

ROSA *&* RÓNAI





# RÓNAI

O universo  
de Guimarães Rosa  
por Paulo Rónai,  
seu maior decifrador

ORGANIZAÇÃO  
Ana Cecilia Impellizieri Martins  
Zsuzsanna Spiry

  
BAZAR DO TEMPO

© Cora Tausz Rónai e Laura Tausz Rónai, 2020

© Bazar do Tempo, 2020

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 12.2.1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Este livro foi revisado segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

EDITORA Ana Cecília Impellizieri Martins  
ASSISTENTE EDITORIAL Catarina Lins  
REVISÃO Ana Lúcia da Silva Kfourir, Elisabeth Lisovsky  
PROJETO GRÁFICO Victor Burton  
DIAGRAMAÇÃO Thiago Lacaz  
IMAGEM DA CAPA Poty Lazzarotto  
CONVERSÃO PARA EPUB Cumbuca Studio

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

R675r

Rónai, Paulo (1907-1992)

Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador / Paulo Rónai; organização Ana Cecília Impellizieri Martins, Zsuzanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 304 p.

E-ISBN 978-85-69924-81-4

I. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Campo geral - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - História e crítica. I. Martins, Ana Cecília Impellizieri. II. Spiry, Zsuzanna. III. Título.

20-65478 CDD: 809.09 CDU: 82.09

Camila Donis Hartmann, bibliotecária CRB 7/6472



**BAZAR DO TEMPO**

Produções e Empreendimentos Culturais Ltda.

Rua General Dionísio, 53, Humaitá

22271-050 Rio de Janeiro RJ

contato@bazardotempo.com.br

bazardotempo.com.br

“Saiu a terceira edição do nosso *Primeiras estórias*, e lendo-o de novo, impresso, exultei mais ainda com seu estudo, poderoso. Minha gratidão é imensa. Todos que o leem, também, têm palavras sinceras de admiração e louvor. (...) Eu sei que a divulgação de seu trabalho vai fazer muitíssimo, não só para o *Primeiras estórias*, mas para todos os meus livros. Obrigado!”

Guimarães Rosa em carta a Paulo Rónai, 1966

“O que você me escreveu, a respeito de ‘Campo geral’, comove-me; sério. Grata está a minha alma.”

Guimarães Rosa em carta a Paulo Rónai, 1967

# Sumário

## Um leitor ideal

*Samuel Titan Jr.*

## Nas veredas da amizade

*Zsuzsanna Spiry*

## TEXTOS E ESTUDOS DE PAULO RÓNAI

Trajectoria de uma obra

## Sagarana { 1946

A arte de contar em *Sagarana*

## Corpo de baile { 1956

Rondando os segredos de Guimarães Rosa

Notas para facilitar a leitura de "Campo geral", de J. Guimarães Rosa

## Grande sertão: veredas { 1956

Três motivos em *Grande sertão: veredas*

Duas traduções de *Grande sertão: veredas*

Guimarães Rosa e seus tradutores

Interesse geral de uma correspondência particular

## Primeiras estórias { 1962

Os vastos espaços

## Tutaméia

Especulações sobre *Tutaméia*

A fecunda Babel de Guimarães Rosa

## Estas estórias { 1969

Nota introdutória

Rosa não parou

## Ave, palavra { 1970

Nota introdutória

Advertência da segunda edição

Um museu inteiro sem o corredor morto  
Palavra, visão mais íntima do mundo rosiano

## Vária

A obra de João Guimarães Rosa  
Palavras apenas mágicas  
O conto de Guimarães Rosa  
Guimarães Rosa contista

## Seleção Guimarães Rosa { 1973

Perfil de João Guimarães Rosa  
*Sagarana*  
*Corpo de baile*  
*Grande sertão: veredas*  
*Primeiras histórias*  
*Tutaméia*  
*Estas histórias*  
*Ave, palavra*  
Cronologia de João Guimarães Rosa

Tabela dos escritos de Paulo Rónai sobre Guimarães Rosa

Bibliografia básica de Paulo Rónai

Sobre as organizadoras

*Samuel Titan Jr.*

# Um leitor ideal

“Quem mói no asp’ro não fantasêia”, declara Riobaldo, a certa altura de *Grande sertão: veredas*, rememorando a vida aventureira e violenta que levava quando jagunço. O sentido é claro: as tribulações não deixam tempo para o devaneio, a imaginação, a fantasia; toda atenção deve se voltar para o real, presente ou iminente – para a ameaça. Em tempos como os que correm, tão obscuros e tão decisivos para o nosso devir, seria difícil discordar. Ainda assim, releiamos mais de perto o dito de Riobaldo: a concisão verbal é admirável; o verbo *moer* é usado em modulação metafórica, com feição intransitiva, e o verbo seguinte, *fantasiar*, conjugado caprichosamente, dá vontade de sorrir; o tom é lapidar, sentencioso, quase proverbial, como tantas vezes Riobaldo sabe ser e, mais que isso, gosta de ser; e, por último, os provérbios não são, como sugeria Walter Benjamin, uma forma de narrativa em miniatura? Se for assim, haverá mais em jogo na frase do que a camada evidente deixa ver de primeira. Como se, numa espécie de paradoxo performativo, o gesto verbal de declarar a moratória da fantasia não saberia ou não poderia dispensar a mesma; como se, afinal, as tais tribulações não tivessem como anular o exercício da fantasia, antes a nutrissem e a solitassem: na ausência dela, não haveria como formular o sentido do real.

Se me detenho sobre esse quase-provérbio tirado do romance de Guimarães Rosa, é porque ele me parece propiciar uma chave valiosa para a leitura de *Rosa e Rónai*. Quando chegou ao Brasil, em 1941, Paulo Rónai deixara quase tudo para trás: a família e a noiva, a carreira docente que já iniciara e as ambições literárias que nutria em sua Budapeste natal. Não terá sido o único letrado judeu a sofrer tal destino: para citar um único exemplo da mesma geração, basta lembrar de Anatol Rosenfeld, que abandonou um doutorado na Alemanha para salvar a pele e ganhar a vida como fosse possível no Brasil. Mas decerto foram muitos os anônimos e as anônimas que, uma vez deste lado do oceano, viram-se obrigados a cuidar apenas da mais estrita urgência material, não encontrando forças para reatar com o élan intelectual ou criativo que os movia anteriormente. Seja como for, não foi esse o caso de Rónai. Numa terra em que “as vocações se improvisavam”<sup>1</sup>, não se desviou de sua própria vocação de *homme de lettres*. Mal tocou terra, começou a escrever, lecionar, compilar, anotar, traduzir – e basta ler os ensaios de *Como aprendi o português e outras aventuras* para atestar que, com os anos, chegou a ser um notável estilista em português do Brasil. É difícil imaginar quanta energia e determinação foram necessárias para tudo isso.<sup>2</sup> Mas, além da história de superação do imigrante, o que nos interessa aqui é que Rónai tenha sabido fazer o muito que fez sem nunca tirar a literatura do centro de suas atenções e de sua vida. Vale sublinhar: não num espírito de negação do vivido ou de adesão cega a um universo familiar mas devoluto, e sim num espírito de encontro, de um *Encontro com o Brasil*<sup>3</sup> mediado pelas letras. Rónai “moeu no asp’ro”, viveu “no meio do redemunho”, mas, longe de se calar (e o silêncio é um elemento recorrente em muitas histórias de imigrantes, particularmente entre os que escaparam ao genocídio), porfiou em recriar, pelo exercício da fantasia e da imaginação, um mundo habitável e dotado de sentido.

Se não me equivoco, isso não teria sido possível sem a certeza íntima de que a língua e a literatura não são em nada “acessórias” face a um real tido, ele sim, por “substancial”. Sem jamais descambar para mistificação, Rónai viveu a linguagem como um poder propriamente demiúrgico, e não é de surpreender que cite Vilém Flusser (outro imigrante transplantado para o Brasil) a propósito da capacidade da linguagem de criar o real. Desde muito jovem, aprender línguas estrangeiras deve ter lhe parecido idêntico a adentrar mundos antes insuspeitos – e não aprender uma língua deve ter sido sinônimo de renunciar a todo um âmbito da vida, cerrado para sempre.<sup>4</sup> Essa vertente da sensibilidade de Rónai explica sua adesão precoce e longeva à obra e à figura de Balzac, tema de sua tese de doutorado na Hungria e objeto de seus esforços editoriais no Brasil, onde coordenou nossa primeira edição integral d’*A comédia humana*. Com efeito, para fazer a crônica e capturar as linhas de força da sociedade francesa pós-napoleônica, o romancista francês lançava-se não ao registro factual, mas à criação de um universo vasto e populoso, em cuja dinâmica alucinada os leitores de largo fôlego haveriam de descobrir a cifra do real. Ora, esse mesmo traço também explica, a meu ver, muito

do interesse de Rónai por um outro escritor-demiurgo, em princípio muito distinto e distante de Balzac, mas talvez *pas tant que ça* – refiro-me, já se adivinha, a Guimarães Rosa.

Não há dúvida de que havia muito mais a aproximar os dois homens, como a leitura vasta e o talento para as (muitas) línguas. Havia em Rónai, por exemplo, uma espécie de talento para a amizade, que o tornou muito próximo e querido de figuras muito variadas da cena literária de então. Mas quero crer que, no centro de tudo, havia uma confluência fundamental no que diz respeito às potências da linguagem e da imaginação mitopoética. Rosa fez do sertão mineiro e nordestino um universo tanto familiar como singular – mas, decisivamente, um universo a que só se ganha acesso por meio de uma invenção verbal sem par, que exerce encantamento na mesma medida em que clama por decifração miúda e graúda. No centro da invenção rosiana, por sua vez, há um poderoso veio alusivo, que cita sem avisar, mistura línguas e convoca as tradições e os estratos literários mais diversos para a composição de suas narrativas, e por meio do qual o vasto *mar de histórias* da tradição universal vem alimentar o curso d'água, a *vereda* sertaneja.<sup>5</sup>

Vistas as coisas a essa luz, Rosa parece encontrar em Rónai seu *leitor ideal*, ao mesmo tempo que a formação e os acidentes “asp’ros” da vida deste último parecem se encaixar e ganhar razão de ser: o filho do livreiro de Budapeste, o leitor onívoro, o filólogo formado na escola da estilística, o literato poliglota que um dia resolveu aprender português, o judeu cosmopolita e fugitivo – todas as facetas de Rónai confluem e contribuem para essa nova *persona*. O resultado desse encontro é a admirável sequência de ensaios críticos, escritos ao longo de três décadas, quase sempre no calor da hora, e agora reunidos num volume único graças aos bons cuidados de duas mulheres de letras, Zsuzsanna Spiry e Ana Cecília Impellizieri Martins. Os leitores e as leitoras deste livro formarão, naturalmente, as mais diversas opiniões sobre este ou aquele ensaio, esta observação ou aquela interpretação; mas estou seguro de que todos e todas estarão de acordo em conceder a Rónai o lugar que lhe cabe como um dos grandes leitores da obra de Rosa, como um desses que – à maneira de Antonio Candido, Manuel Cavalcanti Proença, Walnice Galvão, Benedito Nunes ou Davi Arrigucci Jr. – fazem vibrar mais forte e ressoar mais alto a obra do escritor brasileiro.

SAMUEL TITAN JR. é professor de teoria literária e literatura comparada na Universidade de São Paulo (USP) e tradutor.

---

1 A expressão é do próprio Rónai, no prefácio a sua tradução francesa das *Memórias de um sargento de milícias*, publicada no Rio de Janeiro, em 1944, pela editora Atlântica – e lançada na França apenas em 2017, pelas Éditions Chandeigne, sob o título de *Histoire d'un vaurien*.

2 Mas pode-se fazer alguma ideia por meio de sua recente biografia, assinada por Ana Cecília Impellizieri Martins, *O homem que aprendeu o Brasil* (Todavia, 2020).

3 Título de outro de seus admiráveis livros de ensaios, publicado originalmente em 1958.

4 Leia-se, a respeito, o divertido e crucial ensaio “As línguas que não aprendi”, recolhido em *Como aprendi o português e outras aventuras* (1956).

5 Eu me refiro, é claro, a *Mar de histórias*, a magnífica antologia do conto universal que Rónai organizou com seu grande amigo Aurélio Buarque de Holanda. Mas vale igualmente lembrar sua participação na edição brasileira de outra obra “oceânica”, *Literatura europeia e Idade Média latina*, de Ernst Robert Curtius, publicada pelo Instituto Nacional do Livro em 1957, numa co-tradução de Rónai e Teodoro Cabral.

*Zsuzsanna Spiry*

# Nas veredas da amizade

“N ão estava preparado para sobreviver a Guimarães Rosa”, confessa publicamente Paulo Rónai, em março de 1968,<sup>6</sup> passados quatro meses da morte do amigo. Sua partida tinha lhe causado espanto e imensa dor. Como se sabe, Guimarães Rosa faleceu repentinamente três dias após sua posse como imortal, na Academia Brasileira de Letras, em novembro de 1967. Nesse mesmo artigo, Rónai nos conta que apesar de todo indivíduo ser único,

[...] poucas pessoas, talvez nenhuma, lembravam essa verdade com tamanha força como João Guimarães Rosa. Os testemunhos publicados depois de sua morte repentina refletiam, todos, como que um sentimento de desorientação, de pânico ante o irreparável. Desejaria ter-lhes acrescentado o meu depoimento, e, no entanto, senti-me inibido de fazê-lo.

Por sorte, no artigo sobre *Tutaméia*, que integrava essa mesma coletânea, Paulo Rónai explica a razão da ausência: a inibição em tornar pública sua dor tão profunda. Foram precisos alguns meses para que ele conseguisse externar seus sentimentos.

Na tentativa de remediar seu pesar, Rónai busca refúgio no trabalho: “Aqui está, porém, o último livro do escritor, *Tutaméia*, publicado poucos meses antes de sua morte, a exigir leitura e reflexão”. Tentativa infrutífera, confessa Rónai um pouco mais adiante.

Por mais que procure encarar como mero texto literário, desligado de contingências pessoais, [a obra] apresenta-se com agressiva vitalidade, evocando inflexões de voz, jeitos e maneiras de ser do homem e amigo. A leitura de qualquer página sua é um conjuro.

Em meio à descrição da discussão que tivera com o autor sobre o título do livro *Tutaméia*, que contradizia seu significado dicionarizado, Rónai nos dá mais detalhes sobre o tipo de amizade que o unia a Guimarães Rosa.

Em conversa comigo (numa daquelas conversas esfuziantes, estonteantes, enriquecedoras e provocadoras que tanta falta me hão de fazer pela vida afora), deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito.

Apesar de normalmente se sentir constrangido de falar em público sobre suas questões pessoais, Rónai não hesitou em lamentar o quanto lhe fariam falta as conversas com o amigo recém falecido. É bem provável que o desejo de lhe prestar uma homenagem falasse mais alto que a marcante discricção pessoal.

Naquela conversa, ao questionar o amigo sobre a segunda parte do título do livro – *Tutaméia, terceiras estórias* – “por que terceiras se não houve segundas?”, Rónai recebe uma resposta que testemunha a personalidade de Guimarães Rosa. “E o que diz o autor?” pergunta Rónai. “O autor não diz nada” – respondeu ele com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.

Mais adiante, Rónai conta como Guimarães Rosa, faceiro, lhe mostrou o sumário do volume para ver “se eu lhe descobria o macete”, já que os títulos aparentemente estavam arrumados em ordem alfabética. “Olhe melhor”, disse Guimarães Rosa, “há dois que estão fora da ordem”. Ao ser perguntado sobre a razão daquilo, o escritor, brincalhão, antegozando a perplexidade de seus críticos, responde: “Senão eles achavam tudo fácil”. E Rónai explica que o pronome “eles”, naturalmente, se referia aos críticos. E termina o parágrafo comentando: “Dir-se-ia até que neste volume quis, adrede, submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos.”

Segundo as palavras de Rónai na obra *Seleção Guimarães Rosa*, tal como ele próprio, que se deleitava com a palavra escrita, que transformou a proximidade etimológica entre saber e sabor num método de trabalho,

mesclando erudição com o prazer de compartilhar esse saber com seus pares e leitores em geral, Guimarães Rosa espreitava com “[...] malícia brincalhona as reações da crítica a certas inovações explosivas, assim como exultava ante a agudeza de alguns intérpretes que conseguiram lhe captar as mensagens, muitas vezes propositadamente veladas.”<sup>7</sup>

Uma das coisas que chama a atenção quando se quer compreender a conexão entre Guimarães Rosa e Paulo Rónai é a quantidade de afinidades que existia entre esses dois intelectuais que tinham praticamente a mesma idade: Rónai nascera em abril de 1907 e Guimarães Rosa em junho de 1908. Eles se conheceram em meados dos anos 1940, quando Rónai foi ao Ministério de Relações Exteriores em busca de ajuda para salvar a família que havia ficado na Hungria. O encontro entre os dois acabou dando início a uma profunda amizade. Curioso é que até pouco tempo antes do lançamento do primeiro livro de Rosa, *Sagarana*, em 1946, Rónai nem suspeitava de que aquele jovem diplomata se dedicasse às letras.

O amor pelas línguas é um dos elos que os unia, assim como a paixão pela literatura. Guimarães Rosa era um poliglota, conforme contou a uma prima que fora entrevistá-lo, e revelou que falava

português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, e um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração.<sup>8</sup>

Rónai, professor catedrático de francês no tradicional Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, também lecionava latim e italiano, e começou sua carreira de tradutor muito jovem, em Budapeste, traduzindo poetas latinos e gregos para húngaro, sua língua materna. No total, ao longo de sua vida, Rónai trabalhou no universo de nove línguas, lecionando, traduzindo, produzindo uma série de dicionários, livros didáticos e gramáticas. Era verdadeiro erudito, como disse Cecília Meireles, no prefácio de *As cartas a um jovem poeta*, de Rilke,<sup>9</sup> onde se refere a Rónai como “poliglota e erudito já incorporado às letras brasileiras”, apenas doze anos após a sua chegada ao Brasil. Ao lado dessa intensa produção, Paulo Rónai encantava leitores com textos de crítica literária que publicava nos maiores jornais de seu tempo.

Além do gosto por línguas, ambos também acreditavam na força do conto como gênero literário. No ensaio “Pequena palavra” com o qual presenteou o amigo com o prefácio para a sua *Antologia do conto húngaro*, originalmente publicada em 1958, Guimarães Rosa destacava:

Paulo Rónai nos entrega, num dos gêneros mais próprios para pôr à vista e em perspectiva as características de uma ambiência humana e a compleição anímica de um povo – o conto – um válido panorama, retrato multiforme, corte transversal bem realizado.

Ao comentar sobre a centralidade do gênero conto quando se quer conhecer um povo, Guimarães Rosa revela que sua amizade com Rónai “veio de um mútuo apreço de espíritos”. Do lado de Guimarães Rosa, esse apreço estava expresso na confiança em Paulo Rónai, na sua visão, opinião e leitura. Várias vezes, no livro que versa sobre a correspondência entre Guimarães Rosa e seus tradutores,<sup>10</sup> em vez de dar sua própria opinião para sanar a dúvida de um ou outro tradutor, Rosa prefere recorrer ao amigo: “mas vamos ver o que Paulo Rónai falou sobre isso”, e cita trechos das análises críticas de Rónai sobre suas publicações.

Já Rónai, ao explicar sua intenção com a *Antologia do conto húngaro*, diz que

Nasceu este volume do desejo de contar ao Brasil, minha pátria de adoção, a Hungria, país onde nasci e me criei... Não sendo, porém, nem ficcionista, nem historiador, nem sociólogo, lembrei-me de oferecer uma imagem daquela terra longínqua da Europa através de uma seleção de contos. Menos objetiva do que o poderia ser o panorama mostrado numa monografia, talvez essa imagem não seja menos real. [...] Deve-se, pois, procurar neste livro um retrato poético da Hungria.

Aliás, quando a *Antologia* de Rónai foi lançada, a surpresa da crítica ao se deparar com o inédito prefácio de 25 páginas assinado por Guimarães Rosa foi tamanha que gerou incontáveis artigos e comentários nos

jornais da época. A repercussão perdurou por anos, como lemos na resenha de Franklin de Oliveira à *Seleção Guimarães Rosa*, publicada por Rónai quinze anos depois: “Se algo há a lamentar neste analecto, é a não inclusão do prefácio que Rosa escreveu em 1956 precisamente para a *Antologia do conto húngaro*, organizada por Rónai, prefácio que além de constituir autêntico ensaio de teoria literária, ilumina os processos criativos do autor de *Corpo de baile*, sendo essencial à compreensão da estilística roseana”.<sup>11</sup>

Rónai também analisa a habilidade de contista de Guimarães Rosa, por exemplo no texto que o leitor encontrará na página 213, em que conclui pela universalidade de sua escrita, à primeira vista aparentemente regionalista.

Os produtos da literatura regional conseguem sair de um âmbito circunscrito somente quando a universalidade de sua psicologia lhes infunde validade geral. Os camponeses de Grazia Deledda, os pescadores de Giovanni Verga desempenham, ante o fundo da paisagem sarda ou siciliana, papéis do drama humano que são de todos os tempos e de todas as latitudes pelo que os seus conflitos íntimos têm de comum e de convincente. Da mesma forma, o ódio, o amor, o arrependimento das personagens de *Sagarana*, seus planos baldados pela fatalidade, tocam a sensibilidade dos nacionais de qualquer país.

Com o tempo, os textos críticos de Paulo Rónai passaram a integrar todas as edições dos livros de Guimarães Rosa, como prefácio, posfácio ou nota explicativa, como o leitor poderá constatar ao consultar a tabela da fortuna crítica de Paulo Rónai sobre Guimarães Rosa, na página 283 a seguir.

No início dos anos 1970, Rónai, que também foi um editor muito atuante, dirigiu a Coleção Brasil Moço – Literatura Viva Comentada, para a qual convidou especialistas em literatura brasileira, notadamente professores universitários, para que organizassem os volumes que seriam consagrados “à obra de um escritor importante, vivo” do cenário brasileiro, já que nossa literatura havia alcançado “nível e fama internacionais”. Apesar de o foco da coleção ser voltado para os escritores vivos do início dos anos 1970, no volume consagrado ao amigo, Rónai explica que a “coleção não poderia dispensar um volume dedicado a João Guimarães Rosa”, cuja elaboração o nosso crítico reservou para si mesmo. No capítulo que chamou de “Perfil de João Guimarães Rosa”, também aqui incluído, à página 243, Rónai pinta um tal quadro pessoal do escritor que somente um amigo próximo poderia ter feito.

Os que o conheciam no desempenho de suas funções de diplomata relatam que as exercia até nos menores detalhes com meticulosa inteligência e eficiente paixão. Os que tiveram a sorte de privar de sua amizade confirmam que praticava essa arte com todos os requintes da sensibilidade e gentileza. Os que apenas cruzavam com ele, num ou noutro encontro casual, lembram-lhe a finura, o tato, a graça do espírito. Era um raro exemplar de homem civilizado, companheiro sedutor, conversador cativante.

Mais adiante, a identificação intelectual entre ambos também fica patente, para confirmar que o “mútuo apreço de espíritos” não era observação infundada. No citado perfil, constatamos que o quadro que os outros pintaram de Rónai não difere muito do quadro que ele mesmo pinta de seu amigo:

Foi também o nosso escritor um espécime notável de estudioso, de humanista no melhor sentido da palavra. Bebia saber em todas as fontes... sua memória prodigiosa... sentia atração especial por idiomas... sentia latim a fundo... E lia sofregamente literatura...

É curioso ler Rónai falando do amigo quase com os mesmos termos que poderíamos usar para descrevê-lo. O que determina uma verdadeira amizade? Como mensurá-la? A resposta encontrei na dedicatória presente em um volume que Rónai ofereceu ao amigo, uma cópia da tese que preparou para participar do concurso que iria transformá-lo em professor catedrático de francês no tradicional Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Com sua letra inconfundível, escreve Rónai:



Foi assim, a partir de uma bela amizade e também do amor pela literatura e pelas línguas, que nasceram esses ensaios que temos a alegria de apresentar em conjunto pela primeira vez.

---

6 Ver p. 149, artigo “Os prefácios de *Tutaméia*”, *Correio do Povo*, 2 mar 1968.

7 Ver artigo “Perfil de João Guimarães Rosa”, p. 243.

8 Não é difícil encontrar informações biográficas sobre Guimarães Rosa na internet. Este depoimento está disponível em [www.releituras.com/guimarosa\\_bio\\_imp.asp](http://www.releituras.com/guimarosa_bio_imp.asp). Acesso em jan 2020.

9 RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*, tradução de Paulo Rónai, e *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*, tradução de Cecília Meireles. Porto Alegre: Globo, 1953. 1ª ed. (tradução do original alemão).

10 (1) *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. (2) *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. (ver p. 109)

11 “Advertência à geração tatibitate”, de Franklin de Oliveira. *O Globo*, 28 jul 1973.



TEXTOS E ESTUDOS DE  
**Paulo Rónai**



# Trajectoria de uma obra

## Estratégia da imortalidade<sup>12</sup>

Contrariamente à maioria dos escritores brasileiros, que estreiam cedo, João Guimarães Rosa apareceu bastante tarde na vida literária: tinha trinta e oito anos quando da publicação de seu primeiro livro, *Sagarana*, que já o apresentava na plenitude de seu talento e lhe granjeou elogios unânimes da crítica. Mas só os deuses da mitologia antiga nasciam adultos, de posse de todos os seus atributos; Palas Atena saiu armada da cabeça de Zeus. O amadurecimento dos mortais é processo bem mais trabalhoso, e o caso de Guimarães Rosa não constituiu exceção à regra.

Na verdade, contos dele começaram a aparecer na revista *O Cruzeiro* desde 1929, sem ser notados. Em 1936 ganhou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em circunstâncias excepcionais, com o volume de versos *Magma*. Entretanto, preferiu que este livro ficasse inédito. Em 1938 concorreu ao Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editora, com *Sagarana*, coletânea de nove novelas, tendo conseguido o segundo lugar, mas não a publicou senão oito anos depois, completamente remodelada. Além de circunstâncias exteriores (foi nesse período que o diplomata João Guimarães Rosa passou mais tempo fora do Brasil), a longa demora da publicação era devida também a autodisciplina e cálculo. O ficcionista quis esmerar os seus trabalhos, cozinhá-los ao máximo e só lançá-los depois que estivessem no “ponto”. Acertou em cheio. O Brasil reconheceu nele um de seus grandes escritores, ao mesmo tempo continuador e renovador da arte de contar, e esperou ansioso uma nova manifestação de sua parte.

Em vez disso, houve uma pausa de dez anos que chegou a intrigar leitores e críticos. Só admitindo uma estratégia consciente podemos compreender o lançamento em 1956 de não um, mas de sete romances (que qualquer outro escritor teria lançado em livros separados), nos dois volumes monumentais de *Corpo de baile*. Se o nosso autor tivesse assumido o grave risco de ser esquecido, unicamente para preservar a unidade da obra, não a teria, a partir da terceira edição, dividido em três volumes de títulos diferentes (*Manuelzão e Miguilim; No Urubuquaquá, no Pínhem; Noites do Sertão*). É mais provável que quisesse subjugar os leitores simultaneamente pela qualidade e pela quantidade, arremessando-lhes de uma vez uma Suma inteira, atirando-os num verdadeiro labirinto. Deu-lhes as chaves dos corredores – algumas epígrafes tiradas de escritores místicos – mas não lhes indicou as competentes fechaduras.

Aí seria editorial e logicamente natural que deixasse tempo à crítica e ao público para digerirem o substancial alimento. Entretanto poucos meses depois, no mesmo ano, lançou sua obra mais vasta, *Grande sertão: veredas*, o “primeiro romance metafísico da literatura brasileira” (José Carlos Garbuglio). A complexidade estrutural desse imenso edifício, sua exuberância de materiais, a inesgotável opulência do visto e do vivido, a poderosa simbologia apoiada numa realidade observada com inexcedível fidelidade e o tratamento revolucionário da linguagem suscitaram entusiasmo e resistências, desencadeando verdadeira batalha em volta da obra. Dessa refrega o autor ficou totalmente ausente, deixando que seus livros militassem por ele: e tão sábio se mostrou este cálculo que, após a fulgurante conquista do público internacional, graças a resenhas de críticos notáveis e a traduções nas principais línguas de cultura (que se sucediam apesar de inicialmente reputadas impossíveis), a oposição interna se dissipou.

Depois de ter dado de si, por meio dessa dupla façanha, a imagem de um escritor de fecundidade espantosa, ou de alguém que tivesse uma pressa extraordinária em dar o seu recado, João Guimarães Rosa fez esperar o seu novo livro por seis anos. Reconhecido como mestre do romance e da novela, timbrou em

mostrar-se em *Primeiras estórias* um dominador de um terceiro gênero intrinsecamente diferente: o conto. Vinte e uma narrativas breves, independentes entre si, feitas de elementos heterogêneos, com dosagem insólita do lírico, do épico e do especulativo, vazadas numa linguagem cada vez mais pessoal e hermética, vieram provocar outra vez o leitor anteriormente conquistado, exigindo a sua adesão a um novo Guimarães Rosa.

A terceira e última pausa foi menos completa e menos sigilosa que as anteriores. Consagrado pela celebridade, o ficcionista teve de atender a solicitações da imprensa periódica, publicando em semanários e diários trabalhos menores, cujas dimensões (mas apenas as dimensões; o teor ficava cada vez mais esotérico) deixava determinar pelos órgãos de transmissão. Quarenta destes escritos formariam o volume *Tutaméia*, em 1967. Mas por que os chamou de “terceiras estórias”, se não houve segundas? Dir-se-ia que, supersticioso, quis outorgar-se a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as “segundas estórias”. Mas antevendo seu fim próximo, parece não ter acreditado muito nesse volume. É o que fazem supor os quatro prefácios de *Tutaméia*, em que, pela primeira vez, fez revelações íntimas sobre si mesmo e a gênese de suas obras, ditando uma profissão de fé e uma arte poética. Comunicados por meio de rodeios, voltas e perífrases, sob forma de alegorias e parábolas, esses quatro prefácios constituem na verdade um único posfácio, não a *Tutaméia*, mas a toda a obra.

Assim, embora não parasse de separar outros trabalhos, inéditos ou já publicados em revistas e jornais, de burilá-los, de refazê-los para outros livros eventuais, João Guimarães Rosa, pelo sim e pelo não, deixou um conjunto fechado de cinco obras, com as contas feitas e as lições tiradas.<sup>13</sup> De onde concluo que a sua estranha estratégia literária não visava apenas efeitos editoriais e publicitários. Havia nela também uma espécie de jogo, talvez de esconde-esconde, com o destino, parceiro trágico e brincalhão.

## *Sagarana*

Em sua obra de estreia, publicada após demorado processo de amadurecimento e depuração, revista, retalhada e podada, o escritor – dissemos – já se apresentava com um conjunto harmonioso de dotes. Nas nove narrativas extensas do volume refloresceram as melhores tradições da arte de contar. Todas elas empolgam por enredos conduzidos com mão de mestre por uma sucessão ascendente de emoções; todas comportam episódios de palpitante interesse, retratos de tipos estranhos, registro de costumes pitorescos, cenas de força patética. Nas mãos do autor o gênero mostra-se de extrema flexibilidade, adaptando-se ao assunto, ao tom, às exigências da estória.

A melhor exemplificação disto encontra-se, talvez, em “O burrinho pedrês”, iniciada de maneira vagarosa, numa profusão de anedotas e historietas que parecem atravancar o livre curso da ação. Mas o assunto – a viagem de uma boiada que avança por etapas, para, recomeça, desvia-se do caminho reto – exigia essa maneira de contar. A coloquialidade do tom disfarça o que a estrutura tem de intrincado. Nas cenas sucessivas predomina a presença ora dos boiadeiros, ora dos bichos; os bois e, especialmente, um burrinho, cujos periódicos desaparecimentos e voltas marcam as etapas da história. “A gente segue a esperteza mansa do bicho, a sua finura de instinto e de inteligência que o faz poupar-se, furtar-se a choques e maus pisos e, por fim, orientar-se e salvar-se numa cheia onde os cavalos se afogam, carregando um bêbado às costas e ainda outro naufrago enclavinado no rabo” (Oscar Lopes). Estávamos preparados a uma catástrofe que desse solução ao conflito de dois inimigos irreconciliáveis; porém, numa reviravolta que, mais que simples expediente técnico, decorre de uma visão do mundo, sobrevém outro desfecho, igualmente trágico e verossímil, mas totalmente inesperado.

*Duelo*, pode ser considerada como outro exemplo da harmonização da intriga e da estrutura. As fases de uma caçada humana determinam o ritmo da narrativa, pontuada por pausas naturais. A história ganha nova dimensão depois da morte de um dos dois protagonistas, quando a julgávamos terminada, e encerra-se de modo surpreendente, embora inteiramente plausível.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga” (aproveitada depois com êxito pelo cinema) a conversão do valentão arrependido divide-lhe o drama pelo meio: as tentações enfrentadas e vencidas depois de sua reforma íntima são os degraus sucessivos de sua trágica ascensão.

Nessas narrativas e mais duas, uma viagem serve como que de fio condutor. Ótima fórmula regionalista, que capacita o autor para levar-nos a percorrer cenários variados, pôr-nos em contato com personagens típicas, fazer-nos ver a fauna e a flora da terra.

Rotularemos então o João Guimarães Rosa deste livro de regionalista? Alguns críticos o fizeram, procurando filiá-lo a predecessores como Afonso Arinos, Hugo de Carvalho Ramos, José Américo de Almeida. Mas os mais perspicazes hesitaram, porque, não obstante a exuberância da paisagem, cada uma das peças se constituía num ou em vários dramas psicológicos.

Embora revelando-se pintor exímio de sua terra e de sua gente (cujos traços, cores e aromas armazenara maravilhosamente em sua prodigiosa memória para descrevê-los com amorosa minúcia) tampouco pode o autor ser qualificado de prosador realista. O lirismo de novelas como “São Marcos” e “Minha gente” ou a estilização de “Conversa de bois” (em que o narrador onisciente reproduz os pensamentos embrionários não apenas de um pobre menino ignorante e explorado, mas também dos bois, seus amigos) adverte o leitor de que não viaja na companhia de um mero costumbrista. Ora distanciando-se do ambiente, ora identificando-se com ele, o “estreante” nunca se desfaz de um humorismo ao mesmo tempo crítico e cúmplice, cruel e terno, e surpreendentemente compatível com uma atmosfera mágica.

A opulência da linguagem deliciou leitores e crítica. O novo prosador conhecia a fundo a língua literária e a popular, fundindo-as num amálgama particularmente feliz. Alguma vez, porém, deixava entrever que não se contentaria por muito tempo com os recursos existentes: o próprio título, *Sagarana*, fundia hereticamente elementos heterogêneos, o “*saga*” escandinavo (“lenda”) e o “*rana*” indígena (“espécie de”), anunciando a revolução que se preparava. A declaração de amor às palavras raras e sonoras em “São Marcos” valia como outro indício.

## *Corpo de baile*

Dez anos depois, os resultados da revolução acenada surgiram nesta obra prodigiosa, que de chofre atirava o leitor no labirinto de que já falamos. É verdade que epígrafes tiradas de Plotino e de Ruysbroeck, tão inesperadas ao limiar de um conjunto de romances regionais, punham-no de sobreaviso. O título dava a entender a existência de ligações íntimas entre as peças de um conjunto, de um plano oculto que as unia; as epígrafes exortavam à procura de um ou vários sentidos escondidos.

O livro tinha nada menos de sete romances inseparavelmente ligados ao cenário mineiro de imensos chapadões semidesertos, vastos horizontes e feéricos espetáculos naturais em perpétua mudança, que infunde em seus habitantes atração pelo mistério e pelo sobrenatural, temores vagos, crenças e superstições estranhas, medos cósmicos. O autor geralmente escolhe como personagens indivíduos marginais e por isso pouco modificados pelo convívio social, mais acessíveis às forças invisíveis do ambiente: crianças, loucos, mendigos, cangaceiros, vaqueiros. Eles é que formam o elenco num teatro onde não há separação completa entre palco e plateia, autor e personagens. O mais das vezes conhecemo-los em momentos de crise quando, acuados pelo amor, pela doença, ou pela morte, desesperadamente procuram tomar consciência de si mesmos, de compreenderem o sentido de sua vida.

Quem tenta resumir qualquer uma dessas extensas narrativas, perceberá logo as dificuldades da tarefa. Por mais que se esforce, não conseguirá encerrar num esquema a riqueza dos motivos, o emaranhamento de fios, a secção de planos múltiplos. “Uma estória de amor”, por exemplo, relata uma festa de Manuelzão, chegado de menino desamparado a encarregado de uma fazenda. Já no fim da vida, impelido pela ânsia de perpetuar-se, inaugura com um banquete a capela que acaba de construir. Em trilhos quase paralelos correm a ação exterior (a sequência da festa, a chegada dos convidados, o cerimonial do banquete, o seu decurso) e a íntima (o embate de inquietações surdas no espírito tosco do anfitrião, torturado por ideias de vida falha, solidão, morte próxima). Depois, as duas linhas convergem para um remate brusco: da boca de um velho mendigo brota uma canção épica, milagre cuja vaga intuição integra a atmosfera da festa e apaga os tristes símbolos da frustração de Manuelzão: o riacho que secou, o *cavour* que ele almejou por toda a existência e que estava fora da moda, quando, afinal, ele se achou em condições de adquiri-lo.

Peça não menos sugestiva é “O recado do morro”, onde testemunhamos a gênese de outra canção no

*image  
not  
available*

momento do sertão – a sua realidade pode dizer-se que é a linguagem”, afirma Olívia Krähenbühl. E nove anos depois de *Grande sertão: veredas*, numa das poucas entrevistas extensas que concedeu a um jornalista, Rosa afirmou ao alemão Günter W. Lorenz: “Só se pode renovar o mundo renovando a língua”.

Mas também o processo narrativo, sinuosíssimo em vez de linear, requer um período de adaptação. O narrador parece experimentar vários rumos, marcar passo, voltar ao ponto inicial, partir de novo por outro atalho. “Temos uma narrativa em vaivém, em ziguezague”, nota José Carlos Garbuglio, “que se estabelece pelo fluxo incontável da memória onde um fato aciona a alavanca de outro que aflora por uma ordem de importância interior”. Para outro intérprete da obra “o seu fim está no começo e o começo no fim e ambos poderiam ser encontrados em qualquer parte do livro” (Milton Vargas). De repente, após uma travessia do rio São Francisco, o autor nos faz desembocar numa estrada real, de horizonte dilatado, por onde a história se desenrola ampla, épica, irresistível, levando de roldão qualquer estranheza ou resistência.

Dai em diante, os mistérios do princípio elucidam-se progressivamente, as digressões revelam-se começos de rotas convergentes, episódios que pareciam deslocados se reatam ao tronco da narração, alusões obscuras ganham caráter de antecipação e presságio. Descobrir tais entrelaçamentos é um dos altos prazeres da leitura.

O romance é, à primeira vista, a história da luta sangrenta entre dois bandos de jagunços no Sul de Minas. “Porém, não se trata de livro nem realista nem pitoresco, embora pitoresco e realismo nele se encontrem a cada passo; mas de um livro carregado de valores simbólicos, onde os dados da realidade física e social constituem ponto de partida”, escreve com acerto Antonio Candido. O mesmo autor chama a atenção para o fato de os jagunços do livro não serem meros salteadores, mas revestirem as feições de paladinos medievais.

A significação do título se aclara sucessivamente por diversos trechos do romance, onde encontramos o narrador empenhado em definir o termo “grande sertão” que, além de conteúdo geográfico bem nítido, para ele tem ainda outros conteúdos vagos e amplos. Essas definições vão do estritamente mesológico ao simbólico: nelas a narrativa sai mais de uma vez do tom reprodutivo, e o narrador cede a palavra ao romancista. Para quem nele nasceu e viveu e com ele se identificou, o “sertão” acaba sendo toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado conhecer, precisamente a que se avista ao longo das “veredas”, tênues canais de penetração e comunicação. Assim o sinal – : – entre os dois elementos do título teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou, noutras palavras, entre o intuível e o conhecível; e também, segundo me confirmou certa vez o próprio autor, entre o inconsciente e o consciente.

A forma do romance – uma única narrativa, do fim ao começo, feita pelo fazendeiro Riobaldo, ex-jagunço, a um forasteiro – não é casual, mas está organicamente ligada ao próprio assunto. Uma história dessas só pode ser contada pelo protagonista e em primeira pessoa. A indecisão do começo, em que lembranças fragmentadas se sucedem ao sabor das associações, corresponde à hesitação do narrador, que só depõe as reservas depois de ver fixo o interesse do ouvinte, o qual não somente desiste da intenção de prosseguir viagem no mesmo dia, mas anota a relação em sua caderneta.

Contudo, o ouvinte permanece invisível do princípio ao fim, e sua presença se percebe apenas pelas apóstrofes do narrador. Esse recurso fértil confere à narração estilo oral e dramaticidade direta, e permite a Riobaldo esmiuçar com toda meticulosidade suas lembranças mais secretas. O ensaísta Dante Moreira Leite, que interpreta o monólogo de Riobaldo como sessão psicanalítica, afirma que “o romance somente adquire sentido diante do interlocutor”.

Espantado com a própria comunicabilidade, Riobaldo tenta justificá-la muitas vezes, e essas tentativas constituem outro *leitmotiv*, tão importante como as definições de “sertão”. Segundo ele mesmo afirma, narra a vida para no fim consultar o interlocutor: “Quero armar o ponto num fato, para depois lhe pedir um conselho”. Esse conselho, porém, não chega a ser pedido. Riobaldo pretende também relatar o passado para que o forasteiro explique: “Conto ao senhor é o que eu sei e que o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”. Mas não se dá oportunidade ao forasteiro para tal explicação e, aliás, Riobaldo sabe que “a vida não é entendível”. Afinal de contas, faz a confissão para si mesmo, querendo “decifrar as coisas que são importantes” e preservá-las do esquecimento. “Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro”. Mas a vontade de

*image  
not  
available*

Sagarana { 1946

*image  
not  
available*

Corpo de baile { 1956

*image  
not  
available*

---

<sup>20</sup>Texto originalmente publicado como “O segredo de Guimarães Rosa”, *O Estado de S. Paulo*, 10 jun 1956; e como “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, *Diário de Notícias*, 10 jun 1956. Também como introdução de *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. Posteriormente publicado em *Encontros com o Brasil*, de Paulo Rónai (1958). (N.O.)

*image  
not  
available*

## PÁGINA 10

<i>rajado</i>	raiado, estriado
<i>reboludo</i>	grosso e de forma arredondada
<i>nhalvo</i>	+ alvo (corruptela)
<i>chovidinhos</i>	+ pintadinhos, como se respingados
<i>rapar</i>	roçar o chão com o pé

## PÁGINA 11

<i>mancado</i>	coxo
<i>repuxar</i>	reforçar
<i>cuca</i>	o macho da rola
<i>cuca cuja depois os outros tomaram dele</i>	*que os outros depois...

## II. Vítima dos ciúmes do pai

da p. 11, antepenúltima linha à p. 26, 1.2: “Pai está brigando... até não ter fim.”

Informado pelo irmão menor de que o pai está batendo na mãe, Miguilim corre a defendê-la, leva surra ele próprio e, de castigo, fica sentado no tamborete. Apesar de isto ser proibido, o Dito vem falar-lhe às escondidas trazendo notícias, enquanto a Chica lhe traz água. O tempo está pesado, com ameaça de chuva grossa. O pai, depois daquela explosão de ira, afastou-se. Chega o tio Terêz, Miguilim ouve Vovó Izidra aconselhar-lhe que vá embora para evitar uma desgraça; ela cita o caso de Caim e Abel. Cai uma chuva forte, as crianças vão se deitar; no momento de adormecer, depois de ter cochichado com o Dito, Miguilim vê com surpresa a severa Vovó Izidra vir abençoá-lo. O fim da chuva traz o pai de volta; a ira dele passou, mas a naturalidade não se restabelece entre os adultos. O pai fala em mandar Miguilim aprender leitura.

Entremeadas à narração, lembrança do passado de Miguilim (que certa vez faltou morrer por engolir um osso e foi salvo pela oração e a sua fé), suas relações com os bichos sua curiosidade para desvendar os segredos que o envolvem. Aprende de Mãitina, ex-escrava e considerada pelos da casa como feiticeira, que a avó materna foi mulher da vida. Medos e superstições que o perturbam.

## PÁGINA 12

<i>demais da conta</i>	*mais do que deve
<i>arregalar</i>	abrir e esbugalhar muito (os olhos) *patentear
<i>como queimaduras quantas</i>	*outras tantas queimaduras
<i>e tanto</i>	*entretanto

## PÁGINA 13

<i>esbarrar de</i>	*abandonar
<i>verônica</i>	imagem do rosto do Cristo estampada em metal, medalha
<i>embugalhar</i>	*formar bugalho (= galha, globo)

## PÁGINA 14

<i>birra</i>	teima, zanga
<i>encapelar</i>	enfurecer-se

*image  
not  
available*

<i>momo</i>	momice, caretas
<i>brenha</i>	matagal
<i>trís</i> (interj.)	voz imitativa de ruído feito por qualquer coisa que se parte, especialmente vidro
<i>eu vou no papel</i>	*Vou ao papel, escrevo uma carta
<i>tuta-e-meia</i>	ninharia, quase nada (*segundo informação do autor, será este o título de seu próximo livro, um volume de contos)
<i>positivo</i>	mensageiro, portador

## PÁGINA 29

<i>cafua</i>	antro, cova, esconderijo
<i>olho-de-boi</i>	arco-íris
<i>Tinha tirado por tino</i>	+ tivera a ideia, deduzira
<i>arujo</i>	fagulha, cisco que caiu na comida
<i>O arujo daquilo</i>	*má notícia, acontecimento ruim (?)
<i>não somava com ralhó nenhum</i>	+ não dava importância a, não se importava com
<i>soável risonho</i>	+ com som de riso

## PÁGINA 30

<i>aviamentos</i>	acessórios, auxílio, preparo
<i>Seja bom homem</i>	*seria um homem bom
<i>truqueado com tantos remiamentos</i>	*artificial de tão rebuscado
<i>assisar de</i>	*ter siso para
<i>catrumano</i>	caipira
<i>carreiro</i>	caminho habitual da onça
<i>sumetume</i>	saída de galeria subterrânea
<i>condusía de</i>	*tinha capacidade para
<i>bicheira</i>	ferida (em animal, causada por bichos)

## PÁGINA 31

<i>desbaixar</i>	baixar muito
<i>arlequim</i>	farsante, valentão, brigão *(originariamente nome próprio, de Arlecchino, palhaço da <i>commedia dell'arte</i> )
<i>calar</i>	ocultar
<i>assim que trovoava mais cão</i>	*mais endiabradamente
<i>desconforme</i>	desmedidamente

## PÁGINA 32

<i>versúcia</i>	*manha, solércia
<i>tinha de encalçar de rezar</i>	*tinha de insistir na reza
<i>bago</i>	cada fruto do cacho de uva
<i>descorçoar</i>	perder a coragem

*image  
not  
available*

<i>quirquincho</i>	* (onomatopeia)
<i>afurcar</i>	caçar com furão, descobrir
<i>sobre ser</i>	*não era apenas grito, mas
<i>tatu-peba</i>	tatu peludo

## PÁGINA 42

<i>tatu-galinha</i>	tatuetê, tatu verdadeiro
<i>chuchar</i>	+ espetar
<i>mas, de mal, vinha vesprando a hora</i>	*fazendo véspera, se aproximando, chegando
<i>de siso</i>	sensatamente
<i>não compunha</i>	não conseguia
<i>espondongado</i>	desalinhado, relaxado
<i>tripetrepe</i>	de mansinho, pé ante pé

## PÁGINA 43

<i>mangará</i>	ponta terminal da florescência da bananeira
<i>de amarelar</i>	*até deixa-lo amarelo
<i>tourar a vaca</i>	*montar na vaca, trepar
<i>estivado</i>	cheio
<i>atitar</i>	soltar grito agudo, silvar

## PÁGINA 44

<i>rapa-cuia</i>	espécie de rã
<i>sorumbo</i>	*canto sorumbático, triste
<i>urubuguaia</i>	*lugar onde se aninham os urubus
<i>a ver</i>	* (era) de se ver
<i>ecar (Minas Gerais)</i>	dar aviso em voz alta
<i>Não dormia dado</i>	*Não dormia continuamente
<i>sete-estrela</i>	a constelação das Plêiades
<i>babosa</i>	aloés
<i>cornicha</i>	* (cf. PDBLP <sup>++</sup> ; cornicho = vaso corniforme)
<i>gemada</i>	gema de ovo, batida com açúcar e líquido quente

## PÁGINA 45

<i>excesso</i>	*acesso
<i>píngo</i>	porção ínfima, *momento
<i>sagaz</i>	(em se tratando de animal) veloz

## PÁGINA 46

<i>desinventado de uma estória</i>	*recortado, tirado de uma história
<i>vênia</i>	reverência com a cabeça em sinal de cortesia; mesura

*image  
not  
available*

<i>caínhar</i>	latir dolorosamente
<i>pirraçar</i>	*fazer pirraça
<i>ponto de puxa</i>	+ quando se está limpando o açúcar (no tacho, no fogão), verifica se o "ponto" tirando um pouco de calda na colher de pau e pondo numa vasilha com água fria
<i>geralista</i>	habitante dos Gerais (campos do planalto central)
<i>invocar-se (gíria)</i>	irritar-se
<i>esbarrar de</i>	parar de
<i>bestagem</i>	*besteira, bobagem
<i>o cão que eu furtei!</i>	Furtei coisa nenhuma! (O cão, nome do Diabo, serve aqui de advérbio de negação enérgica)
<i>porque não era com ele</i>	porque não se tratava dele

## PÁGINA 55

<i>desde (adv.)</i>	*desde então, depois disto
<i>malha (ou chinquilha)</i>	jogo que consiste em derrubar alguns paus colocados em certa área do terreno, com uma chapa de metal
<i>o Dito, mais vaqueiro Saluz</i>	o Dito e
<i>dia de são gambé</i>	*dia fora do comum (cf. dia de são nunca)
<i>a ideia da gente não tinha fecho</i>	*o pensamento não parava
<i>torar volta</i>	fazer um desvio
<i>o fiar dos sanhaços</i>	*o assobiar
<i>chuva vesprando</i>	+ aproximando-se
<i>sonejar</i>	ficar sonolento
<i>costear</i>	arrebanhar

## PÁGINA 56

<i>sabia que a gente não tivesse medo</i>	*sabia que se a gente...
<i>poeira de boi</i>	*confusão de bois (?)
<i>carregaram com ele</i>	*carregaram no
<i>tiro</i>	*distância a que o coice costuma chegar
<i>de em diante</i>	*daí em diante
<i>se rir seco, sem razão</i>	*divertir-se à toa (?)
<i>Ele bebia um golinho de velhice</i>	*(Isto é, passava por uma experiência de adulto)
<i>honrador</i>	*respeitoso (?)
<i>assoprado solerte</i>	+ entusiasmado, influído, excitado
<i>era que estava para vadiar</i>	*era quem tinha vontade de vadiar
<i>supa</i>	(voz imitativa de som produzido por marrada)
<i>sobreescurecia</i>	*sobrevinha a escuridão
<i>Devoavam em az os morcegos</i>	+ voavam de cima para baixo, em esquadrão, fileira
<i>o fogo drala</i>	*(verbo onomatopaico)
<i>sucedeu um vulto</i>	*apareceu

*image  
not  
available*

## PÁGINA 69

<i>raja</i>	lista
<i>tornadoço</i>	desertor
<i>Eta fomos</i>	*(Note-se a primeira pessoa do plural, que parece indicar que o escritor, até agora invisível, está entre as personagens)
<i>lélis</i>	+ intrigas, enredos
<i>lelé</i>	confusão, intriga
<i>candongá</i>	intriga, mexerico
<i>joão-mole</i> (Botân.)	(nome de planta)

## VII. Perde o irmão e confidente

da p. 70, 1.34 à p. 83, 1.23: “Mas vem um tempo... debaixo de sua tristeza.”

Ao breve intermezzo de serenidade e paz sucede uma série de desgraças: o cachorro Julim é esvaçalhado por tamanduá; Tomèzinho é ferroadado por marimbondo; Miguilim tem a mão machucada pelo touro Rio-Negro. Enraivecido, Miguilim implica com o Dito, este, porém, não lhe guarda rancor e vem conversar com ele junto ao tamborete onde ele sofre o castigo imposto por ele próprio. Intrigado com o próprio comportamento, Miguilim medita sobre o problema da maldade.

Dito vai espiar a coruja na casa dele; caça o mico-estrela que fugiu. Enquanto isto, pisa num caco de pote, infecciona o pé. Os remédios caseiros não ajudam. Miguilim passa os dias ao pé da cama do irmãozinho, leve-lhe as notícias de fora, enquanto o presépio está sendo preparado por vovó Izidra em sua ausência. Mesmo doente, o Dito descobre segredos dos adultos, ouve vovó Izidra xingando mãe. Depois de deixar ao irmão uma mensagem de alegria, o Dito morre. O enterro.

## PÁGINA 71

<i>o tempo-do-ruim</i>	*período infeliz
<i>estapear</i>	maltratar com tapas
<i>o bandeira</i>	o tamanduá-bandeira
<i>mó de não sofrer</i>	*para não sofrer
<i>que danou chorou</i>	*que chorou como um danado
<i>joão-leite</i>	*suco leitoso de alguma planta
<i>tatarana</i>	*lagarta de fogo (algunha de Riobaldo em <i>Grande sertão: veredas</i> )
<i>mula</i> (de cristal)	monte de sal, em forma de prisma

## PÁGINA 72

<i>zapetraxe</i>	mãozada, aperto forte da mão do gato
<i>homem de</i>	*capaz de
<i>calango</i>	lagarto verde

## PÁGINA 73

<i>endefluxado</i>	constipado, resfriado
<i>boi de lote</i>	boi que pertence a um grupo de sete cargueiros, com um condutor, dos que formam as tropas de carga
<i>os grãos do boi</i> (chulo)	testículos

*image  
not  
available*

<i>aluir</i>	abalar, mover
<i>tremia invernos</i>	*tremia como no inverno
<i>emborcar</i>	pôr de boca para baixo
<i>cravável</i>	penetrante
<i>agravado</i>	ofendido

## PÁGINA 102

<i>seteno</i>	o sétimo dia, em que certas doenças fazem crise
<i>matinada</i>	estrondo, algazarra

## PÁGINA 103

<i>miroró</i>	(nome de planta)
<i>arretriste</i>	*tristeza retrospectiva
<i>oropa</i>	abelha europeia

## PÁGINA 104

<i>marruá</i>	novilho que não foi domesticado
<i>sobressarado</i>	*quase curado
<i>tasquinhar</i>	comer com pouco apetite
<i>fumo [funo]</i>	faixa de crepe para luto

## PÁGINA 105

<i>mocotó</i>	patas dos animais bovinos, destituídas de casco, usadas como alimento
<i>manciro</i>	ágil, jeitoso
<i>empinho</i>	+ superposição de em-pé, empinado, empenha e mais a lembrança de <i>pinhé</i> , o grito do gavião e uma espécie de gavião

## PÁGINA 106

<i>píticego</i>	+ peticego, de vista curta
<i>donazinha</i>	senhorazinha

## PÁGINA 107

<i>estrivos em curto</i>	* os estribos levantados
<i>pelego</i>	a pele do carneiro com a lã, que serve de forro no assento, no lombilho

## PÁGINA 108

<i>são-josé</i>	nome de planta
-----------------	----------------

Gainesville, 6 de julho de 1967.

*image  
not  
available*

depõe as reservas depois de ver fixo o interesse do ouvinte, o qual não somente desiste da intenção de prosseguir viagem no mesmo dia, mas anota a relação em sua caderneta.

Contudo, o ouvinte permanece invisível do princípio ao fim, e sua presença se percebe apenas pelas apóstrofes do narrador. Esse recurso fértil confere à narração estilo oral e dramaticidade direta, e permite a Riobaldo esmiuçar com toda a meticulosidade suas lembranças mais secretas.

Espantado com a própria sinceridade, tenta este justificá-la muitas vezes, e essas tentativas constituem outro *leitmotiv*, tão importante como as definições de “sertão”. Segundo ele mesmo afirma, narra a vida para no fim consultar o interlocutor: “Quero armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho”. Esse conselho, porém, não chega a ser pedido. Riobaldo pretende também relatar o passado para que o forasteiro o explique: “Conto ao senhor é o que eu sei e que o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.” Mas não se dá ao estranho oportunidade para tal explicação, e, aliás, Riobaldo sabe que “a vida não é entendível”. Afinal de contas, faz a confissão para si mesmo, querendo “decifrar as coisas que são importantes” e preservá-las do esquecimento. “Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro.” Mas a vontade de lembrar, em Riobaldo, é mais que simples saudade de velho. Desejando reconstituir o seu passado, ele está movido pelo anelo confuso de reafirmar a unidade do seu eu, de sentir que efetivamente desempenhou algum papel ativo nas vicissitudes da própria existência.

Sim, porque precisamente no tocante a isso é que é atormentado por contínuas dúvidas. No cerne mesmo de sua vida há um segredo aterrador a que faz alusões incessantes, mas que não se atreve a enfrentar de vez e do qual se acerca a meias palavras, criando no espírito do ouvinte uma expectativa ansiosa. Suas contínuas indagações sobre a existência do Diabo, a natureza e o poder dele, preparam-nos para algum mistério espantoso. Quando afinal vem a revelação, embora pressentida, não deixa de transtorná-lo, a ele e a nós. Tornam-se então compreensíveis todas as especulações metafísicas do ex-jagunço, à primeira vista descabidas: se na solidão de sua velhice ele refez todas as suposições dos teólogos, todas as teorias da demonologia – chegando a intuir no conceito do Diabo a mera concretização de um aspecto da alma humana – foi por tratar de assunto seu familiar, intimamente pessoal. O mito atávico do pacto com o Demônio é revivido nele sob forma convincente, como experiência possível dentro da nossa realidade.

Corolário do pacto são os acontecimentos inesperados e favoráveis que lhe corroboram a validade no espírito de Riobaldo. Chega a sentir-se onipotente, dono do universo, e então entra a vacilar, a dar passos em falso, a não saber o que fazer e a sentir uma terrível insatisfação. O poder chega num momento em que de nada serve: quando desaparecem os obstáculos à sua paixão por Diadorim, desaparece também o objetivo dessa paixão.

Em redor de um mito universal, Guimarães Rosa conseguiu edificar uma obra de valor universal com elementos indígenas. O seu Riobaldo, esse Fausto sertanejo, ente inculto mas dotado de imaginação e poesia, ao passar revista aos acontecimentos de sua vida aventureira, enfrenta seguidamente todas as contingências do ser – o amor, a alegria, a ambição, a insatisfação, a solidão, a dor, o medo, a morte – e relata-as com a surpresa, a reação fresca de quem as experimentasse pela primeira vez no mundo, reinventando as explicações dos filósofos numa formulação pitoresca e ingênua. Como Miguilim, Lélío, o velho Camilo em *Corpo de baile*, o jagunço Riobaldo é trabalhado por inquietações que o fazem sentir a vida diversamente (“Um sentir é do sentente, mas outro é do sentidor”) e, em sua linguagem pitoresca de semianalfabeto, descerrar abismos de psicologia e metafísica.

Mas todas as audácias da construção, toda a riqueza do conteúdo filosófico seriam apenas jogos da inteligência, se o sertão de Guimarães Rosa não fosse também, além de símbolo, realidade viva e concreta, com seus bichos, plantas, gentes e superstições admiravelmente descritos; se a narração de Riobaldo não fosse, além de uma teia engenhosamente urdida, um tecido de casos, encontros, acontecimentos e cenas de insuspeita autenticidade; e se a intervenção do sobrenatural não fosse tramada com arte das mais sutis, de modo que nunca entra em choque com o realismo psicológico. A existência do Diabo ou a crença na existência dele (“Não é, mas finge de ser”) são explanações igualmente válidas para o destino de Riobaldo.

Com tudo isso, só nos referimos por assim dizer às coordenadas que definem a situação de *Grande sertão: veredas* no plano da ficção. Para avaliar-lhe a importância total, falta um estudo das personagens, do ambiente, dos episódios, do estilo, que constituem um conjunto único e inconfundível, algo de real e de mágico sem

*image  
not  
available*

narrador um tom familiar de superioridade, que ele não se permitiria. Outra cincada consiste em qualificar o delegado Jazevedão de “*procureur*”.

Mais engenhoso às vezes que Meyer-Clason, o tradutor francês é mais exposto a deslizos; o outro, com uma “*Gründlichkeit*” digna de todo o respeito, penetra mais a fundo. Ainda assim, em matéria de compreensão, Villard chega a um resultado médio mais que razoável. Quanto não deve ser penado para acertar o significado de um vocábulo que não consta de nenhum dicionário, e que o contexto não elucida! Realizações pioneiras, as duas versões que de certa maneira as completam, hão de ajudar não somente os tradutores para outros idiomas, como também o trabalho de exegese, ainda mal começado.

## Parte II

Muito já fez o tradutor ao penetrar pelas veredas de João Guimarães Rosa sem se perder no grande sertão; merece nossos aplausos por ter intuído o significado de palavras não dicionarizadas, descoberto o sentido velado de frases elípticas, adivinhado de longe a estranha realidade física e psíquica, espalhada nas quase seiscentas páginas dessa perturbadora e atraente soma brasileira, de irresistível sedução. Mas, com isso, satisfêz apenas a primeira, e a menor, de suas tarefas. Resta agora executar a segunda: reconstruir todo aquele universo recalcitrante pelos meios disponíveis de um outro idioma.

A longa fala de Riobaldo, com tanta margem para o irracional, o lúdico, o musical e até o visual, passa forçosamente pelas duas filtragens racionais da interpretação e da transposição. O resultado não pode deixar de perder em sugestividade, pondo a nosso alcance um sertão de fácil acesso, expurgado de seus espinhos e seus mistérios.

Poderemos culpar disso os intérpretes? Nenhum tradutor pode arrogar-se sobre o próprio idioma direitos iguais aos que reivindica Guimarães Rosa. Que é que se exige de uma tradução? Dar a impressão de obra escrita na língua do tradutor: isto é, utilizar os clichês e a retina dessa língua, ainda que se verta um autor que revolucionou o próprio idioma. E assim, na transferência para o alemão ou para o francês, verifica-se a inevitável dissociação dos componentes, aqui ainda mais inseparáveis que alhures: substância e aparência, fundo e forma. E o Guimarães Rosa alemão ou francês, para conquistar o leitor, só pode contar com as luzes que projeta sobre o macrosertão exterior, geograficamente localizado, e o microsertão íntimo, não menos insondável; com a força com que logra interessá-lo na solução de um enigma insolúvel.

Aliás, ainda que os tradutores possuíssem um sexto sentido, infalível em alertá-los cada vez que enfrentam uma expressão individual, uma locução desfeita, uma combinação nova de palavras, como haveriam de encontrar um estilo equivalente em suas próprias línguas? Recorrer a qualquer dialeto existente, alemão ou francês, só faria provocar associações descabidas. Daí o tradutor alemão se resignar ao *Hochdeutsche* (quer dizer: o alemão corrente e correto), uma espécie de língua artística, simples e clara como a palavra falada,<sup>31</sup> e que – em que pesem, suas inegáveis qualidades – dá a impressão de uma linguagem neutra, enfeitada *a posteriori* com o vasto material de uma colheita folclórica. Enquanto isso, o francês recorre a uma fala excessivamente argótica, atrás da qual se entrevê (ou, pelo menos, eu entrevejo) um Riobaldo proletário ou *poilu*. Ambos recuaram ante certo grau de artificialização da linguagem e desistiram de dar aos seus leitores uma ideia de inconformismo linguístico de Guimarães Rosa.

Um dos problemas que lhes pediu uma definição prévia foi a transposição dos antropônimos, alcunhas, apelidos, topônimos e nomes de bichos, de tão grande efeito pitoresco no original: Meyer-Clason adota uma solução eclética: traduzi-los quando desassociados de denominações alemãs, mantê-los em português nos demais casos. O expediente, em geral aceitável, falha algumas vezes: assim quando se fala num bem-te-vi que persegue Riobaldo como testemunha acusadora, sem dizer ao leitor alemão o que significam os componentes do nome português. Villard por sua vez inclina-se para a tradução de todos os nomes próprios, o que constituiria solução aceitável, se ele não se lembrasse de fazê-la proceder do nome original: “*la fazenda de Limãozinho, du Petit Citron*” ou “*la Serra do Pau d’Arco, la Serra du Bois d’Arc*” e (com erro de interpretação) “*le Que-Diga, le Que-J’dis*”, praxe de efeito mais que duvidoso.

O que mais desafia os tradutores não são, como se poderia pensar, as divertidas sentenças rimadas nem os mais audazes neologismos léxicos. É de surpreender quantas vezes os dois intérpretes encontram

*image  
not  
available*

da expressão, Edoardo Bizzarri impôs-se o máximo de fidelidade quanto ao conteúdo, atento a não perder nuança nenhuma, a não deixar sem tradução nenhum fragmento de ideia. Poderia repetir, em relação ao texto italiano, o que disse Meyer-Clason a respeito da própria versão alemã: “É mister declarar que o Grande Sertão alemão é leitura mais acessível que o original, não só analogamente falando, mas também – creio – para o leitor brasileiro que lê alemão”. E assim temos na nova tradução uma narrativa de certa forma mais clássica e menos exótica, menos labiríntica que o original à qual a língua italiana, magistralmente manejada pelo professor Bizzarri, empresta as suas sonoridades incomparáveis. Ouçamo-la um instante:

*“E povero me, la mia tristezza mi ritardava, consumato. Io non avevo competenza di voler vivere, tanto malaticcio, avevo perfino il fiato corto. E Diadorim, a volte conobbi che la nostalgia di lui non mi dava ristoro; né l’immaginarlo.”*

---

<sup>32</sup> Texto originalmente publicado nos jornais *Correio do Povo*, 25 set 1971; *O Estado de S. Paulo*, 10 out 1971; *Jornal da Tarde*, 16 out 1971, *Correio Brasiliense*, 5 nov 1971. (N.O.)

<sup>33</sup> João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, tradução de Edoardo Bizzarri. Coleção I Naratori di Feltrinelli, nº 180. Milão: Feltrinelli Editore, 1970

*image  
not  
available*

# Os vastos espaços<sup>36</sup>

## I. Situação de Guimarães Rosa

Desde 1962, quando saiu a primeira edição deste volume, João Guimarães Rosa não publicou nenhum outro livro. Entretanto, nestes últimos anos, a sua situação literária passou por modificação substancial. Transpondo as barreiras linguísticas não só do próprio idioma, mas também as que o escritor parecia erguer adrede em torno da sua obra, esta inesperadamente se transformou em artigo de exportação: farejada pelos noticiários literários, descoberta por editores da Europa e da América, transposta a duras penas para as grandes línguas de cultura, ela está sendo saudada pela crítica internacional como a revelação de um universo novo e lida pelos públicos mais exigentes.

Que um ficcionista nosso, livre de vinculações políticas, avesso a qualquer facilidade e intransigente em seus padrões artísticos, tenha conquistado, pela autenticidade da sua mensagem, audiência internacional – isto abre novas perspectivas à valorização das letras brasileiras no mundo. E note-se que o conseguiu embora desfalcado de algumas de suas características mais peculiares, pois toda a arte dos tradutores, ainda que disponham da virtuosidade de um Meyer-Clason, não pode deixar de atenuar-lhe a torrencial força expressiva.

Daqui em diante a evolução dessa arte deixa de ser assunto interno: mesmo aos livros vindouros do ficcionista estão asseguradas, desde já, vasta expectativa e acessibilidade universal. Não é provável, contudo, que o reforçamento da acústica venha a exercer modificação sensível nos seus processos de criação. Como todo grande artista, o nosso autor escreve para si mesmo, para o próprio deleite, catarse a realização. É de esperar, portanto, que o saber-se ouvido por um auditório muitas vezes maior venha apenas corroborar-lhe a poderosa originalidade, exaltar-lhe as tendências íntimas, que, de volume a volume, se acusavam com mais vigor.

A amplitude do êxito é motivo de satisfação para os críticos brasileiros, que, logo depois do aparecimento do primeiro livro de Guimarães Rosa, souberam discernir-lhe o alcance ultranacional. O mais ouvido de todos, Álvaro Lins, apontou-o imediatamente como “o que deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal.”

## 2. Justificação desta nota introdutiva

A obra de Guimarães Rosa, de riqueza e complexidade crescentes, estimula cada vez mais o trabalho da exegese. Note-se, porém, que mesmo os críticos mais aparelhados para a tarefa só a empreendem com precauções e ressalvas, como que intimados a definir primeiro o próprio ofício e a precisar-lhe as limitações. Enquanto não explanada, a obra se constitui de um conjunto de sugestões inseparavelmente entrelaçadas; destacando uma ou outra, a explanação relega as demais à sombra, além de romper os fios de interligação. Por isso é que, ao apontar três planos superpostos em *Grande sertão: veredas*, mestre Cavalcanti Proença se apressa em acrescentar: “É preciso, porém, ressaltar o artificialismo desta simplificação, pois que as várias camadas se interpenetram, não sendo possível delimitá-las, mas unicamente acentuar-lhes as características e conexões que nos permitem esta divisão genérica. Decorre dessa complexidade uma abundância de elementos alegóricos, uma simbologia muito densa, além do caráter polissêmico das personagens.”

Vilém Flusser, em sua notável glosa ao conto “As garças” (posterior a este volume), aponta outro perigo:

*image  
not  
available*

*image  
not  
available*

embriaguez desses colegiais entregues à elaboração de uma “sobrepeça” à margem da peça que ensaiam é extraordinária, e contudo tão plausível quanto à experiência do Menino que, transportado para a grande cidade que se ergue do chão num lance de mágica, teima em ver o milagre em dois perus e num tucano.

## 7. Enfoque e perspectiva

O crítico Dante Moreira Leite assinalou, em *Grande Sertão: veredas*, a transcendência do *modus narrandi* adotado: relatório feito pelo protagonista a um estranho que se limita a ouvi-lo como o psicanalista ouve as confidências do paciente. “O romance somente adquire sentido diante do interlocutor quase silencioso que não interfere nas interpretações e nem na fabulação de Riobaldo.” Analisando noutro estudo a novela “Campo geral”, do nosso autor, escrita na terceira pessoa convencional da ficção, mas que apreende apenas a experiência do menino Miguilim, ressalta Dante Moreira Leite que o recurso era necessário, “pois a história não poderia ser narrada pelo herói a não ser como evocação, e isso ... destruiria o seu núcleo fundamental, que é a perspectiva da criança.”

Teve toda razão o ensaísta ao apontar nessas duas obras a importância intrínseca do que poderíamos chamar o enfoque da história; a observação pode ser generalizada em relação a todas as obras de Guimarães Rosa, pois em todas elas o ponto de vista do narrador constitui elemento essencial, mais de uma vez verdadeiro fio de Ariadne.

Às *Primeiras estórias*, especialmente, a constante variação da perspectiva confere descomunal riqueza de cambiantes, muitas vezes um elemento suplementar de mistério. Algumas, segundo toda a evidência, têm raízes em experiências pessoais do autor e envolvem sua participação direta, ainda que não muito intensa. O máximo de sua presença ativa nota-se em “Pirlimpisquice”: ainda assim, ele funciona menos a título individual do que como parte de uma coletividade. Noutros casos desempenha o papel de figurante passivo (“Famigerado”), presenciador inconsciente (“Nenhum, nenhuma”), testemunha e comentador (“Fatalidade”, “A menina de lá”), evocador e exegeta.

À primeira pessoa da narração pode corresponder o eu – não do autor, e sim de um relator nominalmente designado cuja personalidade se vai delineando paralelamente ao desenrolar-se da ação (“Luas-de-mel”, “O cavalo que bebia cerveja”, “Tarantão, meu patrão”), ou a pessoas sem nome mas possuidoras de personalidade, como o narrador de “O espelho”, em quem vamos identificando um desses solitários autodidatas da província que se emaranham nos fios de suas infundáveis especulações, ou o de “A terceira margem do rio”, que se vem contagiando com a demência do pai. Dos outros eus, o de “Darandina” tem seus pontos de contato com o autor, de quem partilha (e exagera) as fantasias verbais e o pendor filosofante; o de “A benfazeja”, revelador dos sentimentos inconfessados de uma comunidade, parece mais uma personificação do que uma pessoa.

Nas estórias contadas em terceira pessoa observam-se também divergências no grau de participação do invisível narrador. Se a sua parte, em “Sequência” ou em “Substância”, se reduz à onipresença e à onisciência convencionais do ficcionista, em “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Os irmãos Dagobé” diz respeito antes a um membro não individualizado da multidão a testemunhar os fatos contados. Em “Partida do audaz navegante” a subjacente simpatia do autor acusa reminiscências de infância. Em “As margens da alegria” e “Os cimos”, que se apartam do resto do volume em estrutura e propósitos, o autor existe para decifrar os pensamentos hieroglíficos do Menino.

Essa série de substituições, procurações e disfarces, esse brincar de esconde-esconde não serve só de provocação e estímulo: habitua o leitor a dar a volta da história e a repensá-la. Qual não seria o caso de Nhinhinha narrado não pelo autor, compassivo mas ainda assim distante, e sim por Tiantônia? Ou o do remador que embarca para nenhures, se glosado não por quem lhe sofre o desvario na própria carne, mas por um espectador chistoso como o de “Darandina”? Afinal, o próprio relato metamorfoseia-se em ação e enredo: haja vista a ambivalência e a evolução dos sentimentos do capanga Reivalino em relação ao patrão. Tem-se aí outra história à margem da primeira, de mistério não menos profundo que o do cavalo bebedor de cerveja.

*image  
not  
available*

visual” (Oswaldino Marques).

Há frases do nosso autor, precisamente das mais carregadas de significação, que exigem notação musical: “Infância é coisa, coisa?”; “Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”

A aliteração serve-lhe de subsídio pitoresco ou acompanhamento musical, marcadora de ritmo ou de monotonia, sinal de gravidade ou de graça; “Miúdo, moído...”; “aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano”; “leigos, ledos, lépidos”; “desconto... o em que me tive na mocidade: desmandos, desordens e despraças”; “podia também ser de outra essência – a mandada, manchada, malfadada”; “conforme confere e confirmava”. Em suas acrobacias verbais ressurgem as figuras da velha retórica: a homofonia: “Ferramos fera briga”; o homoteleuto: “não conseguindo juntar o prestígio ao fastígio”; o poliptoto: “Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve”; a figura etimológica: “as figurantes figuras, mas personagens personificantes”.

A rima sentenciosa é um adjutório caracterizador (em “Luas-de-mel”): “Eu ponho a mesa e pago a despesa”; “Cachorro, gato e espalhafato”; “Só em paz, com Deus, sossegado. Sensato, sincero e honrado.”; “Herói é no que dói!”

Usa com o mesmo intento, ou como simples “intermezzo” lúdico, palavras pomposas e grandiloquentes, que ganham graça pelo emprego pernóstico: “Só vivo no supracitado”; “os noivos satisfatórios”; “aquele senhor provisoriamente impoluto”. Há muitos outros exemplos, sobretudo ao longo de “Partida do audaz navegante”, onde o autor confirma implicitamente a ampla contribuição da linguagem infantil para seus processos de inovação mais ousados.

Com patente alegria sensual ele deixa arrebentar-se pelo batucar das onomatopeias: “Aí, o povaréu fez vêvêvê”; “o *a-tchim-pum-pum* dos foguetes”; “trupitar” de cavalos; “catastrapes!”; “chiquetichique”, todos exemplos encontráveis em “Tarantão, meu patrão”, onde a reprodução imitativa começa no próprio título.

O prolongamento das palavras por meio de sufixos altissonantes – furibundância, circunspectância, esplendição, blasfemífero, ardididade – ou pela ousada repetição de sílabas – sussusurrar, mumumudos, nesse interintintim – é praticado com intuito de intensificação semântica.

Assinale-se mais uma fonte de sonoridades sugestivas e classificadoras: os expressivos nomes próprios com que Guimarães Rosa gosta de brindar-nos, enfileirando-os às vezes em saborosas enumerações rabelaisianas. Nenhum outro autor nosso armazena tantos apelidos, alcunhas, epítetos, corruptelas de nomes e sobrenomes pitorescos e pedantes. Só em *Primeira estórias* encontramos os quatro irmãos Dagobé: Damastor, Doricão, Dismundo e Derval, além de Tãozão, Mão-na-Lata e Zé Centeralfe. E ainda, a sinistra tríade formada pela Mula-Marmela, Mumbungo e Retrupé; e Nhinhinha e a Nhatiaga; e Vagalume, de seu verdadeiro nome (!) João Dosmeuspés Felizardo; e Curucutu, Cheira-Céu, Jiló. Pé-de-Moleque, Barriga-Cheia, Corta-pau, Rapa-pé, e Gorro-Pintado... todo um catálogo bem brasileiro de extravagância denominativa.

### 13. Dinamização

Além desses aspectos pitorescos, convém destacar na linguagem de Guimarães Rosa o fator dinâmico ao serviço da representação do que ele chamou “o corrido, contínuo, do incessar”. É um constante rebatizar de fenômenos já denominados, um contínuo buscar de nomes para formas que inesperadamente emergem do caos existencial; e também, às vezes, a criação de uma realidade nova que surge pelo poder da evocação verbal.

Os processos dessa renovação não são, não podem ser puramente arbitrários, senão prejudicariam a comunicabilidade da mensagem. Na maioria dos casos são tomados de empréstimo à própria língua, e consistem na imitação e na intensificação de seus recursos evolutivos. Às vezes parecem sugeridos pelo espírito de outros idiomas. Vez por outra são produtos de uma invenção divertida, arbitrária e lúdica.

Naturalmente, nem todos os termos não dicionarizados de *Primeiras estórias* podem ser considerados como neologismos de fato. É praticamente impossível separar os vocábulos ainda não registrados da linguagem familiar ou regional e os que existem na língua em estado latente. São desse grupo, resultante de derivação regular, substantivos como *terrestreidade* ou *cascalharal*, adjetivos como *multitudinal* e *gravitacional*, verbos como

*image  
not  
available*

nuvens pináculos dos montes”; “aquela a-pique difícil fazenda”; “no entre algumas flores”; “o em-diabo pretinho Alfeu”, passando até a se flexionar: “em-diabas confusões”; “ela batia com a cabeça nos docementes”. Mais ainda, uma frase qualquer se transforma em epíteto ou substantivo: “um narizinho que-carícia”; “no se é o que é que é”; “o em que me tive”.

Quer dizer que os materiais da língua estão em fusibilidade permanente, lavas que só criam forma ao derramar-se. Nem todos os produtos dessa criação vulcânica saem graciosos ou eufônicos: há os que irritam e provocam; mas o conjunto da erupção é um espetáculo que subjuga.

Por enquanto só se pode conjecturar a profundidade da revolução operada nas letras brasileiras por Guimarães Rosa. Quem assina esta introdução pode, como árbitro de vários concursos de conto, observar a sedução exercida pelo seu estilo nos novos prosadores de todas as regiões do Brasil. Inimitável na intuição das correntes fundas do inentendível mundo íntimo, assim como na transferência de episódios locais para horizontes universais, sua obra, por enquanto, está agindo sobretudo pelo aspecto epidérmico. É de se esperar que nos talentos bastante fortes para se subtraírem ao perigo do arremedo servirá de estímulo para o desapego de todos os padrões tradicionais. Mas parece pouco provável que suas invenções e liberdades em sua totalidade venham a se enquadrar no *corpus* do idioma, precisamente porque seu poder está no vislumbre fugaz da instantaneidade.

“Evidentemente há coisas que só entenderá em *Grande sertão: veredas* o sertanejo, precisamente o menos provável de seus leitores” – pondera com espírito Adolfo Casais Monteiro. Estendendo a observação a *Primeiras estórias*, acrescentaria eu que há outras coisas que só o dialetologista, outras que só o filósofo, outras ainda que só o psicanalista entenderá – o que equivale a dizer que nenhum leitor entenderá a obra na íntegra. Tenho que esse entendimento nem sequer é visado pelo escritor. Trabalhando como o cineasta, sabe que os detalhes de seus flagrantes só parcialmente serão percebidos pelo público na rápida sucessão das imagens e nem por isso deixa de calcular e apurar os seus menores efeitos. Por menos que pegue dessa profusão barroca, o leitor médio ainda pegará bastante para ceder ao encantamento.

Dessa própria riqueza surge a possibilidade de se encontrarem intenções e subentendidos mesmo onde não os há, de surgirem interpretações de surpreender o único detentor de todas as chaves da obra, o próprio autor. Até agora não me consta que ele tenha posto em dúvida a validade de qualquer explanação, nem creio que venha a fazê-lo. Mas tampouco fornece a chaves a ninguém. “Rosa não entrega nem a pau o mapa da mina” – segundo uma expressão feliz de Afonso Arinos de Melo Franco. Solta pelo seu criador, a obra passa a ter a sua própria vida, que a este não é dado nem retificar nem influenciar. Tudo leva a crer que os livros de Guimarães Rosa suscitem mais tentativas de decifração que os de qualquer outro escritor brasileiro, e que estas os tornem ainda mais densos e mais cheios de significados.

Conta-me Guimarães Rosa que os compositores de tipografia, não entendendo uma de suas palavras ou frases, têm as modificado involuntariamente; e que, ao rever as provas, tem-lhe acontecido não emendar o erro por decorrer de uma compreensão aceitável dos antecedentes, e por se ajustar bem ao contexto.

O grande tradutor de *Grande sertão: veredas*, Meyer-Clason (que neste momento está transplantando para o alemão estas *Primeiras estórias*), resolvera a maior percentagem possível dos enigmas verbais que formam o tecido desse romance gigantesco. Enganou-se, porém, ao tomar “lagarta-de-fogo” (equivalente de “tatarana”, alcunha de Riobaldo) por “lagartixa de fogo” e ao traduzir esse misterioso nome de bicho por *Feuersalamander*. Foi assim agregada à variante alemã do livro uma conotação alquimística e medieval inexistente no original, mas que o autor, depois de estranhá-la no princípio, acabou por admitir como perfeitamente compatível com o destino da personagem, que ganhava assim uma nova dimensão.

Espero ter dado ao leitor, nestas considerações prévias demasiadamente difusas, uma ideia pelo menos da extensão do mundo em que se vai embrenhar, com o risco certo de perder-se mais de uma vez e com a recompensa não menos certa de se reencontrar seguidamente a si mesmo nos muitos atalhos de Guimarães Rosa.

Sítio Pois É, Nova Friburgo (RJ), fevereiro de 1966.

## OBRAS CITADAS

CANDIDO, Antonio. “O sertão e o mundo”. *Diálogo*, nº 8, nov 1957.

*image  
not  
available*

– Senão eles achavam tudo fácil.

“Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade, encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis, adrede, submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos.

Seria este o motivo principal da multiplicação dos prefácios, de que o livro traz não um, mas quatro? Atente-se: o primeiro índice, que encabeça o volume, relaciona quarenta e quatro “estórias”; no segundo, pois há um segundo, “de releitura”, no fim do volume, quatro títulos são separados dos demais e apontados como prefácios.

Prefácio, por definição, é o que antecede uma obra literária. Mas no caso do leitor que não se contenta com uma leitura só, mesmo um prefácio colocado no fim poderá ter serventia. Ora, Guimarães Rosa esperava, reclamava até essa segunda leitura, esteando a exigência em trechos de Schopenhauer, a abrir e fechar o volume.

Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte.

Assim “Aletria e hermenêutica” é pequena antologia de anedotas que versam o absurdo; mas é, outrossim, uma definição de “estória” no sentido especificamente guimarães-rosiano, constante de mostruário e teoria que se completam. Começando por propor uma classificação dos subgêneros do conto, limita-se o autor a apontar germes de conto nas “anedotas de abstração”, isto é, nas quais a expressão verbal acena a realidades inconcebíveis pelo intelecto. Suas estórias, portanto, são “anedóticas” na medida em que certas anedotas refletem, sem querer, “a coerência do mistério geral que nos envolve e cria” e faz entrever “o suprasensu das coisas”.

“Hipotrérico” aparece como outra antologia, desta vez de divertidas e expressivas inovações vocabulares, não lhe faltando sequer a infalível anedota do português. E é a discussão, às avessas, do direito que tem o escritor de criar palavras, pois o autor finge combater “o vezo de palavrizar”, retomando por sua conta os argumentos de que já se viu acossado como deturpador do vernáculo e levando-os ao absurdo: põe maliciosamente à vista as inconseqüências dos que professam a partenogênese da língua e se pasmam ante os neologismos do analfabeto, mas se opõem a que “uma palavra nasça do amor da gente”, assim “como uma borboleta sai do bolso da paisagem”. A “glosação em apostilas” que segue esta página reforça-lhe a aparência pilhérica, mas em Guimarães Rosa zombaria e *pathos* são como o reverso e o anverso da mesma medalha. O primeiro “prefácio” bastou para nos fazer compreender que em suas mãos até o trocadilho vira óculos para espiar o invisível.

“Nós, os temulentos” deve ser mais que simples anedota de bêbado, como se nos depara. Conta a odisséia que para um borracho representa a simples volta para casa. Porém, os embates nos objetos que lhe estorvam o caminho envolvem-nos em uma sucessão de prosopopeias, fazendo dele, em rivalidade com esse outro temulento que é o poeta, um agente de transfigurações do real.

Finalmente confissões das mais íntimas apontam nos sete capítulos de “Sobre a escova e a dúvida”, envolvidas não em disfarces de ficção, como se dá em tantos narradores, mas, poeticamente, em metamorfoses léxicas e sintáticas.

É o próprio ficcionista que entrevemos de início num restaurante chique de Paris a discutir com um *alter ego*, também escritor, também levemente chumbado, que lhe censura o alheamento à realidade. “Você evita o espirrar e o mexer da realidade, então fuge-não-fuge.” Surpreendidos de se encontrarem face a face, os dois eus encaram-se reciprocamente como personagens saídas da própria imaginativa, perturbados e ao mesmo tempo encantados com a sua “sosiedade” (sic!), tecendo uma palestra rapsódica de ébrios em que o tema do *engagement* ressurgiu volta e meia como preocupação central. O Rosa comprometido sugere ao Rosa alheado escreverem um livro juntos; este não lhe responde, a não ser através da ironia discreta com que sublinha o contraste do ambiente luxuoso com o ideal “da rude redenção do povo”.

Mas a resposta à acusação de alheamento deve ser buscada também e sobretudo nos capítulos seguintes. Em primeiro lugar, põe-se em dúvida a natureza da realidade através da parábola da mangueira, cada fruta da qual reproduz em seu caroço o mecanismo de outra mangueira; e o inacessível nos elementos mais óbvios do