



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**



JOÃO PAULO SANTOS SILVA

**ROSA DE INFINITA POESIA:
*ESTAS ESTÓRIAS***

[Versão corrigida]

**São Cristóvão/SE
2023**

JOÃO PAULO SANTOS SILVA

**ROSA DE INFINITA POESIA:
*ESTAS ESTÓRIAS***

[Versão corrigida]

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

São Cristóvão/SE

2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586r Silva, João Paulo Santos.
Rosa de infinita poesia : Estas estórias / João Paulo Santos
Silva; orientador Afonso Henrique Fávero. – São Cristóvão, SE,
2023.
244 f. ; il.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de
Sergipe, 2023.

1. Ficção brasileira. 2. Poética. 3. Poesia brasileira. 4. Manuscritos.
I. Rosa, João Guimarães, 1908 - 1969. II. Fávero, Afonso Henrique,
orient. II. Título.

CDU 82.09



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL - MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



PARECER DO ORIENTADOR PARA ENTREGA DA VERSÃO FINAL

Parecer referente à versão final da tese de doutorado intitulada: ROSA DE INFINITA POESIA: *ESTAS ESTÓRIAS*, defendida em 28/02/2023, pelo discente: JOÃO PAULO SANTOS SILVA, nº de matrícula 201900119065, estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), área de concentração ESTUDOS LITERÁRIOS e linha LITERATURA E CULTURA.

Parecer do orientador:

A tese de doutorado ROSA DE INFINITA POESIA: *ESTAS ESTÓRIAS*, de autoria de JOÃO PAULO SANTOS SILVA, foi aprovada unanimemente por banca examinadora, que ressaltou sua acentuada qualidade.

Sou de parecer, portanto, FAVORÁVEL quanto à conclusão definitiva do curso de doutorado de JOÃO PAULO SANTOS SILVA, concordando que o depósito dos exemplares de sua tese no PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / UFS seja feito sem nenhum impedimento.

São Cristóvão/SE, 16 de março de 2023.

Assinatura do/a orientador/a

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos
Prédio Departamental II, sala 17
Jardim Rosa Elze - São Cristóvão (SE). CEP 49.100-000
Tel. (79) 3194-6860 - E-mail: ppgl@academico.ufs.br

Nome: SILVA, João Paulo Santos

Título: Rosa de infinita poesia: *Estas estórias*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Data de Aprovação: 28/02/2023

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero (PPGL/UFS)
Orientador

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade (PPGL/UFS)
Coorientador

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (PPGL/UFS)
Membro interno ao Programa

Prof. Dr. Antonio Marcos dos Santos Trindade (SEDUC-SE)
Membro externo à Instituição

Profa. Dra. Jacqueline Ramos (UFS)
Membro externo ao Programa

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)
Membro externo à Instituição



*A Iasmim Ferreira,
infinitamente companheira
de estudos e de vida,
dedico esta pesquisa.*

AGRADECIMENTOS

A Deus por permitir sempre meu progresso intelectual através da Espiritualidade Amiga.

A Iasmim Ferreira agradeço enormemente pelo apoio incondicional da seleção do doutorado ao desenvolvimento da pesquisa; sem você, certamente este trabalho acadêmico não seria possível.

Aos meus pais: Maria Josélia Santos Silva, que me ajudou no aprendizado da escrita em tenra idade e, mais tarde, nas redações escolares, sempre me mostrando a importância da educação; Paulo Soares da Silva, a quem devo meu hábito da leitura, que ora me trouxe ao doutorado.

A orientação cuidadosa do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade (PPGL/UFS), sobretudo no que concerne ao estudo do lirismo e dos seus desdobramentos na ficção rosiana.

A orientação sempre atenta e diligente do Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero (PPGL/UFS).

A equipe do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), sobretudo a Elisabete Marin Ribas, que nos facultou gentilmente o acesso ao Fundo João Guimarães Rosa.

As sugestões e críticas da Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG), que compôs a Banca Examinadora de Qualificação de Doutorado e de Defesa de Tese de Doutorado, dando-nos valiosas contribuições fruto de sua leitura atenta.

Aos ensinamentos rosianos da Profa. Dra. Jacqueline Ramos (UFS), da Licenciatura em Letras (Iniciação Científica e TCC), passando pela orientação do Mestrado em Letras (UFS), ao Exame de Qualificação de Doutorado e à Banca de Defesa de Doutorado. Ao falar de Guimarães Rosa com encantamento, despertou-me novas veredas para minha travessia acadêmica e profissional.

Aos apontamentos dos prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS) e às contribuições do prof. Dr. Antonio Marcos dos Santos Trindade (SEDUC-SE) na Defesa de Doutorado.

A Biblioteca Central da Universidade Federal de Sergipe (BICEN/UFS) pelo acesso a arquivos de tese e de dissertação através do Programa de Comutação Bibliográfica do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (COMUT/IBICT).

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) pela formação concedida e pelo apoio no desenvolvimento do meu trabalho.

*Rosa dos seus e dos outros,
Rosa da gente e do mundo,
Rosa de intensa poesia
De fino olor sem segundo;
Rosa do rio e da rua,
Rosa do sertão profundo!*
(Manuel Bandeira)

*O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor,
é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o
resto, que devia ser brando e compensador, são
vaguezas intencionais, personagens e autor
querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou,
com uma e outra como asas, ascender a
incapturáveis planos místicos.*
(ROSA, 2003, p.37-38 - correspondência com
Bizarri)

*Quem não fizer do idioma o espelho de sua
personalidade não vive; e como a vida é uma
corrente contínua, a linguagem também deve
evoluir constantemente. Isto significa que, como
escritor, devo me prestar contas de cada palavra
e considerar cada palavra o tempo necessário até
ela ser novamente vida. O idioma é a única porta
para o infinito, mas infelizmente está oculto sob
montanhas de cinzas.*
(Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz)

“A poesia é a linguagem do indizível.” (Guimarães
Rosa)

RESUMO

SILVA, João Paulo Santos. *Rosa de infinita poesia: Estas estórias*. 2023. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

Guimarães Rosa (1908-1967), quando explica em correspondência ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri seu projeto literário, confere à poesia, numa escala de 1 a 4, o valor de 3 pontos, o que explica a presença marcante do lirismo na sua prosa de ficção. Com efeito, em *Estas estórias*, cuja primeira edição viria a lume postumamente em 1969, há narrativas que podem ser compreendidas como resultado dessa concepção literária, de modo que os experimentalismos poéticos presentes a partir de *Sagarana* – sobretudo com *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* – são perceptíveis nessas narrativas, sob a perspectiva da dissolução dos gêneros, mormente através da marcante poeticidade. Assim, a leitura desafiadora de *Estas estórias*, aliada ao fato de haver ainda hoje poucos estudos acadêmicos, se comparada às demais obras do autor, dedicados a destrinchar os meandros desses textos, constitui a força motriz deste trabalho, que pretende destacar a relevância das estórias às quais faltaram “a última demão” do autor, bem como inseri-las no rol da travessia poética operada pelo autor mineiro na sua prosa de ficção. Não obstante, ciente desse instigante desafio e com a ressalva do estágio de produção intermediária em que se encontravam essas novelas, pretende-se aqui esmiuçá-las na busca dos “3 pontos” da poesia mencionados por Rosa. Logo, este estudo guia-se por um instrumental teórico que privilegia as discussões em torno da poesia, da filosofia e da fortuna crítica rosiana, além de buscar amparo nos manuscritos do autor que estão sob a guarda do Arquivo IEB-USP desde 1973. Partiremos dos estudos da poesia e da prosa poética, a saber, Staiger (1977), Friedrich (1978), Hamburger (2007), Moisés (2012), Heidegger (2003), Rosenfeld (2015), além de ensaístas da obra rosiana, tais como Galvão (2000), Leonel (2000), Bosi (2007), Xisto (1991), dentre outros, a fim de analisar as estórias. Por conseguinte, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo do São Nunca”, “O dar das pedras brilhantes” e “Remimento” são lidos nessa perspectiva, de modo que os aspectos poéticos analisados, sejam nos manuscritos, sejam nos textos publicados postumamente, ainda que difiram em relação às obras publicadas em vida, têm relevância na tessitura das narrativas e refletem os princípios literários do autor.

PALAVRAS-CHAVE: *Estas estórias*, Guimarães Rosa, narrativa poética, manuscritos.

ABSTRACT

SILVA, João Paulo Santos. *Rosa of infinite poetry: Estas estórias*. 2023. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

Guimarães Rosa (1908-1967), when explaining his literary project in correspondence with his Italian translator Edoardo Bizzarri, gives poetry a value of 3 points on a scale of 1 to 4, which explains the marked presence of lyricism in his prose fiction. In fact, in *Estas estórias*, whose first edition was published only posthumously in 1969, there are narratives that can be understood as a result of this literary conception, so that the poetic experimentalism present after *Sagarana* - especially with *Corpo de baile* and *Grande sertão: veredas* - is perceptible in these narratives, from the perspective of the dissolution of genres, especially through the marked presence of poeticism. Thus, the challenging reading of *Estas estórias*, coupled with the fact that there are still few academic studies, when compared to the author's other works, dedicated to unraveling the intricacies of these texts, constitutes the driving force of this work, which intends to highlight the relevance of the stories that lacked "the last coat" of the author, as well as insert them in the list of the poetic crossing operated by the author of Minas Gerais in his prose fiction. Nevertheless, aware of this instigating challenge and with the caveat of the stage of intermediate production in which these novels were, we intend here to scrutinize them in search of the "3 points" of poetry mentioned by Rosa. Therefore, this study is guided by a theoretical instrument that focuses on discussions of poetry, philosophy, and the critical fortune of Rosa, in addition to seeking support in the author's manuscripts that have been in the custody of the IEB-USP archives since 1973. We will start from the studies of poetry and prose poetry, namely Staiger (1977), Friedrich (1978), Hamburger (2007), Moisés (2012), Heidegger (2003), Rosenfeld (2015), and essayists of Rosiana's work, such as Galvão (2000), Leonel (2000), Bosi (2007), Xisto (1991), among others, to analyze the stories. Therefore, "Bicho mau", "Páramo", "Retábulo do São Nunca", "O dar das pedras brilhantes" and "Remimento" are read from this perspective, so that the poetic aspects analyzed, whether in the manuscripts or in the texts published posthumously, even if they differ in relation to the works published in life, have relevance in the weaving of the narratives and reflect the author's literary principles.

KEYWORDS: *Estas estórias*, Guimarães Rosa, poetic narrative, manuscripts.

RESUMEN

SILVA, João Paulo Santos. *Rosa de la poesía infinita: Estas estórias*. 2023. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

Guimarães Rosa (1908-1967), al explicar su proyecto literario en correspondencia con su traductor al italiano Edoardo Bizzarri, otorga a la poesía un valor de tres puntos en una escala de 1 a 4, lo que explica la marcada presencia del lirismo en su ficción en prosa. De hecho, en *Estas estórias*, cuya primera edición se publicó póstumamente en 1969, hay narraciones que pueden entenderse como resultado de esta concepción literaria, de modo que el experimentalismo poético presente después de *Sagarana* – especialmente con *Corpo de baile* y *Grande sertão: veredas* – es perceptible en estas narraciones, desde la perspectiva de la disolución de los géneros, especialmente a través de la marcada presencia del poetismo. Así, la lectura desafiante de *Estas estórias*, unida al hecho de que hoy todavía son pocos los estudios académicos, si se comparan con las demás obras del autor, dedicados a desentrañar los entresijos de estos textos, constituye el motor de este trabajo, que pretende destacar la relevancia de los relatos a los que les faltó "el último abrigo" del autor, así como insertarlos en la nómina del cruce poético operado por el autor mineiro en su ficción en prosa. No obstante, conscientes de este desafío instigador y con la advertencia de la etapa de producción intermedia en la que se encontraban estas novelas, se pretende aquí escudriñarlas en busca de los "3 puntos" de poetización mencionados por Rosa. Por lo tanto, este estudio se orienta por un instrumento teórico que se centra en las discusiones de poesía, filosofía y fortuna crítica de Rosa, además de buscar apoyo en los manuscritos de la autora que están bajo la custodia del Archivo del IEB-USP desde 1973. Partiremos de los estudios de poesía y prosa poética, a saber, Staiger (1977), Friedrich (1978), Hamburger (2007), Moisés (2012), Heidegger (2003), Rosenfeld (2015), además de ensayistas de la obra rosiana, como Galvão (2000), Leonel (2000), Bosi (2007), Xisto (1991), entre otros, para analizar los cuentos. Así, "Bicho mau", "Páramo", "Retábulo do São Nunca", "O dar das pedras brilhantes" y "Remimento" son leídos desde esta perspectiva, de modo que los aspectos poéticos analizados, ya sea en los manuscritos o en los textos publicados póstumamente, aunque difieran en relación con las obras publicadas en vida, tengan relevancia en el tejido de las narraciones y reflejen los principios literarios del autor.

PALABRAS CLAVE: *Estas estórias*, Guimarães Rosa, narrativa poética, manuscritos.

LISTA DE FIGURA

Fig. 1: Símbolo de infinito contendo, de um lado, *Sagarana* e, de outro, *Estas estórias....* p. 157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – AS VEREDAS POÉTICAS ANTES DAS ESTÓRIAS.....	26
1.1 A FILOSOFIA E O POÉTICO NA FICÇÃO	26
1.2 O LIRISMO MODERNO E OS ECOS NA PROSA	31
1.2.1 A PROSA POÉTICA	37
1.3 O REGIONALISMO E SUAS ESTÓRIAS	41
 CAPÍTULO 2 – A POESIA EM MOVIMENTO NA FICÇÃO ROSIANA	47
2.1 A POESIA ROSIANA ENTRE O POEMA E A PROSA	48
2.2 DISSONÂNCIA E POESIA.....	51
2.3 A POESIA NOS PÓSTUMOS	54
 CAPÍTULO 3 – ESTAS POESIAS: A <i>POIÉSIS</i> FICCIONAL DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i>	58
3.1 A HISTÓRIA DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i>	64
3.2 O ACABAMENTO DAS ESTÓRIAS INÉDITAS	68
3.2.1 OS MANUSCRITOS E A HIPÓTESE DA GÊNESE DA POETICIDADE	70
3.3 A POESIA EM <i>ESTAS ESTÓRIAS</i>	75
3.3.1 “BICHO MAU”	79
3.3.1.1 O <i>LÉXICO</i>	83
3.3.1.2 A <i>POÉTICA</i>	86
3.3.1.3 OS <i>MANUSCRITOS</i>	90
3.3.2 “PÁRAMO”	93
3.3.2.1 O <i>LÉXICO</i>	96
3.3.2.2 A <i>POÉTICA</i>	97
3.3.2.3 OS <i>MANUSCRITOS</i>	103
3.3.3 “RETÁBULO DO SÃO NUNCA”	104
3.3.3.1 O <i>LÉXICO</i>	106
3.3.3.2 A <i>POÉTICA</i>	107
3.3.3.3 OS <i>MANUSCRITOS</i>	115
3.3.4 “O DAR DAS PEDRAS BRILHANTES”	116
3.3.4.1 O <i>LÉXICO</i>	119
3.3.4.2 OS <i>URUMICANGAS DIAMANTES E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER</i>	124
3.3.4.3 A <i>POÉTICA</i>	128

3.3.4.4 OS MANUSCRITOS	139
3.3.5 A PALAVRA EM RUMINAÇÃO NO ÚLTIMO CONTO: “REMIMENTO”	144
3.3.5.1 O LÉXICO	147
3.3.5.2 A POÉTICA	149
3.3.5.3 OS MANUSCRITOS	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS	158
APÊNDICE: SOLICITAÇÃO AO ARQUIVO DO ITAMARATY A DOCUMENTOS DE GUIMARÃES ROSA	173
ANEXOS	175
ANEXO 1: ÍNDICES PLANEJADOS PARA <i>ESTAS ESTÓRIAS</i> MANUSCRITOS POR GUIMARÃES ROSA	175
ANEXO 2: CAPA DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i>	183
ANEXO 3: FOLHA DO VOLUME DOS <i>ESTUDOS PARA OBRA</i> (ESTUDO DE COMPOSIÇÃO SUBDIVIDIDO EM TRÊS PARTES: “PROVÉRBIOS”, “MARIMATA” E “ROÇA” – IEB-USP, JGR-EO-03,01; P. 27.)	184
ANEXO 4: TRECHOS DE “O DAR DAS PEDRAS BRILHANTES” PUBLICADOS NA REVISTA <i>MANCHETE</i> N. 688, DE 26 DE JUNHO DE 1965.	185
ANEXO 5: FRAGMENTOS DA NARRATIVA “REMIMENTO” PUBLICADOS NO JORNAL <i>CORREIO DA MANHÃ</i> , DE 25 DE NOVEMBRO DE 1967	187
ANEXO 6: ÚLTIMA VERSÃO DE “REMIMENTO”.	190
ANEXO 7: PUBLICAÇÃO DE “BICHO MAU” NO <i>JORNAL DO COMÉRCIO</i> , EM 1 DE DEZEMBRO DE 1968, COM ILUSTRAÇÕES DE POTY E FAC-SÍMILE DA ÚLTIMA PÁGINA MANUSCRITA DA NOVELA. TRATA-SE DA MESMA VERSÃO DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i>	196
ANEXO 8: FAC-SÍMILE DO FINAL MANUSCRITO DE “BICHO MAU” REPRODUZIDO NA 1ª EDIÇÃO DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i> (ROSA, 1969, P. VIII-IX)	199
ANEXO 9: PRIMEIRA VERSÃO DE “BICHO MAU” PRESENTE NO LIVRO INÉDITO <i>SEZÃO</i>	200
ANEXO 10: TEXTO “ROSA, A VITÓRIA SOBRE A MORTE”, DE JOSÉ BATISTA, PUBLICADO NO JORNAL <i>O GLOBO</i> (ARTE E CRÍTICA, ANO I, Nº. 25, RIO DE JANEIRO, P. 9, 17 JAN. 1970)	242
ANEXO 11: ANÚNCIO DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i> NA ORELHA DO LIVRO <i>UNIVERSO E VOCABULÁRIO DO GRANDE SERTÃO</i> (1970), DE NEI LEANDRO DE CASTRO.	244
ANEXO 12: CAPAS DAS EDIÇÕES DE <i>ESTAS ESTÓRIAS</i>	245

INTRODUÇÃO

Ao afirmar que a “poesia é a linguagem do indizível”, João Guimarães Rosa (1908-1967) sugere que o discurso poético é uma tentativa de acessar os “planos místicos”. A poesia, entendida no seu sentido amplo, transcendendo os limites do verso, passa a fazer parte dos seus princípios criadores se fazendo marcante na sua ficção. Embora tal asserção pareça ser um lugar-comum na recepção crítica rosiana, ressurte-se que ainda são poucos os estudos que se detêm de fato na estrutura linguística, sobretudo nos textos póstumos. A presente tese – que é fruto da pesquisa sobre a poesia em *Estas estórias* (1969), desenvolvida no âmbito do Doutorado em Letras Estudos Literários na Universidade Federal de Sergipe vai, pois, nessa direção ao tentar preencher pelo menos em parte tal lacuna. Nossa hipótese é que nos quatro últimos escritos do volume póstumo – a saber, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” –, além de “Remimento”, que não chegou a ser incluído no livro, o discurso poético, responsável pela singularidade da prosa, frequenta as tessituras narrativas, emergindo como elemento relevante dessas narrativas e apontando novos horizontes de interpretação da ficção rosiana predecessora.

Com efeito, a presença do poético no *corpus*, ainda que em menor grau quando posta ao lado das obras da maturidade do autor, tais como *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, evidencia as virtualidades poéticas postas em jogo pela escrita rosiana em *Estas estórias*. Por conseguinte, a palavra reveste-se não apenas de sua capacidade de enunciação dos acontecimentos, mas também, e acima de tudo, num autor virtuoso como Guimarães Rosa, de realização plena do ser através da poesia: “Cada palavra é na sua essência um poema. Pense só na sua gênese” (ROSA, 1983, p. 299-300). Cumpre-nos, pois, registrar que se isso tem constituído seara a ser explorada analiticamente, deve-se à abertura do próprio texto preconizada pelo autor; de modo que o indizível está ironicamente dito na linguagem em devir. Dentro do espectro poético, destacam-se, para fins de delimitação analítica, a representação poética do espaço na sua relação com o humano e o pensamento mítico-religioso como meio de busca da transcendência, de modo que ditos de cunho proverbial, aforismos, neologismos, arcaísmos, inversões sintáticas, assonâncias e aliterações, tudo aquilo que se mostra no texto rosiano emerge de alguma forma atravessado pela concepção poética do mundo. Tal relação se dá pela palavra, alvo da diligência do *modus operandi* do autor de *Estas estórias*, a ponto de ser alçada à categoria de poética mesmo em se tratando de prosa de ficção.

Se a ficção rosiana trata dessas dimensões poéticas, é porque compreende a poesia como discurso primevo e, sendo assim, acaba por problematizar a constituição do ser na

linguagem, para falar com Martin Heidegger (1889-1976). Ademais, tal primitivismo nos remete, consoante Giambattista Vico (1984, p. 75), à humanidade primordial para a qual a poesia seria uma faculdade conatural, e porque alheia ao pensamento racional, deslumbrava-se diante do mundo ignoto: “justamente por ignorantes de todas as coisas, fortemente se encantavam delas”. Ao atravessar sua prosa com poesia, Rosa buscou, entre outros, escapar à lógica cartesiana da linguagem automatizada do cotidiano; ou seja, a poesia, mesmo mesclada à prosa, emerge como instauradora da autenticidade do ser, que, por sua vez, se dá pela e na linguagem.

Ademais, as narrativas rosianas, e, portanto, os contos em questão, parecem comportar uma autoconsciência ficcional, porquanto se valem do poético como meio precípua de avocar para si a atenção do conteúdo narrado (macrocosmo da prosa) para a palavra (microcosmo da ficção, mas macrocosmo da poesia). O uso dos expedientes poéticos implica o redimensionamento não só do regionalismo, mas também da própria literatura brasileira, máxime quando trabalha a dissolução entre o discurso dito culto e o popular, entre o local e o universal, entre a poesia e a prosa.

Isto é tanto verdade que, em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa explica seu esquema de concepção literária, bem como a relevância da poesia no seu universo literário:

[...] Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. (ROSA, 2003, p. 90-91)

O excerto demonstra o papel de destaque dado à poesia pelo autor mineiro na sua prosa de ficção, não apenas na obra em questão (*Corpo de baile*), como também, por extensão, nas demais publicações. Além do mais, a poesia enquanto elemento estruturante da prosa de ficção acha-se mais claramente valorizada pelo autor em correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís em carta obtida por Mary Lou Daniel:

Nos meus livros... tem importância, pelo menos igual ao sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a ‘sensação’ mágica, visual, das palavras, quanto a ‘eficácia sonora’ delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subteis. (ROSA *apud* DANIEL, 1968, p. 172)

Tais admissões do escritor oferecem-nos, por conseguinte, o ponto de partida para

tecemos uma análise mais acurada da presença e da função da poesia, resultante do caráter filosófico, nos contos de *Estas estórias*. Ademais, ao valorizarmos essas narrativas, ao mesmo tempo em que as resgatamos diante da fortuna crítica do autor, concebê-las-emos como chave de leitura, vinculando-as ao processo de desenvolvimento da ficção rosiana. Dessa forma, longe de propor uma leitura definitiva para o volume – o que poderia ser, a nosso ver, algo problemático dadas as idiosincrasias de uma obra póstuma e até certo ponto inacabada –, sob a lente do poético, veremos *Estas estórias* veiculando as constantes mudanças – e até um certo retorno à *Saganara* – por que passara a prosa rosiana, sobretudo na década de 1960.

Não obstante os desafios que porventura tendem a surgir em se tratando de uma interpretação de parte do livro póstumo supracitado, optamos por considerar os contos tais como se apresentam publicados. Para tanto, convém-nos advertir que: (i) são estórias às quais pouco faltou para serem finalizadas, conforme salientara Paulo Rónai em “Nota introdutória”; (ii) uma vez que o autor já havia mandado datilografá-las (naquela época, isso já revela certo grau de acabamento de um texto), conclui-se que estavam “quase prontas” – talvez fosse feita uma última revisão – para que se tivesse uma versão de fato final, o que pode ser atestado, por exemplo, ao se verificar o número exíguo de notas de rodapé cuidadosamente postas por Paulo Rónai, nas quais se destacam as possíveis mudanças no texto durante seu processo de escrita; (iii) os índices encontrados no arquivo-espólio de Guimarães Rosa sugerem um projeto para a obra, que parece ter sido interrompida abruptamente devido à morte inesperada do autor. Prova disso são os papéis encontrados no apartamento do escritor depois do seu falecimento que confirmam a existência de um trabalho em desenvolvimento intitulado “Remimento”, narrativa que também deveria fazer parte de *Estas estórias*. Tal escrito fora publicado em trechos em edição do *Correio da Manhã*, de 25 de novembro de 1967. Sob o título de “‘Remimento’ – Último conto de Guimarães Rosa”, a seção do jornal traz fragmentos de uma versão (a penúltima) em fac-símile e outra tipográfica (a definitiva).

Mas talvez o dado mais importante aí para o escopo da nossa pesquisa seja a afirmação segundo a qual Guimarães Rosa trabalhava nesse conto no dia de sua morte, o que corrobora a hipótese de burilamento com vistas a uma publicação iminente. No entanto, consoante assinala Paulo Rónai (2015), o texto estava incompleto, resultando na sua exclusão quando da organização do volume em meados de 1968 (a edição sairia no ano seguinte pela Livraria José Olympio Editora), ainda que constasse em algum dos índices que embasaram a reunião das estórias. Dessa forma, ao justificar a inclusão das quatro últimas narrativas e a exceção de “Remimento”, Rónai (2015) esclarece:

Em vez de uma ou outra dessas quatro narrativas, aparecem títulos diferentes num ou outro dos índices mencionados; mas, das obras a que esses títulos se referem, só de uma, “Remimento”, foi encontrado um fragmento, de umas seis páginas, reproduzido logo após a morte do escritor, parcialmente e em fac-símile, no *Correio da Manhã* de 25 de novembro de 1967. (RÓNAI, 2015, p. 14)

Todavia, são naquelas obras publicadas em vida do autor – e, portanto, consideradas acabadas ou definitivas (o que não impedia Rosa de revisá-las entre uma edição e outra) –, também chamadas pela crítica de obras canônicas (*Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia*), que se deve buscar a maturação das linhas mestras da poética rosiana. Por seu turno, as correspondências, entrevistas, prefácios, paratextos e os próprios volumes póstumos (*Estas estórias*, *Ave, palavra*, *Magma*) compreenderão a outra dimensão das pistas que embasarão o entendimento dos expedientes poéticos enquanto princípio norteador da literatura rosiana.

Com efeito, o aparecimento de *Sagarana* (1946) por si só constitui um fato literário de repercussão nacional, significando um marco na renovação do regionalismo brasileiro, bem como demonstrando de alguma forma o imbricamento com o poético, se bem que este se mostre aí ainda embrionário quando comparado a *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* por representarem um momento singular nos escritos rosianos. O regionalismo – já explorado à exaustão pela prosa de ficção de 1930 – ganhara através da narrativa rosiana novo fôlego advindo da vasta erudição do autor e, sobretudo, do aproveitamento da mentalidade sertaneja. Consequentemente, Guimarães Rosa foi buscar na musicalidade da fala do sertão, cuja cosmovisão o autor conhecia a fio, a matéria-prima da sua prosa, tornando-a poética, não apenas pela perspectiva de um narrador quase lírico, mas também pelo aparecimento de caracteres típicos da forma poética, tais como rimas, ritmo, inversões sintáticas, entre outros.

Se a sua consolidação no panorama literário nacional veio em 1956 com a publicação dos já citados *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, é porque nessas obras os elementos literários postos em movimento por Rosa – isto é, os princípios literários que estruturam suas narrativas tais quais apontados na carta ao tradutor italiano – saltam aos olhos do leitor. Ambas as obras trazem um sertão recriado e seus personagens sob a perspectiva que beira o mítico, revelando a mentalidade de um Brasil sertanejo até então pouco explorado e considerado pelo autor de *Estas estórias* como expressão autêntica da nacionalidade do país.

Além disso, o experimentalismo linguístico aprofundado nessas obras soma-se à flagrante dissolução de gêneros, indo além da radicalização da fusão entre a poesia e a prosa – preludiada pelos românticos, em Rosa verifica-se um aprofundamento desse hibridismo –, o

que aponta para suas inovações no tocante à forma literária alçada ao caráter de indefinição típica de um texto que tende a fugir das amarras dos rótulos. Com efeito, isto pode ser visto na oscilação quanto ao gênero da ficção rosiana: ora se está diante de um conto, ora emerge uma novela, ou até mesmo surge um “poema” mesmo em se tratando de um mesmo texto. Não à toa *Estas estórias* é referido por Rosa como sendo um volume de “novelas ou contos longos” (ROSA *apud* RÓNAI, 2015, p. 13). E é dentro desse espírito que adotamos aqui ambas as nomenclaturas sem nos atermos necessariamente às suas idiossincrasias.

Na sequência, Guimarães Rosa continua publicando contos: *Primeiras estórias* (1962) e *Tutameia* (1967) trazem narrativas mais concisas – sobretudo neste último – e densas nas quais persistem a preocupação metafísica, bem como realizações poéticas. Por sua vez, o volume de textos póstumos singulariza-se, portanto, também pela extensão mais dilatada das narrativas. Por conseguinte, defendemos que tais estórias – não obstante o caráter póstumo – podem ser lidas à luz daquilo que foi publicado em vida, e, portanto, revisado e atualizado pelo autor, além de constituir fonte instigante de compreensão do projeto literário rosiano em que se sobressaem a metafísica como conteúdo e a poesia como forma, ou, ainda, como meio precípua de realização da linguagem. Em que pese o movimento deflagrado pela recepção crítica que sacralizara *Grande sertão: veredas*, salvo exceções raríssimas, pretende-se ir aqui na direção contrária, isto é, de *Estas estórias* para a ficção predecessora, flagrando-a numa dinâmica intertextual.

No que concerne à motivação para a pesquisa, é preciso assinalar que o contato sistemático com a prosa de ficção de Guimarães Rosa teve início quando da Licenciatura em Letras Português (2009-2014) na Universidade Federal de Sergipe (*Campus* Prof. Alberto Carvalho). Na ocasião, tomamos conhecimento, através da aplicação da teoria literária, dos ricos recursos empregados pelo autor, bem como dos experimentalismos linguísticos e estéticos. Assim, foram estudados alguns contos de *Primeiras estórias* e de *Tutameia: Terceiras Estórias*, sendo que este último foi bastante explorado pela então professora do Departamento de Letras de Itabaiana Dra. Jacqueline Ramos, especialista nessa obra. O tamanho dos contos – bastante sucintos – e a qualidade literária impuseram-se como pertinentes para o contexto das aulas noturnas.

Por conseguinte, o trabalho exemplar do autor com a linguagem e a sua habilidade ficcional saltaram aos olhos dos estudantes. Ademais, travou-se contato também com *Grande sertão: veredas*, único romance do autor de Cordisburgo, buscando-se compreender a relevância dessa obra no contexto da literatura brasileira de meados do século XX. Considerada obra-prima rosiana, mostrou-se aberta a diversas interpretações e sob díspares enfoques

analíticos (sociológico, antropológico, geográfico, filosófico, literário, etc.), o que cativou o público discente.

Em paralelo às leituras supracitadas, é preciso destacar nossa participação na Iniciação Científica, a partir de 2011, sempre com o vínculo voluntário, que, apesar de não ter Guimarães Rosa como objeto de estudo, foi responsável pelo aprimoramento da nossa capacidade analítica, sobretudo de se proceder a uma leitura mais atenta às possibilidades que a literatura constrói. Assim, sob a orientação da professora Dra. Jacqueline Ramos, através do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GeFeLit/UFS), que à época desenvolvia a pesquisa "Manifestações do cômico na literatura brasileira do séc. XX", primeiramente perscrutamos os elementos cômicos em Jorge Amado (1912-2001), com a execução do estudo "A Comicidade na 2ª Geração do Modernismo Brasileiro" (2011-2012), – trabalho finalista do Prêmio Destaque UFS 2012 – e, num segundo momento, perquirimos as facetas do cômico em Oswald de Andrade, com o plano de trabalho "Modos do Cômico em Oswald de Andrade" (2012-2013).

Com efeito, esses exercícios de interpretação literária nos motivaram a aplicar esses conhecimentos para constatar a presença do riso e dos elementos cômicos em *Grande sertão: veredas*, projeto executado durante o Mestrado em Letras Estudos Literários (2016-2018) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), o que culminaria na dissertação de mestrado *Graça no desossosgo: nas veredas da comicidade e do riso* (2018), defendida também sob a orientação sempre atenta da professora Dra. Jacqueline Ramos.

Desse contato mais incisivo com a narrativa rosiana, emergimos mais instigados ainda a continuar pesquisando, doravante sob a orientação do professor Dr. Afonso Henrique Fávero (PPGL/UFS) e com coorientação do professor Dr. Alexandre de Melo Andrade (PPGL/UFS), agora no âmbito do Doutorado em Letras Estudos Literários (PPGL/UFS), o autor de *Corpo de baile*, optando desta feita por perscrutar os meandros da poesia na ficção rosiana. Como a crítica e os trabalhos acadêmicos têm privilegiado as obras publicadas em vida do autor, a saber, de *Sagarana* a *Tutameia* –, elegemos *Estas estórias* (1969) como objeto de estudo na tentativa de compreensão mais global do papel da poesia na ficção rosiana. Por poético compreendemos aqui o processo de criação literária ou a estrutura aí subjacente, bem como os mecanismos que estruturam um poema e que se fazem presentes na urdidura da prosa rosiana. Nesse mesmo espírito, valer-nos-emos da palavra lirismo quando nos referirmos ao discurso poético presente nos textos sem com isso pretendemos nos ater ao problema da distinção entre lírico e poético, assim como nas suas especificidades. Dessa forma, advogamos que o conjunto dos últimos contos de *Estas estórias* ("Bicho mau", "Páramo", "Retábulo de São Nunca", "O dar das pedras

brilhantes”), mais “Remimento”, emerge como seara a ser explorada, constituindo, pois, fonte instigante de leitura e comportando um trabalho acadêmico de maior acuidade no trato do seu papel para a compreensão do conjunto da ficção rosiana mediante o viés da poesia.

Não obstante, o desafio da leitura dessa obra póstuma talvez seja o fato de que esses contos, segundo Paulo Rónai (2015, p. 191), não receberam uma “última demão” do autor, o que para um escritor virtuoso como Guimarães Rosa poderia impactar significativamente as possíveis interpretações do texto e, por consequência, quaisquer estudos que pretendam se deter numa análise mais imanente. Nessa esteira, é pertinente salientar que Frederico Antonio Camillo Camargo critica na sua tese de doutorado *O outro Rosa: textos “marginais” e narrativas inacabadas* (USP, 2018a) essa possibilidade de leitura:

Um grande equívoco se dá ao referimo-nos a *Estas estórias* e *Ave, palavra* como unidades passíveis de abordagem totalizante, quando a sua porta de entrada mais promissora é a devida contextualização de cada peça segundo o instante em que foi produzida. Os inter-relacionamentos sugeridos por essas obras não se dão preferencialmente entre os textos internos a elas, mas entre esses textos e as demais composições de Rosa publicadas em seus outros livros. (CAMARGO, 2018a, p. 23)

Conquanto o escritor tenha faltado finalizar o livro, nossa leitura – que se detém apenas na segunda parte do volume – acaba inevitavelmente por interrelacionar os textos, de modo que nossas conclusões tendem para inferências do volume como um todo e como este “recepção” a ficção rosiana e vice-versa, o que vai de encontro com o posicionamento de Camargo (2018a) para quem os referidos textos apontam para outros fora do volume e não necessariamente para os seus pares. Ora, buscamos, através do estudo dos fenômenos líricos na narrativa, apreender de que maneira a concepção poética do autor impactara sua criação literária. Com efeito, a identificação dos expedientes poéticos revela-nos um modo de narrar caracterizado pelo constante estranhamento em decorrência de neologismos, arcaísmos, inversões sintáticas, ecos, aliterações, assonâncias, enfim tudo aquilo que normalmente se encontraria num poema acha-se em perfeita harmonia com a prosa rosiana em geral e nos textos selecionados em específico. Temporalmente, as narrativas de *Estas estórias* parecem ter sido criadas entre fins da década de 1930 e meados da década de 1960 – mais especificamente entre 1937 e 1967 –, atravessando assim praticamente toda a ficção rosiana.

Seja como for, para um autor como Rosa, que escrevia simultaneamente diversos textos, o fato de *Estas estórias* ser constituído de escritos já publicados não alteraria, a nosso ver, uma visão de conjunto pensada pelo próprio ficcionista, conforme atesta o estado em que se encontravam os textos e os diversos índices pensados para o volume. Além do mais, foi

localizado nos arquivos de Guimarães Rosa, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), um manuscrito com o título “Estas estórias” com data de 1954, o que demonstra que para Rosa – embora virtualmente já estivesse a planejar uma obra – a publicação e a criação nem sempre se dão concomitantemente: a coletânea seria apenas retomada ao final da vida do escritor. Tal documento é precedido por uma folha encontrada no conjunto intitulado *Estudos para a Obra* em que aparece provavelmente pela primeira vez o título (vide Anexo 3).

De fato, a leitura desafiadora de *Estas estórias* aliada ao fato de haver ainda poucos estudos dedicados a destrinchar os meandros dessas narrativas constituem a força motriz deste trabalho, que pretende lançar luz nos contos, bem como inseri-los no rol da travessia poética operada pelo autor na sua ficção. Entretanto, é preciso assinalar, primeiramente, que há contos já publicados em outros momentos que estão na obra. São eles: “A simples e exata estória do burrinho do Comandante” (1960), “Meu tio o Iauaretê” (1961), “A estória do Homem do Pinguelo” (1962), publicados na revista *Senhor*; “Os chapéus transeuntes” (1964), publicado no volume de autoria coletiva *Os sete pecados capitais*, e a entrevista-reportagem “Com o vaqueiro Mariano”, publicada em jornal de forma seriada (1947-1948) e depois em volume especial (1952).

Se estes receberam alguma atenção crítica, os demais seriam menos ainda objeto de análise ensaística. O receio é justificável: a ausência de uma revisão final comprometeria a estrutura textual, sempre cuidadosamente pensada pelo escritor. Prova desse trabalho autoral diligente é o caso de *Sagarana*, que fora revista até a 5ª edição (1958) – a 1ª aparecera em 1946, portanto pouco mais de uma década de correção (a primeira versão remonta a 1937) – mesmo após a 4ª apresentar-se como definitiva (3ª edição, revista; 4ª, versão definitiva; 5ª, retocada, forma definitiva). A despeito disso, ciente do desafio que é examinar a segunda parte das narrativas rosianas de *Estas estórias* e com a ressalva do estado de criação desses contos, pretende-se aqui esmiuçá-los na busca dos “três pontos da poesia” mencionados por Rosa na correspondência supracitada.

Por conseguinte, debruçar-se-á sobre “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo do São Nunca”, “O dar das pedras brilhantes” e “Remimento” no intento de se buscar manifestações poéticas e sua relação com a perspectiva filosófica heideggeriana da linguagem tão presentes na concepção artística rosiana; logo, como escopo pretendemos vislumbrar a poética rosiana através de tais expedientes. Ademais, valer-nos-emos da teoria do manuscrito para embasar nossa pesquisa no que diz respeito ao estágio em que se encontravam os contos, doravante considerados tais como se nos apresentam publicados na obra póstuma, exceto “Remimento”

analisado enquanto manuscrito. Com isto, pretende-se dar conta da dimensão extratextual que compreende os datiloscritos e manuscritos de *Estas estórias* do Fundo João Guimarães Rosa sob a guarda do IEB-USP (BR USP/IEB JGR), de modo que tais arquivos emergem como instigante seara a ser ainda devidamente explorada pela crítica. Tem-se como princípio, pois, verificar se haveria em tais papéis pistas dos exercícios poéticos, bem como estruturas reveladoras de sua *poiésis*. De modo análogo, procuramos inventariar teses e dissertações que pudessem nos auxiliar nos estudos dos textos do livro póstumo; nesse caso, foi-nos de grande ajuda a consulta ao Banco de Dados Bibliográfico João Guimarães Rosa mantido também pela Universidade de São Paulo. Além disso, conseguimos acessar diversos periódicos, sobretudo jornais, mediante a plataforma digital de buscas da Fundação Biblioteca Nacional, bem como através do Acervo Digital do Jornal *O Globo*. Por fim, tentamos, dentro desse espírito, contatar o Arquivo do Itamaraty via Lei de Acesso à Informação (vide Apêndice) na esperança de encontrarmos algum documento e/ou anotação pertinente à época de finalização da obra em comento, o que, contudo, não logramos êxito por se tratar de papéis ainda não digitalizados.

No que diz respeito ao instrumental analítico, este estudo será guiado teoricamente pelas discussões em torno da poesia na sua relação com a narrativa, da filosofia que subjaz à ficção e da fortuna crítica rosiana. Já a interface entre poesia e filosofia será analisada levando em consideração a concepção de linguagem poética heideggeriana. No que concerne especificamente a *Estas estórias*, sabe-se que, embora sejam poucos os estudos, configuram-se, sem dúvida, como importantes e decisivos pontos de partida para o desenvolvimento desta tese.

Por fim, se a incursão de Guimarães Rosa pela literatura promoveu uma reviravolta no panorama literário nacional, isto se deve ao seu trabalho com a linguagem, recriada, repensada e ressignificada para trazer a lume algo original, a “poeticidade da forma”, aquele *ser* reclamado pela filosofia heideggeriana aí materializado numa linguagem poética e próxima da oralidade (ainda que seja produto da ficcionalização), porque advinda, mas não somente, dos falares sertanejos, embora retrabalhada pela erudição do autor.

A presença, ainda que de modo mais tênue, da poesia nos contos rosianos de *Estas estórias* pode ser entendida como reflexo da sua pretensão metafísica, que traz à baila um diálogo com a filosofia para discutir os recônditos mais profundos do comportamento e dos valores humanos. Se a materialidade do texto literário é a palavra, a poesia, juntamente com os demais elementos narrativos, cria a atmosfera propícia nesse caso à discussão metafísica. Uma vez que a linguagem (poesia) suscita o transcendente (e não apenas ele), ambos os elementos parecem dar a tônica da ficção rosiana. Esta seria, pois, a resultante de uma forma narrativo-

poética. Cabe, pois, aos leitores apreciar e compreender as tensões e distensões evocadas por essa literatura eminentemente poética. Metodologicamente, a atenção deste trabalho se volta para os seguintes elementos das narrativas: a) estrutura fônico-sonora; b) léxico e morfossintaxe; c) representação das personagens; d) narrador e as proposições metafísicas. Além disso, procuraremos nos manuscritos indícios dos exercícios de escrita do autor que poderiam culminar em criações poéticas, de modo que atentaremos para esboços, anotações nas marginais do texto, datiloscritos com anotações, etc., ou seja, tudo aquilo que pode ter contribuído para a escritas das estórias em comento. A seguir, as reflexões decorrentes dessas análises nos servirão de argumento para nossa hipótese de que houve permanência de mecanismos poéticos nos contos póstumos rosianos, sobretudo nas quatro últimas narrativas de *Estas estórias*, bem como houve também mudança estrutural da concepção ficcional rosiana de ordem lírico-literária, o que nos remete ao primeiro momento ficcional do autor, quando da publicação de *Sagarana*.

Embora seja temerário tentar delimitar a ficção rosiana através de fases, é preciso salientar que diversos estudiosos procuraram estabelecer períodos de alguma forma distintos da obra rosiana, dentre os quais se destacam Willi Bolle (1973), Fernando Camacho (1978), Paulo Rónai (2020), Leo Gilson Ribeiro (1969), José Batista (1970) e Lenira Marques Covizzi (1978). Não obstante ser problemática quaisquer tentativas dessa natureza, optamos por compreender que há um percurso desenvolvido pelo autor, fruto, o mais das vezes, dos princípios que nortearam sua escrita, enformando-a sob os auspícios da lógica poética referida pelo autor, por exemplo, em correspondências e entrevistas. Pode-se inferir que não há que se falar em fases, porquanto o ficcionista escrevia simultaneamente seus textos e apenas posteriormente coligia-os através de uma visão de conjunto. A massa documental *Estudos para a Obra* ilustra bem isso. Uma tentativa de periodização, entretanto, pode lograr êxito se se atém, a nosso ver, a *Primeiras estórias* e *Tutameia*, mais próximos de *Estas estórias*.

Com efeito, a estrutura desta tese pretende traçar discussões acerca da lírica e de seu consórcio com a prosa. No “Capítulo 1 – As veredas poéticas antes das estórias”, traçamos uma reflexão sobre o lirismo moderno, sobretudo no século XX, e suas reverberações no modernismo brasileiro. O regionalismo, como vertente dessa perspectiva artística, teria sido, na escrita rosiana, influenciado pela confluência da poesia com a prosa. Ademais, verificar-se-ia na ficção rosiana o amálgama dos gêneros, isto é, a proximidade fronteira entre poesia e prosa, bem como entre conto, novela e romance. Dessa forma, os elementos caros à poesia apareceriam cada vez mais com frequência nas narrativas do autor mineiro como resultado de sua concepção literária poética entrelaçada profundamente com a prosa, embora em *Estas estórias* haja

mudanças, seja na extensão das narrativas mais dilatadas, seja na presença da poeticidade. Por tudo isto, justifica-se a importância do mapeamento das teorias acerca do discurso poético e da prosa poética, bem como seu aparecimento e desenvolvimento na literatura brasileira.

Já no “Capítulo 2 – A poesia em movimento na ficção rosiana”, procuramos discutir como as manifestações poéticas atravessam a ficção rosiana, reverberando em *Estas estórias*. Consequentemente, levando-se em consideração que a primeira produção rosiana foi na poesia com *Magma*, de 1936 (excetuando-se os contos publicados na década de 1930 ainda presos a modelos alheios), inferem-se os experimentalismos poéticos – isto é, a “pré-história” da poesia rosiana – que seriam aprofundados na prosa de ficção. *Estas estórias*, pois, traz marcas desse universo lírico e aponta, a nosso ver, para outras possibilidades de compreensão da poesia na ficção rosiana, bem como no amadurecimento da sua escrita.

Finalmente, como a singular prosa poética rosiana se faz presente nos últimos contos de *Estas estórias* é o que pretendemos analisar no “Capítulo 3 – Estas Poesias: a *poiésis* ficcional de *Estas estórias*”. Nessa obra, a poeticidade aparece de uma forma geral de maneira singular nas narrativas. Como veremos, uma parte dos contos que viria a figurar no volume *Estas estórias* foi publicada em vida do autor, mas a outra, objeto de nossa atenção, por sua vez, permaneceria inédita até então. Sobre esta última é que nos debruçaremos a fim de analisar as realizações poéticas na sua relação intrínseca com a filosofia. As manifestações da poesia nessas narrativas revelam-nos, pois, a maestria com que Guimarães Rosa erigiu seus textos e propôs, por conseguinte, novas perspectivas para a prosa literária nacional e, por extensão, para a literatura universal.

CAPÍTULO 1 – AS VEREDAS POÉTICAS ANTES DAS ESTÓRIAS

A compreensão da revolução literária operada por Guimarães Rosa pressupõe a busca pelas raízes da narrativa moderna do século XX, bem como das tessituras decorrentes do amálgama ocorrido entre a poesia e a prosa. Logo, é imperativo perscrutar as origens do discurso poético moderno e suas implicações na prosa. O entendimento do fenômeno lírico na ficção rosiana e, em especial, em *Estas estórias*, requer, inicialmente, o levantamento das discussões feitas não só pelos seus estudiosos, mas também aqueles que se voltaram para o problema da linguagem poética, sobretudo no século XX. Com efeito, neste capítulo, pretendemos apresentar uma discussão em torno da estrutura poética inventariando as principais perspectivas teóricas a fim de se verificar suas reverberações na prosa moderna brasileira e, num segundo momento, aplicá-las ao regionalismo rosiano. Tudo isto a partir da perspectiva filosófica heideggeriana que explica o trabalho poético com a linguagem da literatura rosiana: ter-se-ia aí a palavra poética como realização autêntica. Ao passar em revista os principais conceitos acerca da poeticidade, esperamos lançar luz sobre os princípios norteadores da criação da ficção rosiana, sobretudo no tocante à poesia presente nos textos de *Estas estórias*.

Ora, ao falar de Guimarães Rosa, por sua vez, pressupõe-se a compreensão de um *eu* – fruto da linguagem – que se torna *poético* na sua relação com o mundo, consubstanciando-se em um prosador lírico, isto é, um autor que, mesmo escrevendo ficção, o fazia como se fosse um poeta, de modo que suas narrativas seriam também chamadas de “poemas”. A esse respeito, Costa e Silva (2011, p. 9) assinala que o escritor: “Teve a prosa como dança, isto é, como poesia, a dar fundamento no homem ao mundo que o cerca. [...] quis que as palavras, nos seus textos, continuamente se movessem e não perdessem o volume, o cheiro, a textura, a cor e o peso.” E, concluindo sobre a ousadia mórfica dos textos, diz-nos o ensaísta: “Não se estranhará, por isso, que desse a um de seus livros o nome de *Corpo de baile* e que chamasse ‘poemas’ às sete novelas que ocupam as suas mais de oitocentas páginas” (COSTA E SILVA, 2011, p. 9).

1.1 A filosofia e o poético na ficção

Desde o início, Guimarães Rosa traz a lume narrativas inovadoras para a literatura brasileira, sobretudo mediante o tratamento singular do próprio dizer, que se tingia de poético, além das discussões metafísicas. Dessa forma, o autor mineiro eleva o regionalismo já exaurido na década de 1940 a outro patamar através da revitalização da linguagem. Prova disso é o aparecimento de *Sagarana*, em 1946, mas, sobretudo, tanto pela qualidade quanto pelo

amadurecimento do próprio escritor, de *Corpo de Baile* e de *Grande sertão: veredas*, ambos de 1956. Neste último, aparece a metafísica no sentido ontológico de busca do suprassensível: as discussões em torno de Deus e diabo através da qual se instaura a ambiguidade do homem (é dentro dele que se dá a questão), por exemplo, tendem a nortear os acontecimentos. A linguagem é o meio de tal problematização ontológica, flagrada mediante o discurso poético, que, por sua vez, potencializa o pensamento reflexivo em torno da própria língua. Logo, o transcendente, em Rosa, tem uma dimensão concreta, humana.

Com efeito, as narrativas rosianas despontam no cenário literário nacional como tributárias da vertente regionalista que, por sua vez, atingira sua culminância entre as décadas de 1930 e 1940. Todavia, a escrita singular do autor mineiro ganharia contornos universalizantes por sobretudo constituir laboratório das pesquisas linguísticas, bem como pôr em evidência o homem sertanejo circundado de preocupações metafísicas. Tais inflexões advêm da perspectiva poética que permeia o universo das personagens, visto sob a égide dessa cosmovisão.

Logo, a fim de se compreender como se dá essa relação, é preciso entender uma das filosofias por trás da tessitura narrativa – senão a mais significativa, porque se refere a um uso específico da linguagem – subjacente à prosa rosiana. Para tanto, recorreremos às reflexões empreendidas por Heidegger, mormente no que diz respeito à relação estabelecida entre linguagem, poesia e mundo por entendermos que a prosa rosiana requer tal leitura. Tais temas – tão caros à ficção rosiana – parecem, a nosso ver, elucidar a própria gênese do processo de criação literária do autor de *Estas estórias*. Passemos, pois, a apreender os principais pontos da filosofia heideggeriana e, a seguir, sua relação indissociável com a poesia.

A filosofia de Heidegger volta-se à questão do ser, de modo que parte da existência humana entendida como *Dasein*, ou o *ser-aí*, numa tentativa ontológica que não separa o sujeito do objeto, equívoco da metafísica, segundo Heidegger, até então. Assim, o mundo não estaria “fora de nós”, mas é antes o resultado do feixe de relações que interligam constitutivamente a vida. Daí emerge o *ser-no-mundo* que é instaurado mediante a linguagem. Ora, a linguagem para Heidegger é o que faz o mundo *ser* enquanto atividade humana via linguagem. No entanto, uma vez que é paradoxalmente preexistente ao homem – o mundo já é constituído de linguagem quando o ser humano nasce, mas, ao mesmo tempo, é o homem que cria esse mundo de linguagem –, teria ela, nesse caso, uma existência (quase) própria (o que nos lembra a “língua” rosiana...).

Se a linguagem é fulcral para o pensamento heideggeriano, é preciso ter em conta que só o é porque aí é que se instaura a autenticidade tão almejada por Heidegger e ameaçada pelo

modo tecnicizante que a vida moderna se lhe impôs. O dizer autêntico, portador da necessária abertura à existência pré-racionalista, é o dizer poético. A poesia, então, permite ao ente novas formas de ser. No que concerne à estrutura formal propriamente dita, verifica-se, pela apreensão poética heideggeriana, um conceito de arte da palavra autêntica correspondente à desfamiliarização ou ao estranhamento, o que nos remete aos formalistas russos e depois aos estruturalistas.

Deste modo, a linguagem é atravessada pelos discursos da filosofia e da poesia: “Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam” (HEIDEGGER, 2018, p. 46). Dito de outro modo, o pensamento – em si já linguagem – tende ao poético. Com isso, Heidegger ataca o caráter meramente instrumental que a linguagem atingira na modernidade.

Todavia, a fala cotidiana desgastada pelo uso é o ponto de partida para o constructo poético heideggeriano: “Poesia nunca é propriamente apenas um modo (*melos*) mais elevado da linguagem cotidiana. Ao contrário. É a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa” (HEIDEGGER, 2003, p. 24, grifo do autor). Vista sob esse ângulo, a oralidade sofreria nas mãos de Guimarães Rosa uma poderosa metamorfose numa tentativa exitosa de “recuperação” da poesia pela fala.

Ademais, se o papel da linguagem passa por uma mudança de concepção radical, é porque a postura do Ser diante da língua é perpassada pelo viés poético. Nesse tocante, o desenvolvimento da consciência do Ser se dá na sua relação precípua para com a linguagem. Como vimos, para o filósofo alemão, o automatismo do cotidiano teria desgastado a língua, ou, ainda, deixado a poesia em estado latente, e a autenticidade por excelência se verificaria no discurso poético. Este traz à baila um cuidado com a linguagem, agora posta como inaugural do próprio Ser, em todos os seus aspectos, o que resultaria numa perspectiva poética como abertura de realização de outras possibilidades.

Com efeito, verificar-se-ia uma linguagem na ficção rosiana trabalhada ao extremo na construção de sentidos. Linguisticamente falando, tem-se uma prosa autoconsciente do fazer literário, que põe em evidência o constructo textual. Ao leitor cabe, portanto, entrar no jogo de um escrito que solicita a todo tempo sua ação enquanto sujeito ativo no processo de recepção. O percurso da ontologia à estética travado por Heidegger impõe-se, pois, como fulcral para entendermos não apenas a poesia, como também e, sobretudo, a metafísica, que encerram a ficção rosiana. Esta, imbuída de uma cosmovisão poética, estaria ganhando contornos que virtualizam a recriação do mundo sertanejo, metonímia do homem universal.

Se tal concepção poética permite ao escritor evidenciar as problemáticas existenciais

em torno do ser, certamente o faz mediante a emergência de conteúdo lírico que confere às narrativas não apenas maior fluidez literária, mas também um maior aprofundamento das reflexões. Acerca disso, Benedito Nunes (2016, p. 133) assevera:

Pensar o ser e dizê-lo se distanciariam entre si por um mínimo afastamento: a forma poética.

A primeira nota da forma poética é a “configuração rítmica”: exprime o sentido, presidindo a colocação, a escolha, a distribuição das palavras. Poetizar, dizer poeticamente é, antes de tudo, “*dichten*”: mostrar, tornar a coisa visível, manifestá-la de forma particular numa configuração rítmica, que, por sua vez, atende a uma disposição anímica.

Dito de outra forma, a obra rosiana trabalha com essa concepção lírica debatida por Nunes (2016), de modo a tornar sua prosa singular e desveladora. O caráter rítmico pressuposto pela poesia aduz à ficção as nuances de gestação linguísticas pretendidas por Rosa, que mostra uma língua viva construída à medida que é usada pelos falantes (personagens) ou pelo narrador. Isso aponta para a busca incessante da autenticidade do ser a fim de se constituir sujeito falante e pensante *na e pela* língua.

Por conseguinte, percebe-se que a literatura rosiana está permeada de uma tonalidade filosofante por se tratar das preocupações metafísicas, e não apenas estas, bem como do sujeito. O lirismo é, pois, resultante desses questionamentos. A busca do original e do autêntico foi algo defendido por Heidegger para se fugir do automatismo que o cotidiano impõe aos indivíduos. Na linguagem, o *locus* por excelência é a poesia: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema (HEIDEGGER, 1995, p. 12). Embora estejamos a falar sobre narrativas, a estrutura formal do poema nos será de grande valia na medida em que fornece os mecanismos tomados de empréstimo pelo ficcionista. Portanto, emerge a poesia que transcende tal formalismo.

É nesse sentido, pois, que nos apropriamos das reflexões poéticas feitas por Michael Hamburger (1924-2007) no ensaio “A verdade da poesia”, publicado em obra homônima, a fim entendermos essa relação poética. No entanto, é preciso assinalar que Hamburger (2007) procura por aquilo que explicaria a “modernidade” da poesia moderna e coloca esse aspecto como algo resultado do contexto mundial. Não obstante, embora o crítico não tenha analisado “todos os grandes poetas que escreveram poemas ‘modernos’” (HAMBURGER, 2007, p. 7; aspas do autor), seu ensaio pareceu-nos imprescindível para o desenvolvimento do nosso instrumental teórico. Sua reflexão acerca do deslocamento da poesia de uma estrutura fixa para uma mais flexível, aponta-nos uma possível direção das concepções poéticas encontradas na narrativa rosiana. A problemática do discurso poético tende a nos revelar, pois, certa

impossibilidade do abandono definitivo da poesia pelo autor, porquanto é esta que desconstrói não apenas o lugar-comum poesia-poema como também instaura a estilização poética praticamente a todo tempo. É nesse sentido que a coloquialidade pode emergir através de um dizer que é também poético. A ficção, entendida enquanto forma narrativa, pode estar atravessada de poesia. Esta enquanto amálgama – não custa lembrar – é percebida tanto pela crítica que a recepcionara à época de publicação quanto pelos demais leitores de Rosa. Tal aprofundamento de traços poéticos pode revelar mais tanto do texto quanto do seu autor.

Por outro lado, o crítico vai além da compreensão formal da poesia, de modo que o espectro poético revelaria, defende ele, em si, um posicionamento de ordem político-social:

[...] Tampouco é preciso ser marxista para reconhecer que toda poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção por trás dela ser didática e ‘ativista’ ou não. De forma contrária ao que Hugo Friedrich asseverou, um bom exemplo poderia ser a humanidade específica de grande parte da poesia moderna, uma preocupação pela humanidade como um todo muito mais intensa por ser ‘despersonalizada’ de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos mais confessionais estavam interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras. (HAMBURGER, 2007, p. 58-59; aspas do autor).

Isto, quando aplicado à ficção rosiana, pode explicar a função da poesia na prosa, isto é, alargar as possibilidades de construção do *dictum* da narrativa. Ao fazê-lo, Rosa também, porque busca matéria-prima da oralidade dos sertanejos, eleva o valor metafísico e social da fala, ainda que esta seja transmigrada para a ficção escrita, em um estado de quase analfabetismo em um país marcado pelo abismo das desigualdades sociais e pela crença da língua letrada como meio de prestígio nessa sociedade. Dito de outra forma, a poesia que atravessa a prosa em Rosa revela-nos seu posicionamento político, bem como seu caráter humanizador.

Outrossim, quando retoma a discussão de Octavio Paz, para quem a poesia moderna perfaz um movimento pendular entre o mágico e o revolucionário, Hamburger (2007) observa a dependência das palavras pelo poema:

A dependência está relacionada ao envolvimento do poeta com a história e com a ciência, à transcendência pelo atalho mágico que leva de volta à natureza e à unidade primitiva da palavra e da coisa. Ambas correspondem a preocupações humanas gerais, embora muitas pessoas possam não estar conscientes das tensões e complexidades inerentes a sua relação com as palavras ou com as coisas. [...] (HAMBURGER, 2007, p. 60-61).

Este excerto pode lançar luz sobre o primitivismo na escrita rosiana, ou seja, o retorno àquela fase de gestação da língua, que é o grande *leitmotiv* perseguido pelo escritor na sua ficção. Além do mais, tal asserção retoma o pensamento de Vico (1984, p. 75), para o qual a poesia é maneira primordial de conhecimento. Como consequência, a palavra é travestida de poesia, do dizer autêntico, como se fosse colhida – na verdade, ela é recriada através – da oralidade. A peculiaridade do dizer poético – sobretudo, seu caráter de amálgama que tanto nos interessa para pensarmos a tessitura da narrativa rosiana – é, a nosso ver, para falar com Hamburger (2007), um dos constituintes da “verdade da poesia”, que, por sua vez, “deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (HAMBURGER, 2007, p. 60-61). Impõe-se, pois, a necessidade de entendermos com maior profundidade como se dá a materialização da poesia despojada da estrutura do verso, isto é, como se dá o aparecimento da poesia na prosa.

1.2 O lirismo moderno e os ecos na prosa

Segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, lirismo denota:

Lira + *ismo*, doutrina, tendência, corrente.
Vocábulo cunhado no interior do Romantismo francês (*lyrisme*, 1834), para designar o caráter acentuadamente individualista e emocional assumido pela poesia lírica a partir do século XIX. (MOISÉS, 2004, p. 263).

O conceito anotado pelo dicionarista aponta para o elemento subjetivista que encerra o texto lírico. Isto quer dizer, por outro lado, que a subjetividade está associada à dimensão poética, o que, por sua vez, não significa dizer que fica aí adstrito. Pelo contrário, ao transcender a linguagem do poema, a lírica irá se refletir, como veremos, na prosa, enriquecendo-lhe suas potencialidades de criação artística. A subjetividade será, pois, uma das marcas dessa interpenetração ocorrida entre a poesia e a prosa. A maneira como isso se dá é-nos fulcral para a compreensão das urdiduras líricas na prosa. A estrutura narrativa se amalgama com a atmosfera emocional típica da poesia lírica, reposicionando seus elementos constituintes, tais como narrador, ambientação, composição das personagens, descrições, o enredo, entre outros. A forma prosaica fica, assim, ressignificada através de um rico consórcio com a poesia.

Com efeito, isto significa dizer que a musicalidade poética – mas não apenas ela – passa a frequentar a narrativa. Inversões sintáticas, aliterações, assonâncias, construções

rítmicas, onomatopeias perfazem um dizer que é próprio da poesia e que agora, na prosa, torna esta lírica. Visto sob outro ponto de vista, é como se a rigidez que delimitou as fronteiras estruturantes entre as duas dimensões literárias (poesia e prosa) caísse por terra. Nesse sentido, é preciso localizar esta discussão temporalmente, sobretudo no período em que se buscou desnudar as barreiras tênues entre os mais diversos tipos literários. Para Victor Hugo (1988, p. 37), “a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopeia e o drama”, donde o romancista conclui que o “drama é a poesia completa” (1988, p. 39). Embora o autor de *Os miseráveis* fale a partir de um contexto romântico, sua sistematização mostra o percurso da poética e destaca a fase que sintetizaria as demais, ou seja, reside aí a ideia de mescla que seria aprofundada um século depois.

De fato, no século XX, a modernidade na prosa implica uma mudança de postura em que se critica a fixidez de normas e valores estéticos, artísticos e literários. Em se tratando da prosa de ficção desse momento, há que se destacar o seu caráter singular resultante daquilo que Anatol Rosenfeld denomina de “desrealização”:

[...] Em todas estas e em muitas outras obras se nota, em grau maior ou menor, esta desrealização, abstração e desindividualização de que partimos, evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à ‘essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos’. (ROSENFELD, 2015, p. 91; aspas do autor).

Por conseguinte, infere-se que a tentativa de superação da estética pós-renascentista dará origem aos experimentalismos observados nas produções modernas, bem como ao alargamento das possibilidades da própria linguagem, impondo ao dizer literário, assim, uma nova cosmovisão:

[...] Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu. (ROSENFELD, 2015, p. 97).

Isto implica pensar uma nova estrutura para as narrativas, o que em Guimarães Rosa significa recriar a língua oral entendida como não apenas *locus* do pensamento, mas também como criadora – portanto, *poiesis* – do próprio mundo. Só assim, desprovida de quaisquer automatismos e artificialismos tributários de uma língua oficial-culta-letrada, é que emergirá um dizer natural, que se assemelha – ou que seria mesmo – ao dizer poético.

Por outro lado, o lirismo enquanto forma inequivocamente pura cai por terra quando

se pensa a modernidade literária. Emil Staiger (1977) vai nesse sentido, ao analisar o lírico, que, conforme defende, não estaria desvinculado dos outros gêneros literários:

Como, entretanto, nas frases podem prevalecer ora as relações das partes, ora noções isoladas, ora os elementos sonoros, também numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso falem os demais, nem possam jamais — integrando uma obra de arte linguística — estar totalmente ausentes. (STAIGER, 1977, p. 85).

Ademais, para o autor de *Conceitos fundamentais da poética*, haveria uma concepção do lírico enquanto recordação, isto é, o discurso poético tende a se reportar ao mundo exterior mesmo quando traz à tona o íntimo do ser. Staiger (1977), por conseguinte, estrutura seu pensamento na lírica, na épica e no drama. Ao conceituar a “disposição anímica” responsável por suscitar a poesia, aponta ainda o autor as possibilidades que as construções líricas dão para a construção do texto e seus sentidos.

O conceito de lírico, posto em evidência por Staiger (1977), é ilustrado quando ele reflete como se buscam exemplos do que seja lírico, isto é, seria mediante leituras prévias que se alcançaria um denominador comum do lírico. Todavia, até uma paisagem pode ser lírica, o que denota a amplitude da concepção lírica:

Antes tenho em mim uma ideia do que seja lírico, épico e dramático. Ideia esta que me ocorreu a partir de algum exemplo. O exemplo terá sido, provavelmente, uma obra literária. Mas nem mesmo isso é imprescindível. Posso ter vindo a conhecer a ‘significação ideal’ — para falar como Husserl — do ‘lírico’ por meio de uma paisagem... (STAIGER, 1977, p. 4).

Isto nos é bastante significativo ao pensarmos o projeto literário rosiano: a poesia, para o autor de *Sagarana*, é uma mundividência percebida em todos os espectros da vida, em todos os componentes literários. Uma fala, um lugar, um olhar, tudo pode suscitar poesia, inclusive contos, novelas e romance, principalmente através da percepção de quem vê. Assim pensado, o dizer lírico permeia, pois, toda a ficção rosiana.

Num dado momento, Staiger (1977) reconhece as limitações impostas às obras, que são sempre múltiplas e diversas na sua constituição, sobretudo no período que compreende a modernidade literária, o que, em outras palavras, equivaleria a dizer que as classificações de outrora não dariam conta da complexidade das narrativas modernas: “A individualidade de cada poesia exigiria tantas divisões quantas poesias existam — e isso tornaria supérflua qualquer tentativa de ordenação” (STAIGER, 1977, p. 4). Convém ressaltar, porém, que Staiger discorre sempre em alusão ao lírico e não ao narrativo necessariamente, se bem que fale em essência

lírica, épica, trágica, cômica. Mas, mesmo assim, pode-se inferir que a tessitura narrativa – e, sobretudo, a ficção rosiana, a nosso ver – não passaria incólume a esse processo de recriação estética.

Outro aspecto levantado por Staiger (1977, p.5) diz respeito à mescla dos gêneros e à busca da “obra autêntica”:

[...] Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente. Há razões para aceitarmos sem mais análise essa divisão tripartida em lírico, épico e dramático? Irene Behrens prova que essa divisão só apareceu na Alemanha nos fins do século XVIII. E na época não correspondia ainda à nossa ideia de gêneros, mas designava determinados padrões poéticos.

Este excerto aplica-se à ficção rosiana quando fala em “obra autêntica”, bem como da dissolução dos gêneros literários. Ora, a autenticidade é traço incontestado na obra rosiana verificada no seu processo de criação literária e, além disso, o autor perfaz o amálgama entre os gêneros literários, principalmente entre o lírico e o épico, justamente como reflexo desse intento literário e estético. No entanto, cabe-nos perscrutar o fenômeno lírico como produto da proposta estético-filosófica rosiana, que traz a lume preocupações de cunho metafísico para suas narrativas. Sua cosmovisão é, pois, atravessada de poesia, porque esta é uma forma de dizer primitivo e, portanto, original.

Por conseguinte, a concepção de prosa amalgamada pela poesia na ficção rosiana parece-nos corroborar a reflexão de Staiger (1977) acerca do lirismo, que é, por sua vez, sentido, em maior ou menor grau, em todos os gêneros:

[...] *Poetizar lírico* é aquele em si impossível falar da alma, que não quer ‘ser tomado pela palavra’, no qual a própria língua já se envergonha de sua realidade rígida, e prefere furtar-se a todo intento lógico e gramatical. Veremos que em poesia épica e dramática os traços essenciais da língua, aqui quase apagados, são nitidamente definidos. E isso quer dizer que cada poesia participa, em maior ou menor escala, de todos os três gêneros literários, já que nenhum deles, como obra artística baseada na língua, consegue furtar-se totalmente à essência da linguagem. (STAIGER, 1977, p. 36, grifo do autor).

Dito de outro modo, a dissolução dos gêneros operada pelo autor mineiro “comprova” essa mescla e “destrói”, ou desconstrói, toda a cultura letrada racional e, portanto, cartesiana. A essência da linguagem – poesia – seria, pois, o amálgama dos diversos gêneros, uma vez que a classificação ou subdivisão não configuraria algo estanque em termos conceituais. Ademais, mediante uso da oralidade, com sua musicalidade poética, e das recriações linguísticas,

Guimarães Rosa recoloca o problema saussuriano da arbitrariedade do signo linguístico: o significante possui, para Rosa, relação necessária com o significado, isto é, aquele expressa este, denunciando-nos sua natureza ontológica.

Por fim, a lírica, para Staiger, fica alçada à categoria do emocional¹, o que confere à narrativa a dimensão subjetiva que a ficção rosiana enceta. Além do mais, assevera o ensaísta acerca da relação sujeito-objeto: “No modo de ser lírico ainda não existe distância entre sujeito e objeto” (STAIGER, 1977, p. 87). Isto sem dúvida nos será de grande valia quando observarmos, por exemplo, o papel do narrador enquanto ser que instaura uma realidade criada pela linguagem e em que o narrado emerge como material indissociável daquele que narra. Para além da recordação inerente à lírica, segundo Staiger (1977), a representação que se pretenda ser mais ampla da sociedade através do discurso literário requer a transcendência dessa situação, o que nos remete uma vez mais à urdidura operada pela escrita rosiana. Staiger (1977) salienta:

Quem também fica apenas na recordação não consegue apreender-se a si mesmo, nem comunicar-se com outros; é um espírito abafado, dependente de poucos outros como ele, e insuficiente para as exigências de uma sociedade seguramente estabelecida. Uma sociedade só se afirmar e se consolida graças ao espírito dramático, ao mundo compreendido em sua totalidade, em que cada pessoa sabe *o que se passa*, e onde já se imprimiram palavras de crença e leis de caráter obrigatório. (STAIGER, 1977, p. 88; grifo do autor).

Pode-se inferir com base no excerto acima que o lirismo em si apreende uma parte da totalidade da existência, sendo os demais gêneros responsáveis também por dar conta cada um a seu turno do todo existencial. De todo o modo, o que nos interessa é que, ainda que de maneira parcial, a estrutura lírica pode ser entendida como meio de compreensão do mundo, donde emerge uma cosmovisão poética. Essa, por sua vez, nas mãos hábeis de um Guimarães Rosa significa a recriação do mundo sertanejo numa prosa atravessada de poesia.

Se, por um lado, o desgaste da língua, fruto do seu uso cotidiano, seria combatido através do estranhamento obtido pela prosa poética, quase hermética, constituída, no caso em comento, pela narrativas rosianas, é no falar ainda marginalizado do homem sertanejo que o autor de *Sagarana* vai buscar sua fonte de inspiração para problematizar todas as nuances que as dicotomias culto *versus* inculto, oficial *versus* não-oficial, litoral *versus* sertão fazem suscitar no pensamento literário e cultural brasileiro de meados do século XX.

As reflexões de Octavio Paz no ensaio “Verso e Prosa” incidem sobre as características

¹ Staiger (1977, p. 87) assinala: “Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades fundamentais da existência humana, e a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e idade adulta.”

da estrutura da poesia e nos são relevantes na medida em que nos ajudam na compreensão do amálgama poético rosiano. A imagem e o ritmo são, para Paz, o constructo qualitativo da poesia, que, por sua vez, não estaria adstrita ao verso; antes, porém, transcende-o, o que corrobora nossa tese acerca da própria tessitura empreendida pela escrita rosiana no trato poético da sua prosa. O valor metafórico fica, pois, acentuado, posto que evoca aspectos não apenas semânticos, mas também contornos musicais. Ou seja, mesmo não escrevendo poemas no sentido *stricto sensu*, Rosa acaba por reconstruir o conceito de poesia, posto que repensa a lógica da criação desta ao tornar consciente o trabalho constante com a linguagem.

Assim, pode-se considerar a prosa rosiana como permanente confluência da oralidade sertaneja e das conquistas da poesia modernista, uma vez que o resultado desse amálgama é uma escritura rítmica. Nessa esteira, acerca da poesia, Paz (2019, p. 15) infere: “O verso livre é uma unidade rítmica”. Se Rosa soube imprimir às suas narrativas um ímpar espectro poético, fê-lo sobretudo pela reiterada autoconsciência do próprio fazer literário. Autoconsciência que, como vimos com Octavio Paz, seria a distância entre a palavra e as coisas. Com efeito, o estranhamento provocado pelos diversos recursos empregados pelo autor evoca a todo tempo a relevância da reflexão decorrente do estranhamento a ser feita pelo leitor enquanto frui a obra literária. Os traços poéticos, consubstanciados no corte rítmico, cumprem, pois, mas não somente, esse papel.

Dito de outro modo, do ritmo advém uma linguagem própria, o que parece ter sido o escopo da ficção rosiana. É por causa dessa relação umbilical que Paz chega a ponderar: “Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem” (PAZ, 2019, p. 11). Ora, a linguagem de Rosa é por excelência a linguagem poética. Na ficção rosiana, entrevê-se a instauração de um projeto literário tingido de nuances poéticas a prosa; por isso a poesia atravessa a prosa quando o ritmo se superpõe à linguagem, que, por sua vez, é apresentada em permanente estado de gestação.

Dessa forma, realiza-se a emergência de um dizer rítmico, porque poético. Quando analisadas em conjunto, as reflexões de Paz, ainda que não a mencionem, parecem iluminar a escrita rosiana, ainda que o crítico esteja abordando a antinomia entre o verso e a prosa: “A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente” (PAZ, 2019, p. 12). Esse retorno, a cuja escrita de Guimarães Rosa tanto aspirava, reverbera, pois, no desenho lírico de seus escritos.

Todavia, indo além, a aura imagética revelada pela ficção é tributária da poeticidade rosiana. Nesse caso, Paz, sempre se referindo à estrutura da poesia, salienta: “O ritmo é

inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido” (PAZ, 2019, p. 13). A imagem entranhada na palavra – entenda-se: o significante profundamente arraigado com o significado – é perseguida por Guimarães Rosa a fio. Tem-se, por consequência, um texto que pode em alguma medida ser “visto” através das palavras que o compõem. Isto tudo nos remete à compreensão daquela escrita em que se verifica de maneira mais patente a poesia, isto é, à discussão sobre a chamada prosa poética.

1.2.1 A prosa poética

Se a poeticidade, por um lado, pode prescindir do verso – vide a prosa poética –, por outro, não se pode olvidar do poema em prosa, realidade na qual o poema é a forma substantiva. A poesia, pois, tende a atuar de maneira determinante em todo o caso, porque acaba dando a tônica do texto. Ora, nesse caso, se é possível falar em poesia na prosa, é porque aquela pode ser entendida à luz de um conceito mais amplo que transcende as limitações do verso, arraigando-se no tecido textual da prosa. Ao pensarmos assim, acabamos por recuperar a concepção aristotélica² de poesia, embora o filósofo tenha centrado a distinção primordial entre a poesia e a história, a saber:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades fez ou o que fizeram a ele. (ARISTÓTELES, *A poética clássica*; p. 28).

Por conseguinte, a teoria da poesia – sintetizada na expressão “fatos quais podiam acontecer” – que se inicia com Aristóteles sofreria importantes mudanças ao longo do tempo, o que resultaria em conceitos diversos que nos serão relevantes na medida em que lançarão luz na compreensão das relações nem sempre harmoniosas entre a poesia e a prosa. De todo modo, a definição aristotélica considera a necessidade do ritmo, já que os gregos antigos trabalhavam

² Aristóteles inicia a *Poética Clássica* falando sobre poesia porque esta era a forma vigente até então: “Falemos da natureza e espécies da poesia, do condão de cada uma, de como se hão de compor as fábulas para o bom êxito do poema; depois, do número e natureza das partes e bem assim da demais matéria dessa pesquisa, começando, como manda a natureza, pelas noções mais elementares” (ARISTÓTELES, *A poética clássica*; p. 19).

apenas com ele: as vogais breve e longa, por exemplo, eram usadas na construção de ritmos, que depois seriam adaptadas modernamente mediante as vogais átona e tônica, ou seja, pelo metro. Para fins deste trabalho, com efeito, não circunscreveremos ao verso a existência da poesia, uma vez que é o “conteúdo” que importa, bem como seus conceitos aristotélicos pressupostos (mimese, verossimilhança), para o estabelecimento da distinção primordial entre a Poesia, que se reporta a “verdades gerais”, e a História, que se refere a “fatos particulares”.

Para a compreensão da narrativa poética, partiremos, pois, da definição aristotélica de poesia, uma vez que o verso não seria a única forma de realização poética. O hibridismo verificado nas narrativas rosianas seria popularizado sobretudo a partir da modernidade literária. Se a ficção rosiana retoma de algum modo o jeito de fazer literatura que encontra semelhança tanto nos escritos da Antiguidade quanto nos da Idade Média, é porque indubitavelmente nos textos antigos a lírica que os enfeixa está superposto à tessitura da linguagem. Contudo, cabe ressaltar que para as produções medievais inexistia a distinção entre poesia e prosa. A escritura medievalista operara um interessante cruzamento entre tais gêneros, de modo que poderíamos pensar em que medida a ficção rosiana retoma ou não a escrita do medievo.

Por outro lado, a compreensão de como se dá a interpenetração da poesia na prosa perpassa a literatura. Segundo Moisés (2012), a própria postura ante o mundo representado denunciaria o discurso poético, de modo que se o dito se volta mais à subjetividade, estaria focado no “eu”; ao passo que se se dirige a condicionantes mais objetivos, estaria voltado para o “não-eu”. Logo:

A prosa poética se define, pois, como o texto literário em que se realiza o nexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do ‘eu’ e a do ‘não eu’. Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua força comunicativa. (MOISES, 2012, p. 554).

A tensão de que fala o estudioso é transfigurada na ficção rosiana em perfeita harmonia, como se a poesia fizesse parte da experiência do ser enquanto vida autêntica, ou seja, desprovida dos artificialismos da cultura letrada, de sorte que o discurso poético transcende a mera criação literária. A prosa poética fica, assim, sendo tributária da poesia por esta ser predecessora daquela: “Como a prosa literária é historicamente posterior à poesia, foi pela transferência de predicados dessa última que a outra se constituiu” (MOISES, 2012, p. 550). Nesse sentido, é perceptível uma certa naturalidade dos processos de interconexão e de consequente troca de matizes entre a poesia, mais experiente, e a prosa, criação mais recente e,

de certa forma, tributária daquela quanto ao lirismo. Ademais, Moisés (2012, p. 550-551) assinala que a prosa poética não fica restrita ao contexto literário: “Os textos oratórios, em que à marcha das ideias e dos argumentos não era estranho o impacto da emoção para melhor atingir o espectador, utilizavam, com frequência, recursos buscados à poesia.” E a título de exemplificação, o ensaísta assinala que a “Bíblia está vazada numa linguagem em que é notória a presença da poesia, subjacente aos versículos, ou mesmo dominante, como no ‘Cântico dos Cânticos’”.

Todavia, é preciso salientar que o conceito de prosa poética se apresenta por vezes como problemático, uma vez que as delimitações de prosa e poesia são também questionáveis:

Apesar dos numerosos estudos que têm sido dedicados ao exame da poesia e da prosa, em separado ou em conjunto, a questão das fronteiras entre os dois gêneros ainda não se esclareceu a ponto de alcançar unanimidade. Primeiro, porque os estudiosos divergem quanto aos conceitos de prosa e de poesia, e suas subclasses, as espécies e as formas literárias; segundo, porque nem sempre discriminam com nitidez as mesclas entre os gêneros, praticadas ao longo dos séculos, sem que se tivesse plena consciência disso, e muito menos dos possíveis rótulos que serviriam para nomeá-las. (MOISES, 2012, p. 549).

Do ponto de vista estético, é a partir do Romantismo que a prosa ritmada começa a surgir – ou ressurgir, posto que havia experiências, como vimos, desde a Idade Média – de forma mais determinante, mas é primeiro com o Simbolismo e, sobretudo, depois com o modernismo que ela irá vincar-se de maneira mais decisiva na literatura brasileira. Não se pode preterir, entretanto, a primazia do poema em prosa simbolista em que houve a radicalização de tal formato. Eles, os modernistas, em lugar do poema em prosa, investiram no verso livre. Com efeito, a poética simbolista se fez, mas não somente, com assonâncias, aliterações e versos livres, isto é, a força motriz do amálgama que seria aprofundado mais tarde com as vanguardas do século XX. A esse respeito, Moisés (2012, p. 551) pontua:

Tão profundamente se operou a simbiose dos dois gêneros ao longo da hegemonia simbolista que nenhuma obra em prosa escapou do seu fascínio: o século XX prolongará, com todas as mudanças de rumo decretadas pelo advento das vanguardas (dentre as quais sobressai o Surrealismo, nos anos 1920), a aliança entre a prosa e a poesia.

Essa fusão será verificada na prosa de ficção pós-1930, durante o segundo momento do modernismo brasileiro. Os diversos matizes aí existentes ilustrados pelas diversas tendências, tais como intimismo, cosmopolitismo, regionalismo, perfazem um espectro de um

país que se afirmava tanto política, porque pós-Revolução de 1930, quanto culturalmente, porque pós-Semana de 1922. Com efeito, alguns escritores brasileiros se enveredaram em maior ou menor grau pela adoção da prosa poética, conforme assinala Moisés (2012, p. 553): “Modernamente, essa tendência invadiu a ficção introspectiva e intimista dos anos 30, com Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, mas é com Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Osman Lins, dentre outros, na década de 50, que atinge o seu ponto mais alto.” Portanto, a culminância dessa opção estética seria verificada já na produção pós-1945.

Ora, o caráter intimista de Clarice Lispector conviveria com o regionalismo universalizante de Guimarães Rosa, dando os tons da prosa poética brasileira. Esta, do ponto de vista conceitual, apresenta-se como problemática por não ter sido concebida de forma unânime pelos estudiosos. Por isso Moisés (2012, p. 556, grifo do autor) assevera que “a denominação mais apropriada, talvez menos ambígua, é *narrativa poética*: a prosa poética se configura sempre que a narrativa – conto, novela ou romance – é permeável à poesia”. Essa permeabilidade se dá não à revelia do constructo prosaico, mas sim da profunda interpenetração das duas realidades literárias.

Destarte, a narrativa poética pode se dar de diversos modos: “A fusão do enredo e da poesia, a narratividade desenvolvida em ambiência lírica ou épica, eis, em suma, a prosa poética” (MOISES, 2012, p. 556). Esse dado nos é muito importante na medida em que alarga as possibilidades de compreensão do que seja a prosa cadenciada. Isto é, a poeticidade vai além dos aspectos musicais e passa a ser entendida como postura ante o mundo. Este, por sua vez, constitui-se enquanto realidade literária: a construção das personagens, do enredo, do ambiente, as descrições líricas, o narrador e seus enunciados. Assim concebido, o discurso poético pode participar de quaisquer elementos narrativos, urdindo as entrelinhas da prosa. É nesse sentido que a poesia se configura na escrita rosiana: perfazendo todas as nuances possíveis dos constituintes narrativos.

Todavia, é preciso observar que a relação que se dá entre a prosa e a poesia é “desnivelada”, isto é, o predomínio é da prosa, conforme observa Moisés (2012, p. 557; aspas do autor):

Não esqueçamos que, no binômio ‘prosa poética’, a ênfase recai no substantivo ‘prosa’ e, portanto, na camada narrativa, seja de um conto, seja de um romance ou de uma novela. Mas o resultado varia conforme seja a incidência maior ou menor da poesia: num dos extremos situam-se os enredos cuja temática é predominantemente lírica ou poética, e a linguagem apenas recorre a ocasionais recursos no gênero; no outro, realiza-se a integração do tema e do estilo, numa mescla tal que impede a

separação nítida entre o detalhe narrativo ou acontecimento e a linguagem que o reveste: o acontecimento se torna poético...

Os modos da poesia apontados por Moisés (2012) nos fornecem um importante instrumental analítico para se percorrer com maior afinco as tessituras poéticas que entrelaçam a escrita rosiana. Entender como se dá a narrativa poética na ficção rosiana só é possível mediante a análise das mutações sofridas pela prosa no contexto das mudanças gestadas com o modernismo. Nesse caso, iremos adotar neste estudo da ficção rosiana o conceito de prosa poética enquanto técnica narrativa, porque a entendemos sempre em devir: o autor se mostra incansável na busca do burilamento da linguagem e, além do mais, tal condição reflete o espírito do movimento dos escritos a serem analisados. De todo modo, a análise do constructo narrativo rosiano revela-nos o mais das vezes a presença patente da poesia não só enquanto materialidade linguística, mas também, e sobretudo, como postura ante o mundo, implicando uma cosmovisão poética. Nesse sentido, Antônio Donizeti Pires (2006) assinala:

O amálgama profundo de lírica e épica na obra rosiana, concomitantemente, traz à tona sua preocupação construtiva e ressalta sua preocupação com a metafísica, o mítico, o místico e a transcendência, no intuito de captar os padrões essenciais (platônicos?) subjacentes às contraditórias aparências da vida, do homem e do mundo. (PIRES, 2006, p. 63)

Isto nos é muito relevante na medida em que nos leva a pensar em que consiste a poesia e sua relação com a realidade representada nos escritos rosianos. Claro que nesse caso o objeto de análise é uma construção feita mediante a escolha de palavras que perfazem a urdidura estruturante das narrativas; mas é preciso ir além da superfície textual para compreendermos a atmosfera poética com a qual o autor reveste sua ficção. Convém, pois, entendermos o papel das conquistas do modernismo para localizarmos esteticamente e temporalmente a liberdade explorada pelo autor, que não se prendia a rótulos, tais como poesia e prosa, conto e novela, entre outros.

1.3 O regionalismo e suas estórias³

A vertente regionalista da prosa brasileira teve seu advento na esteira do Romantismo.

³ Esta subseção foi apresentada como comunicação de título homônimo no X Seminário Internacional Literatura e Cultura (SILC/SENALIC), organizado pelo Grupo de Estudos Literatura e Cultura (GELIC/UFS/CNPq), em 2022, com artigo publicado pela *Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura* em coautoria com o prof. Dr. Afonso Henrique Fávero (PPGL/UFS).

O primeiro regionalismo, também chamado *sertanismo*, se apropriara do exótico, valorizando na sua dicção o pitoresco. Já o segundo momento do regionalismo se daria durante o Naturalismo, sob a égide determinista. Finalmente, o terceiro momento regionalista dar-se-ia com o chamado “romance de 30”, em que uma prosa de caráter neorrealista se voltaria às denúncias das mazelas sociais protagonizadas por elementos marginalizados pela literatura até então. Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz são exemplos desse momento.

No entanto, a prosa rosiana traria outra dimensão para a ficção regionalista: o amálgama entre a prosa espiritualista e a narrativa social, elevando-a através do hibridismo ao transcendental. Isto leva Antonio Candido (1999, p. 93) a assinalar que a ficção rosiana se trata “de uma obra onde a dimensão regional perde o caráter contingente, para tornar-se veículo de uma mensagem da mais completa universalidade”. Por meio da linguagem ricamente elaborada – entendida como resultante das conquistas das vanguardas e do aproveitamento da oralidade –, a ficção rosiana está permeada de poesia como jamais vimos na prosa ficcional brasileira, porque foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com ‘surrealismo’)” (CANDIDO, 1999, p.94).

Sagarana, em 1946, levaria a cabo os princípios da vertente regionalista, principalmente no que concerne ao modo de dizer dessa ficção. O sertanejo e seus falares se deslocam para o centro da narrativa. Tinha-se assim novo fôlego da prosa regionalista. O regional passara para o primeiro plano narrativo ao se tornar parte mesmo da palavra, indo além da mera localização geográfica do sertão. Nessa esteira, Covizzi (1978, p. 58) assinala sobre Guimarães Rosa: “... é um regionalista irrealista – ou segundo denominação mais pertinente (Antonio Candido), surregionalista –, sem fazer folclore, no sentido de ser determinado pela sua superstição, pelo sobrenatural, etc...”. E, mais adiante, conclui a ensaísta: “A sua contemporaneidade se encontra no tratamento linguístico de seu objeto e na singular visão que deflui desse tratamento e das perspectivas da matéria de que se ocupa” (COVIZZI, 1978, p. 58).

De fato, a linguagem rosiana, tecida do amálgama entre o erudito e o popular, entre a poesia e a prosa, evoca uma narrativa regionalista que é, antes de mais nada, uma estória a ser contada tal qual os antigos narradores orais. Isto tudo nos leva a crer que mesmo em *Estas estórias*, publicação de 1969 como volume póstumo, o tema regional parece ainda ser o sustentáculo da escrita rosiana, de modo que concordamos com Covizzi (1978, p. 60): “A ambientação rural e a experimentação linguística estreadas em *Sagarana* estão presentes até *Estas Estórias* (nove narrativas).” Resta-nos, pois, saber como isso se deu nessas últimas estórias e em que medida se aproximam ou se afastam das obras predecessoras. Por outro lado,

a tese de Covizzi (1978) segundo a qual *Estas estórias* faria parte de um momento explicativo, cujo início teria se dado com *Primeiras estórias* (1962), da sua ficção tenderia, a nosso ver, a enfraquecer a possível representatividade do regionalismo, mesmo transcendental, aí verificado. Vejamos, pois, o que nos diz a ensaísta:

As intenções do autor adquirem, desde *Primeiras Estórias*, maior notoriedade que o seu resultado. Nessa linha deve ainda ser enquadrada *Estas Estórias*, mais próxima das *Primeiras Estórias*, do mistério contido nas aparências, da necessária disciplina para ultrapassá-lo, da crença na ficção como função válida para entender a vida, com vistas a uma melhor. (COVIZZI, 1978, p. 62)

Ou seja, se o caráter explicativo já estaria presente sobremaneira em *Estas estórias*, convém, pois, compreender de que maneira a metalinguagem se instaura nessas narrativas e, por extensão, como o regionalismo passa a ser intuído pela sua efabulação. Por fim, assinala Covizzi (1978, p. 62) sobre o aspecto metalinguístico da ficção rosiana que *Estas estórias* permanece nesse horizonte “ênfatizando sua perspectiva mística de compreensão do mundo.”

Todavia, cremos que o autor na verdade estava em um momento já consolidado tanto nacional quanto internacionalmente e que estava dando continuidade ao seu processo criador de forma progressiva, tratando-se nesse caso de *Estas estórias* como um *work in progress*. Ademais, nossa hipótese aqui aventada versa sobre a possibilidade de se considerá-la dentro do projeto de ficcionalização rosiano como um movimento quase que incessante (infinito?), já que se trata também em alguma medida de um retorno às estórias de *Sagarana*. Parece, contudo, que a ambivalência que a obra encerra – explicativa, mas também inovadora enquanto parte de uma ficção maior – talvez seja uma das marcas pretendidas pelo autor e, portanto, flagrantes na tessitura das narrativas.

É nesse sentido que buscamos debater aqui sumariamente a possível permanência do regionalismo transcendental rosiano, que parece atravessar a segunda metade do século XX. Por conseguinte, partindo do conceito de “super-regionalismo” cunhado por Antonio Candido, bem como do trabalho poético com a palavra, notam-se aspectos característicos da ficção rosiana dentre aquelas que nos propusemos a analisar, de modo especial em três narrativas de *Estas estórias*: “Bicho mau”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. Tais estórias estariam, pois, atravessadas de um *modus operandi* resultante do princípio poético do autor, suscitando a singularidade do seu regionalismo.

Segundo assinala Walnice Nogueira Galvão no ensaio “Sobre o Regionalismo”, a ficção rosiana representaria o resultado da junção do regionalismo até então em voga e o romance espiritualista ou psicológico, de modo que houve com Rosa uma dupla superação:

No que superou a ambas, distanciando-se, foi no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo, de que nenhuma das vertentes dispunha ou a que não atribuía importância. E no fato de *escrever prosa como quem escreve poesia*, ou seja, palavra por palavra ou até fonema por fonema. (GALVÃO, 2008, p. 92; grifos nossos)

A presença do discurso poético é apontada pela estudiosa como um dos motivos da singularidade do regionalismo deflagrado pela escrita rosiana. Isto se daria através do rigor experimental da sua linguagem, elevando a prosa regional a outro patamar, além de prolongá-la até depois de meados do século XX. Nessa esteira, Galvão (2008, p. 91) parte da seguinte hipótese:

Pode-se especular se a obra de Guimarães Rosa não assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do Regionalismo. E isso, na medida em que explorou até o fim seus limites, porém fecundando-o de maneira inesperada – de certo modo contradizendo-lhe a vocação centrípeta – com os achados formais, sobretudo lingüísticos (*sic*), das vanguardas do século XX.

Inferese que o trabalho formal com a linguagem operado pelo autor de *Estas estórias* suscita uma ficção cujos princípios constituintes – entre eles a relação do eu com o mundo – iriam desembocar na pretensão capital para a literatura regionalista: o desfazimento (ou a recolocação mediante o discurso ficcional) da separação entre aquilo que é narrado e quem o narra, de modo a redimensionar o papel do outro nas narrativas. Por isso, Luís Bueno (2015, p. 25) ressalta a respeito da ficção rosiana: “A língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada no contato com uma tradição intelectual da em princípio mais arrogante alta cultura porque o artista é mesmo o único lugar em que essa fusão pode se dar.”

O esticamento temporal e formal da vertente ficcional regionalista seria corolário, portanto, das conquistas das vanguardas modernistas. Nesse caso, interessa-nos de que forma isto é perceptível nas novelas de *Estas estórias*, publicado postumamente em 1969 pela Livraria José Olympio Editora. O volume de narrativas, cuja organização coube a Paulo Rónai, compreende textos publicados em vida do autor – “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “A estória do homem do pinguelo”, “Os Chapéus Transeuntes”, “Meu tio o Iauaretê”, a reportagem-poética “Com o vaqueiro Mariano” – e outros até então inéditos – “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”.

Por conseguinte, os aspectos regionalistas aí presentes podem ser localizados na ambiência rural – que não é necessariamente o sertão –, que não raro desliza para a metafísica, porquanto os sentimentos humanos, por exemplo, são postos em flagrante reflexão pelas

narrativas. Das novelas que compõem o volume, apenas “Páramo” é ambientada na zona urbana, além de possuir interessante conteúdo soturno evocando a morte como quase uma personagem; e “Remimento”, que – embora não tenha entrado no livro, sabe-se que não fosse a morte do escritor repentina certamente estaria no volume – se dá na “grande Restinga”.

Se o regionalismo literário brasileiro ganhara outros contornos com a ficção rosiana, é porque indubitavelmente se verificou um tratamento distinto para a ambientação das suas narrativas. Com efeito, o conteúdo sertanejo está não apenas enquanto local de ação das personagens, mas, acima de tudo, como postura ante o mundo, donde emerge a relevância da linguagem na constituição de uma nova cosmovisão mais poética.

A singularidade das histórias rosianas está sem dúvidas no trato diligente com a palavra desde o nível fonêmico-lexical até o nível sintático-semântico. Como consequência, vê-se uma literatura regional de caráter universalizante através de uma linguagem poeticizada. *Estas histórias* nos indicaria não somente um prolongamento dessa espécie de literatura regionalista, mas sobretudo da continuidade da experimentação da ficção rosiana, desmontando metáforas e montando outras nos últimos textos.

Dados tais pressupostos, é possível inferir que as expressões poéticas revelam-nos sobremaneira o modo de dizer poético com o qual o autor constrói sua prosa de ficção. O estranhamento de que fala Jakobson e Hjelmslev é, pois, uma constante nos textos rosianos. Seja através de sons contíguos, seja através dos sentidos aparentemente insólitos. A ficção “estranha” por assim dizer é amalgamada por esse caráter poético. Como nada é gratuito para o ficcionista, a sua obra – insólita como criação – a poesia aí patente torna-se parte essencial, senão a principal, do caráter insólito dos seus textos.

Dito de outro modo, o insólito, a nosso ver, é tributário de algo maior, a criação fictícia (*poiésis*), que se quer poética, porquanto o estranhamento revela-nos a função poética da prosa rosiana. A linguagem, pois, torna-se insólita. Ademais, se o formalismo russo respalda o estranhamento como instaurador da literariedade textual, na escrita rosiana verifica-se uma exacerbação desse elemento a ponto de transcender os limites formais do gênero poesia. De fato, o autor transita com bastante naturalidade entre os mais diversos gêneros literários, mas sempre o faz tendo a forma poética como horizonte a ser vislumbrado por suas narrativas.

Como vimos, as formas de narrar sofreriam alterações que começaram a ser esboçadas no século XIX com os românticos – o romance e o drama, gêneros híbridos por excelência, são-lhes tributários – e os simbolistas e seriam aprofundadas pelas vanguardas europeias no início do século XX. No caso do Brasil, o modernismo cumpriria esse papel de repensar as leituras da própria realidade brasileira. A principal mudança se verificou – porque a um só tempo é o meio

e o fim enquanto construção dessa realidade – na linguagem: houve a introdução da oralidade como ruptura do Parnasianismo até então vigente nas letras nacionais. Assim, partindo, entre outros, do coloquial, o movimento modernista em diferentes graus e momentos transformaria a paisagem literária brasileira.

Com efeito, a década de 1930 assistiria à emergência da chamada vertente regionalista na prosa de ficção. Esta sofreria importantes mutações que a revigorariam, dando-lhe novos rumos tanto em temas quanto em forma. As mazelas sociais passariam a ser perscrutadas na busca de compreensão de um Brasil ainda marginalizado. Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz revelaram-se como alguns dos grandes nomes desse movimento.

Não obstante as inovações estéticas verificadas nesse decênio – que se configura como um segundo momento dentro do modernismo –, apareceria aquele que, ainda que posto dentro do regionalismo, superaria a narrativa de caráter regional coadunando-a com o universalismo transcendental, isto é, as discussões metafísicas, agora pensadas através de uma “fala” oral, passariam a figurar em meio ao enredo regionalista. É com esta proposta que emerge no panorama literário nacional a obra de João Guimarães Rosa.

Por conseguinte, o escritor mineiro redimensiona a prosa de ficção brasileira inserindo-a no rol da grande literatura gestada durante o século XX. Seu grande contributo talvez seja não apenas as recriações lexicais, mas também a presença marcante da poeticidade nos seus contos, novelas e romance. Ainda que o lirismo já tivesse aparecido na literatura nacional – *Iracema*, de José de Alencar, por exemplo, já o trouxera quando da voga do romantismo –, é preciso destacar que as narrativas rosianas aprofundaram essa mescla ao mesmo tempo em que desenvolviam a dissolução dos gêneros (conto, novela, poesia).

Todavia, não há consenso conceitual entre os estudiosos à maneira como se deu essa fusão, que em geral é chamada de prosa poética, isto é, uma narrativa em que se verificariam aspectos típicos da poesia, tais como ritmo, rimas, aliterações, assonâncias, o léxico trabalhado à exaustão (neologismos, empréstimos linguísticos) dentre outros.

Convém, pois, exemplificarmos com a sua produção em vida – de *Sagarana* a *Tutameia* – através de trechos em que se verifique a poeticidade para, a seguir, compreendermos o papel deste elemento estruturante nos contos coligidos de *Estas estórias*. Por fim, poderemos entender se esses contos perfazem um caminho de leitura possível para a própria ficção rosiana, indicando-nos uma chave de compreensão do fazer literário do autor – enquanto literatura em criação – em fases que se sobrepõem através da poesia aí verificada.

CAPÍTULO 2 – A POESIA EM MOVIMENTO NA FICÇÃO ROSIANA

A poeticidade da prosa rosiana tem sido objeto de atenção tanto por parte da sua recepção crítica, de um lado, quanto de estudos acadêmicos mais recentemente, de outro, desde seu surgimento no panorama literário nacional. Com efeito, Pedro Xisto (1983, p. 115) assinala que a “poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo.” A respeito de *Sagarana*, Álvaro Lins disse haver “a representação poética do espírito e da realidade de uma região” (1983, p. 241). No que concerne a *Corpo de baile*, o autor mineiro chega a chamar as novelas de poemas. Contudo, é com *Grande sertão: veredas* que o modo de dizer poético torna-se consensual entre a crítica, alçando o romance à categoria de grande narrativa poética. A essa altura o narrador torna-se consagrado como elemento crucial: é nele que se instaura a reflexão metafísica através do dizer poético. Com *Primeiras histórias* e *Tutameia* a extensão das narrativas sofrem substancial redução, resultante, entre outros motivos, da influência da publicação periódica de textos na imprensa. Os mecanismos poéticos a essa altura já se encontram consolidados como identidade autoral e atravessam a ficção rosiana.

De fato, a poesia nunca fora para um escritor como Guimarães Rosa mero adorno: era antes a própria estrutura linguística sobre a qual se assenta a narrativa, ou seja, é como se a história partisse não apenas *da palavra*, mas se daria, sobremaneira, *na palavra*. Por isso a percepção do poético na ficção rosiana adquire relevo ao se pensar seu papel constituinte na prosa. A fusão magistral dos gêneros salta aos olhos dos leitores, bem como dos estudiosos que buscam compreender a potencialização da palavra, reatualizando seu status de novidade em meio ao discurso desgastado da fala banalizada do cotidiano. Em prefácio a *Primeiras histórias*, Alberto da Costa e Silva assinala o trabalho realizado pelo autor: “Repito mais uma vez: João Guimarães Rosa escreveu um romance, novelas e contos como se fizesse poesia” (2011, p. 9). Tal conduta do escritor repercute sua percepção do discurso literário enquanto dizer poético, porque o dito original da língua implica, para ele, um *modus operandi* poético.

Partindo da leitura de *Tutameia*, Irene Gilberto Simões, em *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, acaba desvelando as sendas narrativas que compõem a tessitura do projeto literário rosiano. Ao fazê-lo, observa a concisão característica desses contos, fato justificável por terem sido publicados primeiramente em revista. Para além dessa antologia, a ensaísta assinala que “a relação do conto com a literatura oral corresponde a uma das propostas do autor” (SIMÕES, 1988, p. 15). A maneira como isso se dá pode ser entendida pela preocupação na (re)construção da linguagem, porque “a recriação da linguagem é colocada em primeiro plano,

cabendo ao escritor o ‘dever’ de reinventar a palavra, num processo permanente de pesquisa do idioma” (SIMÕES, 1988, p. 13). Uma vez que o dizer poético é a gênese de uma fala original, o autor acaba por conceber uma prosa atravessada de poesia:

A fusão entre a prosa e a poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo, na presença de recursos poéticos como também no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura. E aqui o narrador desempenha um papel importante, vinculado a uma postura de ‘contador’ – o que nos remete à função mítica da narrativa. (SIMÕES, 1988, p. 16).

Nesse excerto têm-se importantes apontamentos sobre como o escritor soube evocar não apenas o papel do narrador, como também os elementos poéticos no processo de revigoramento da linguagem narrativa. A oralidade passa, pois, a ser fulcral dentro dessa criação literária. Pensando estruturalmente, Simões (1988, p. 16) assevera: “Se pudéssemos reduzir a uma equação a proposição poética do autor de *Sagarana*, teríamos: LIRISMO + ARTE + CRÍTICA + HUMOR = PROSOPOEMA”. Isto nos revela, conforme temos defendido, a presença decisiva da estilização poética que atravessa sua ficção, ainda que de diversas tonalidades.

Dessa forma, a poesia e a linguagem oral mantêm estreita relação, retroalimentando-se, o que confere à prosa rosiana originalidade e estranhamento. Essa, por sua vez, parece afirmar o caráter quase adâmico do dizer poético, o que nos leva, por sua vez, à dimensão mítica da linguagem. O resultado, para a ensaísta, é a emergência de uma prosa que não obedece a padrões: “Rompendo com as estruturas tradicionais, incorpora o ‘não-senso’ da linguagem oral (e da poesia), impondo ao leitor uma lógica particular” (SIMÕES, 1988, p. 16). Essa lógica, que não se refere à tirania da racionalidade imperante, tende a ser alçada à própria finalidade da arte literária: “a função da literatura é traduzir esse mundo mágico e romper com os planos da lógica por meio de uma nova expressão que o reflita” (SIMÕES, 1988, p. 37).

2.1 A poesia rosiana entre o poema e a prosa

A experiência com o lirismo em Guimarães Rosa tem início efetivamente com sua produção de poemas, que uma vez reunidos seriam premiados pela Academia Brasileira de Letras, em 1936, mas só publicado postumamente, em 1997, – o livro *Magma*. Erigidos à base de versos livres, na sua maioria, veem-se aí temas que seriam aprofundados depois na sua

ficção. Logo, torna-se patente em alguma medida certa perspectiva filosófica, bem como a presença marcante da natureza e do pensamento religioso que depois dariam a direção da sua prosa. São exemplos dessa fatura, sem termos a pretensão de citar todos, os poemas “Águas da Serra”, “Ritmos Selvagens”, “Boiada”, “Alaranjado”, “Gargalhada” e “Reza Brava”. Então, a realização poética, que seria o constructo narrativo da sua ficção, suscita o ambiente favorável à metafísica. A natureza e a religiosidade, que mais tarde perfariam o teor metafísico dos contos, novelas e romance, já se encontrariam aí de forma embrionária. Tal é a hipótese defendida por Maria Célia Leonel na sua tese de livre-docência saída em livro *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (Editora UNESP, 2000).

De fato, a ficção rosiana redimensiona o lugar da forma poética na narrativa, a nosso ver, ao afirmá-la como *locus* por excelência de realização do ser. Assim, o veio poético emerge como uma constante, em maior ou menor grau, desde o aparecimento de *Sagarana* até as póstumas *Estas estórias* e *Ave palavra*. Se o aparecimento de *Sagarana* em 1946 deixou a crítica brasileira em sobressalto, foi em boa parte devido à singularidade de um regionalismo linguisticamente repensado, que seria a tônica perseguida pelo autor ao longo de sua ficção de prosa.

Com efeito, o elemento poético atravessa a ficção rosiana. Os contos, novelas e romance acham-se permeados de discurso poético que pode ser entendido como *locus* por excelência da realização do ser na linguagem. Isso se coaduna perfeitamente com as discussões de Martin Heidegger (1889-1976) acerca do papel da poesia na busca da autenticidade do ser. Este estaria automatizado pela linguagem desgastada do cotidiano. Para superar isso, seria necessário repensar a própria linguagem enquanto lugar de realização do ser, já que somos seres constituídos na e pela linguagem. Assim, a poesia como linguagem autêntica, original, instauraria esse ser, devolvendo-lhe sua consciência mediante a ação linguística, isto é, a vida autêntica através de uma linguagem autêntica.

Logo, as narrativas rosianas parecem perseguir com afincado essa consciência da língua: a poeticidade é o eixo em torno do qual o escritor estrutura suas narrativas e evoca também a dimensão filosofante da literatura ao virtualmente recolocar a relação entre forma (poesia) e o conteúdo (metafísica), daí propormos aqui partir da concepção heideggeriana. Por isso, o resultado são estórias que retratam a vida sertaneja mediante aspecto regionalista, mas nem por isso localista. Os sentimentos e ações vividos por suas personagens são universais, isto é, fazem parte da natureza humana e não ficam circunscritos a um local, ou região. Pelo contrário, longe de serem estes apenas ponto de partida para a realização dos enredos, emergem dando a ver a universalidade humana.

Dentre os recursos poéticos de que o autor se vale são importantes, entre outros, os neologismos, arcaísmos, inversões de sintaxe, truncamentos, assonâncias e aliterações. Com esses expedientes, o escritor mineiro redimensionou não apenas o regionalismo brasileiro, mas também a própria literatura, sobretudo quando opera a dissolução entre culto e popular, entre local e universal, entre poesia e prosa através da revitalização da linguagem.

É preciso assinalar, contudo, que Guimarães Rosa é um grande continuador de certa tradição modernista brasileira e que, portanto, capta o espírito de “desarticulação” da linguagem, tornando-a mais coloquial e próxima do povo. Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (2013, p. 205) assinala que há uma

[...] revitalização da língua brasileira (tal como já o havia tentado, Mário de Andrade) pela incorporação de um linguajar original, tomado em bruto, ainda não depurado pela inteligência ordenada, ainda amalgamado com a experiência viva do homem que ‘mói no asp’ro’, como diz Riobaldo. Linguagem ainda impura, mas viva, tal como o ouro recém-tirado da mina e ainda infiltrado na pedra; e que Guimarães Rosa recriou com o superior equilíbrio que lhe adveio de uma natural visão poética somada a uma sólida cultura.

Assim, os questionamentos modernistas também apontam para a fragilidade da divisão dos gêneros literários, algo dissolvido dentro das histórias rosianas. Isto é, Guimarães Rosa produziu uma obra que se insere no Modernismo, que primordialmente reclamava uma língua mais próxima da falada pelo povo. Interessante notar que isso foi feito ao inovar a língua e a estrutura narrativa que rompem com estereótipos e aproximam a prosa da poesia. Sobre esse aspecto, Rosenfeld (2015, p. 76) destaca “o fenômeno da ‘desrealização’” para fazer referência à reinvenção operada pela concepção modernista. A mescla dos elementos literários tradicionais emerge como resultante dessa desconstrução: “Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (ROSENFELD, 2015, p. 85).

Para nossa análise acerca do discurso poético na ficção rosiana, valer-nos-emos, com efeito, das teorias de Hugo Friedrich (1978) e Heidegger (1995). Com esse instrumental teórico-crítico sobre as manifestações poéticas, buscaremos, na prosa de ficção, trechos em que haja manifestações da poesia, bem como esclarecer seu papel estruturante na nova concepção artístico-literária defendida pelo autor. Ademais, as proposições heideggerianas serão necessárias para a compreensão da recriação da linguagem como proposta frente à automatização da língua do cotidiano. Se a produção literária rosiana se impôs no cânone literário como uma das que souberam realizar melhor a junção entre a poesia e a prosa na nossa literatura moderna brasileira, deve-se tal fato inexoravelmente à emergência de uma literatura

mais próxima da oralidade e da linguagem poética.

Nessa esteira, cabe notar, como já vimos, que o escritor mineiro começa sua carreira com *Magma*, antologia de poemas premiado, mas apenas publicado postumamente. A seguir, com *Sagarana* (1946) inicia na ficção, onde irá realizar-se plenamente como autor. Ocorre, contudo, que a veia lírica não abandonará seus escritos. Assim, a partir de *Corpo de baile* e de, sobretudo, *Grande sertão: veredas*, ambos de 1956, a perspectiva poética parece estruturar a ficção de maneira mais decisiva, numa rica mescla de gêneros ainda não devidamente estudada com profundidade. Acerca dessa relação, assinala Alfredo Bosi (2007, p. 430; grifos do autor):

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade.

Outrossim, tal expressividade poética emerge em *Primeiras estórias* (1962) e *Tutameia* (1967), bem como nas póstumas *Estas estórias* (1969) e *Ave palavra* (1970). O autor mineiro, que perseguia narrativas cada vez mais condensadas, amadurecia o processo de fusão entre a poesia e a prosa, aproximando-se, num crescendo, cada vez mais daquela. No que diz respeito às especificidades poéticas, Bosi (2007, p. 431) aponta: “Do mimetismo entre culto e folclórico de *Sagarana*, o escritor soube zarpar para ousadas combinações de som e de forma nas obras maduras...”.

É preciso assinalar, contudo, que não há a clareza de homogeneidade nessa junção. Há, antes, certa oscilação na distribuição dos elementos poéticos quando se pensa em coletâneas de contos como, por exemplo, *Primeiras estórias* e *Tutameia*. Ainda assim, quando ocorre no romance *Grande sertão: veredas*, por exemplo, a poesia acha-se ligada ao enredo como que para alargar as possibilidades de sentido para a narrativa.

2.2 Dissonância e poesia

A ficção rosiana traz inovações estéticas para o regionalismo brasileiro e chama a atenção pelo flagrante aprofundamento da dissolução dos gêneros narrativos. Por isso, Coelho (2013) assinala “o caráter extremamente singular de sua prosa.” Por conseguinte, a estilização poética constitui importante elemento para a consecução desse empreendimento literário. É

preciso ressaltar as discussões teóricas acerca do lirismo moderno a fim de se obter um instrumental com o qual se possa analisar a relação poesia–prosa operada por Rosa.

Assim, para Friedrich (1978, p. 15), a “tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”. A referida dissonância apontada pelo autor de *Estrutura da lírica moderna* – não obstante o estudo se volte precipuamente aos poemas – parece ter sido levada ao extremo com as narrativas rosianas, que interpelam o leitor a todo momento para a reflexão das palavras e da função da linguagem poética na constituição do ser. Isso é conseguido por causa do viés poético que marca essa ficção. É nesse sentido que vai a conclusão de Leonel (2000), ao analisar o aproveitamento da poeticidade “ensaiada” em *Magma*:

A transposição, efetuada por Guimarães Rosa, de postulados da poesia para a prosa é realizada de maneira tão especial, que embaralha a sempre complicada fronteira entre os dois gêneros. Como poeta, Guimarães Rosa prosifica a poesia; como prosador, traz poesia para a prosa (LEONEL, 2000, p. 274-275).

Se a obra rosiana redimensiona o regionalismo brasileiro ao explorar o universal, o metafísico, é preciso reconhecer que isso se dá na língua resultante da fusão da poesia e da prosa. Logo, a poesia em Rosa pode ser lida como dissonância que gera tensão, para falar com a tese defendida por Friedrich quando pensa a *Estrutura da lírica moderna*. Por conseguinte, pode-se considerar a escrita rosiana como dissonante, isto é, suas narrativas carregadas de poesia, porque ricas de subjetividades e de procedimentos poéticos que dão corpo às singularidades do texto, emergem como uma ficção peculiar dentro da literatura brasileira. A oralidade – que é matéria-prima para o autor – surge, pois, recriada e permeada de musicalidade, imprimindo à prosa uma poesia de cunho quase natural da língua coloquial.

Com *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa inicia sua carreira literária já provocando discussões na recepção crítica da obra. A linguagem inovadora, embora ainda não levada ao extremo como se veria a seguir com *Grande sertão: veredas*, *Primeiras histórias* e *Tutameia*, já anuncia o redimensionamento da linguagem na busca pela compreensão do ser. Por conseguinte, os recursos líricos estão presentes nos contos de *Sagarana* e participam da atmosfera artística do enredo. Veja-se, por exemplo, excerto do conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, em que fica evidente a musicalidade conseguida por meio das aliterações: “Boi bem bravo bate baixo, bota baba, boi berrando... *Dansa doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito...* Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (ROSA, 2019, p. 42, grifos nossos)

Esse aspecto fonêmico confere à prosa não apenas um caráter poético, mas também, e sobretudo, redimensiona a própria concepção da prosa, agora enriquecida de outras

possibilidades de conteúdo e, por conseguinte, de interpretação. Ou seja, o significante ganha relevância para a apreensão da narrativa: as aliterações suscitam a imagética do movimento do boi que extrapola o plano do significado, materializando-se no plano do significante.

Todavia, 1956 seria o ano em que Guimarães Rosa firmar-se-ia no cânone literário. A publicação dos volumosos *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* constitui importante marco para a literatura brasileira. Verifica-se, nessas obras, o aprofundamento das pesquisas e da experiência de criação artístico-literária pelo autor. De igual modo, é perceptível o uso mais consistente de expedientes poéticos entremeados às narrativas. As novelas de *Corpo de baile*, ou “poemas”, e o romance épico *Grande sertão: veredas* trazem os recursos poéticos profundamente arraigados ao prosaico, o que revela o processo de amadurecimento da escrita do autor mineiro. O estranhamento da linguagem aparece de maneira recorrente, ocasionando desautomatização da linguagem como no trecho seguinte do romance:

Mas Só Candelário não era tolo nas meças. No outro dia, notícias tivemos. E que! Dali a lá, as notícias todas andaram de vir, em lote e réstia. Um Sucivre, que fino chegou, esgalopado. Disse: – “Nhô Ricardão deu fogo, no Ribeirão do Veadó. Titão Passos pegou trinta e tantos deles, num bom combate, no esporão da serra...” *Os bebelos se desabelhavam zuretas, debaixo de fatos machos e zuo de balas.* (ROSA, 2017, p. 154; grifos nossos)

Nesse excerto, percebe-se o uso de aliterações nos fonemas /z/ e /b/, na frase em destaque, para reforçar a associação com Zé Bebelo, chefe dos jagunços. Esses, chamados de bebelos, são surpreendidos pela batalha (“zuo de balas”). Tal linguagem, alçada à função poética, acha-se, portanto, ligado a um momento de grande tensão para evidenciar a surpresa do grupo pelos guerreiros. Os sons, significantes, mantêm estreita relação com o significado, isto é, a proposição de criação literária de Guimarães Rosa de recuperar o valor original da palavra transcende o prosaico, conferindo-lhe poesia.

Nessa esteira, convém lembrar que a recuperação de uma língua que expresse de fato os sentimentos e vivências devolvendo ao ser sua autenticidade foi uma das preocupações da filosofia heideggeriana. A língua do dia a dia teria desgastado suas potencialidades, chamada por ele de *língua técnica*, sendo necessária a busca da língua autêntica, a *língua de tradição*. Percebe-se assim que essa última pode ser vislumbrada na poesia, que, por sua vez, aparece concatenada com a ficção rosiana.

Ademais, o projeto literário rosiano parece dar conta dessa perspectiva filosófica, materializada na recriação linguística e consequentemente na dissolução dos gêneros lírico e narrativo. Depois do monumental *Grande sertão: veredas*, o autor publica, em 1962, as

Primeiras estórias, reunindo contos concisos e imbuídos de uma poesia estruturante. Evoca-se com isso uma concisão na sua produção literária cada vez mais flagrante a partir desse momento. Em *Tutameia*, última obra publicada em vida (1967), verifica-se de maneira mais decisiva a brevidade das narrativas, bem como elementos poéticos mesclados ao enredo.

2.3 A poesia nos póstumos

É preciso assinalar, contudo, que *Estas estórias* (1969), *Ave palavra* (1970) e *Magma* (1997) denunciam a trajetória do poético em Guimarães Rosa: a poeticidade já aparece no início da sua carreira literária (*Sagarana*), a seguir, aparece de maneira mais densa (*Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Tutameia*) e, por fim, permanece na prosa (*Estas estórias*). Uma vez que a ordem cronológica das publicações nem sempre corresponde à ordem da construção da sua obra ficcional, sua primeira obra, *Magma*, – excluída do circuito editorial deliberadamente pelo autor – só seria publicada trinta anos depois do falecimento do escritor, em 1997. Ou seja, é preciso salientar que a publicação desta sempre fora protelada pelo autor; ao passo que *Estas estórias* estava na iminência de vir a lume.

Com efeito, levando em consideração essas ressalvas, percebe-se o desenvolvimento de um experimentalismo linguístico e poético que ganha corpo conforme acontece seu amadurecimento literário. Consequentemente, o modo de dizer poético passa a frequentar a tessitura das narrativas. Logo, os contos longos, ou novelas, de *Estas estórias* não escapam a tal princípio, operando a fusão entre poesia e prosa.

Não obstante, o fulcro poético ainda persiste na maneira de se conceber a perspectiva regionalista-sertaneja como *locus* de realização do indivíduo. Talvez um problema na análise desse percurso do poético na ficção rosiana esbarre na questão do seu feitio e da efetiva publicação, além de posteriores mudanças de contos entre seus títulos publicados. O caso de *Estas estórias*, além disso, não teria recebido uma última “demão do autor”, o que poderia comprometer o resultado de uma análise mais elucidativa da poeticidade em sua obra, embora os rascunhos de índice revelem a intenção do autor de incluir este ou aquele conto, por exemplo.

Entrementes, pode-se analisar o percurso do poético, tendo sempre em vista essas ressalvas. Dessa forma, embora aparentemente a enunciação poética em *Estas estórias* oscile perante a construção textual vislumbrada outrora, nota-se a participação de tal elemento nos enredos ao se afirmar a subjetividade do homem sertanejo, “elevado” à categoria de universal.

Por outro lado, em “Meu tio o Iauaretê”, obra-prima inserta no volume, há a excelência do poético tratada no mesmo nível da prosa: um homem que praticamente “fala” a língua das

onças revela-nos a intuição poética como realização natural da língua. A coexistência desse conto ao lado de “Bicho mau” revela, por assim dizer, os diferentes níveis que constituem um todo nem sempre harmônico dentro de uma mesma obra, algo possível graças ao engendramento literário e filosófico dado ao texto narrativo pelo autor.

Na também póstuma *Ave palavra* (1970), há a reunião de contos, poemas, trechos anotados por Guimarães Rosa, o que aponta para a monumentalidade da pesquisa literária e dos experimentalismos criacionistas. Mais uma vez está-se diante de uma obra não finalizada pelo autor, que embora comprometa a ideia de um todo coeso ainda hoje carece de uma maior atenção crítica. Digamo-lo mais claramente: sabe-se que de certa forma toda obra é inacabada, posto que é um processo, cujo desfecho, em geral, é a publicação; tal consideração ganha um peso maior para um virtuose como Guimarães Rosa. Definida pelo próprio escritor como uma miscelânea, para além de poemas propriamente dito, há nessa publicação, por exemplo, o conto “As garças”, narrativa que capta a inserção do natural tornado literário, isto é, observa-se a ficcionalização da natureza através de uma perspectiva poética. A presença das garças instaura a poesia em ambiência cosmopolita. E trazem poesia à prosa:

Já eram conhecidas nossas. Juntas, apareciam, ano por ano, frequentes, mais ou menos no inverno. Um par. Vinham pelo rio, de jusante, septentrionais, em longo voo — paravam no Sirimim, seu vale. Apenas passavam um tempo na pequenina região. Vivida a temporada, semanas, voltavam embora, também pelo rio, para o norte, horizonte acima, à extensão de suas asas. Deviam de estar em amores, quadra em que as penas se apuram e imaculam; e, às quantas, se avisavam disso, meiga meiramente, com o tão feio gazeir. Eram da garça-branca-grande, a exagerada cândida, noiva. Apresentavam-se quando nem não se pensava nelas, não esperadas. Por súbito: somente é assim que as garças se suscitam. Depois, então, cada vez, a gente gostava delas. Só sua presença — a alvura insidiosa — e os verdes viam-se reverdes, o céu-azul mais, sem empano, nenhuma jaça. Visitavam-nos porque queriam, mas ficavam sendo da gente. Teriam outra espécie de recado. (ROSA, 2017, p. 1070).

No excerto, início do conto, a descrição das garças ganha contornos subjetivos e, conseqüentemente, a construção da imagética decorrente do inusitado aponta para a emergência da poeticidade. As garças podem, pois, na economia do texto, suscitar a própria ambiência poética no contexto da vida cosmopolita: diante da frieza da vida citadina, eis que surgem através de uma linguagem poética garças, elementos da natureza, ou seja, a percepção do escritor-poeta tinge tudo de poético.

As obras póstumas, à exceção de *Magma*, entretanto, trazem à baila o já referido problema da pretensão do autor em incluir este ou aquele texto, o que pode comprometer análises mais apressadas. De maneira mais tranquila nesse tocante, o estudioso pode se debruçar sobre *Estas estórias*, já que a obra já estava praticamente pronta, apenas faltando uma revisão

final, que infelizmente acabou não acontecendo, pelo autor.

O caso de *Magma*, por sua vez, pode ser entendido pelo virtuosismo do autor que sempre o relegou à não publicação, embora tenha ganhado prêmio da Academia Brasileira de Letras. Mesmo assim, já é perceptível nessa antologia poética o embrião daquilo que iria aparecer mesclado à prosa, o que já fora defendido habilmente por Leonel (2000) em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, em que a correlaciona com *Sagarana*, mostrando a continuidade da poesia na prosa.

Se tal elemento se sobressai na ficção, por um lado, revela, por outro, o amálgama dos gêneros promovido por Guimarães Rosa. Vista sob o prisma da filosofia heideggeriana, a língua, assim pensada, seria necessária e naturalmente poética visando a tal empreendimento. Logo, a linguagem da prosa torna-se poesia. As narrativas rosianas ficam enriquecidas, e pode-se até afirmar que os aspectos poéticos, juntamente com a carga metafísica dos enredos, concorrem para o caráter universal desse regionalismo, agora revigorado. Ademais, é importante também pensar que Guimarães Rosa funda um universo mítico, marcado por sertanejos, personagens humildes, crianças e até loucos, em ambientes rurais, deflagrando acontecimentos simples, porém reveladores dos mistérios da existência; a linguagem poética é, também, resultado dessa elaboração mítica da compreensão humana.

Por sua vez, o jogo lúdico operado entre o significante e o significado é o fulcro dessa dinâmica linguística. O aparecimento do poético ao longo da ficção rosiana ilustra a sua relevância. Ademais, a não coincidência do tempo de produção com a época de publicação poderia comprometer nas inferências acerca das funcionalidades e mecanismos técnicos conseguidos através dessa fusão magistral.

No século XX, discutiu-se no Brasil, mediante o movimento modernista, o alargamento das possibilidades da própria linguagem. A inserção do coloquial na literatura foi o resultado dessa concepção artística da qual a ficção de Rosa é tributária. A oralidade, revestida de tons poéticos, emerge plurissignificativa e recoloca o papel do narrador – verbalizando a mentalidade sertaneja que fora excluída pela cultura cosmopolita – na construção da concepção artística, política e social que a literatura pode revelar. Convém entender, portanto, de que forma a poesia se acha enraizada na prosa rosiana, recriando a narrativa e suscitando uma produção literária original e moderna. A poesia como realização por excelência do ser é a perspectiva defendida por Heidegger e quando confrontada com a literatura de Rosa parece ter sido ilustrada pelos escritor mineiro.

Ora, Rosa busca incessantemente a afirmação da linguagem como ponto fulcral de existência e de realização do indivíduo. Esse, sertanejo, espelha preocupações metafísicas e,

com efeito, reverbera o universalismo humano no desejo de encontrar sentidos e razões para a vida. O resultado é a recolocação de temas como morte, Deus, diabo, ser e não ser, o destino ou sua ausência, entre outros. A linguagem, reavivada pela poesia e vocalizada pela oralidade da cultura sertaneja, encontra o ser, devolvendo-lhe a possibilidade de não apenas se expressar, como também de ser protagonista do seu mundo. O constante estranhamento trabalhado por Rosa quer, pois, reforçar a importância da ruptura do automatismo ao qual o ser humano se submeteu e subjugou a própria língua. Essa leitura de cunho mais filosofante escancara o projeto literário rosiano e demonstra sua vinculação quase indissociável entre filosofia–poesia–prosa.

Por tudo isso, cabe refletir sobre o papel decisivo da poeticidade ao longo da ficção rosiana, inclusive nos póstumos. A recolocação decisiva do papel da linguagem na constituição de uma realidade que é, a princípio, regionalista, não fica circunscrita a um local, mas se universaliza, transcende o indivíduo, a língua e o próprio ser, agora ressignificado e devolvido à vida autêntica, por assim dizer, na perspectiva heideggeriana. Em suma, seja nos procedimentos linguísticos, seja na perspectiva do foco narrativo, Guimarães Rosa reveste a literatura de poesia: a vida sertaneja, tão renegada pelos círculos ditos cultos e cosmopolitas, passa a ser lugar por excelência da vida poética, natural, sem intervenção, nessa esteira, das regras da norma-padrão e das convenções supostamente civilizadas.

CAPÍTULO 3 – ESTAS POESIAS: A *POIÉSIS* FICCIONAL DE *ESTAS ESTÓRIAS*

Com a nova edição de *Estas estórias*, publicada pela Global Editora em 2021 tanto em livro como em e-book, espera-se que o número de leitores do livro aumente e, por conseguinte, haja uma majoração de trabalhos críticos, sobretudo se esse público leitor for constituído, pelo menos em parte, de estudiosos que busquem iluminar as veredas ainda pouco discutidas academicamente do volume de contos. Para além das questões mercadológicas que norteiam a reedição das obras de Guimarães Rosa, vale destacar que *Estas estórias* conta até a presente data oito edições das quais duas pela Livraria José Olympio Editora (1ª edição, 1969; 2ª edição, 1976); cinco pela Editora Nova Fronteira (3ª edição, 1985; 4ª edição, 1988; 5ª edição, 2001; 6ª edição, 2013; 7ª edição, 2015, edição comemorativa em capa dura, que faz parte da Coleção Guimarães Rosa pela mesma editora) e uma, a mais recente, pela Global Editora (8ª edição, 2021), que, conforme já assinalamos, compreende dois suportes, a saber, livro físico e digital (e-book).

Ademais, a tradução para o francês intitulada *Mon oncle le jaguar & autres histoires* (Editora Chandeigne, 2016, 432 páginas), de Mathieu Dosse, é digna de nota não apenas por ser a primeira versão em língua estrangeira, mas sobretudo por se tratar de um projeto que verteu na íntegra as narrativas – “Meu tio o Iauaretê” já havia sido traduzido individualmente para o francês por Jacques Thiériot em 1998⁴ – para outro idioma graças ao Programa de Apoio à Tradução da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Isto, acrescido ao fato de o tradutor ter um doutorado em tradução sobre *Grande sertão: veredas* pela Paris VIII e ser filho de mãe brasileira e pai francês, é um índice da qualidade da versão em francês. A tradução francesa também contribui, a nosso ver, para o aumento do público leitor de *Estas estórias*, bem como para o estímulo a novos trabalhos acadêmicos sobre tal obra.

Todavia, trata-se de um número tímido de edições, principalmente quando comparado a títulos consagrados do autor, tais como *Sagarana* (mais de setenta edições), *Grande sertão: veredas* (mais de vinte e duas edições), *Tutameia* (mais de dez edições). O fato de ser póstumo e de ter faltado o acabamento por parte do ficcionista – como sabemos, coube a Paulo Rónai a organização dos textos –, além de se ter uma reunião heterogênea de escritos, pesa na sua recepção, de modo que as obras predecessoras, porque finalizadas pelo autor e consideradas canônicas, ofuscam as demais. Além disso, a linguagem altamente elaborada seria um empecilho para aqueles que se debruçassem nessa ficção. Embora Maria Neuma Barreto

⁴ ROSA, João Guimarães. *Mon oncle le jaguar*. traduit par Jacques Thiériot, Paris: Albin Michel, 1998.

Cavalcante (2003, p. 800) chegue a mencionar que a 2ª edição de *Estas estórias* seria um “texto definitivo”, entendemos que não é possível afirmar isso, uma vez que se trata de um volume que ainda estava em desenvolvimento, interrompido abruptamente pelo falecimento do escritor em 1967 e que não há o uso dessa expressão no livro. Acreditamos, contudo, que a ensaísta esteja se referindo à boa situação dos datiloscritos que permitiram a publicação do livro póstumo amparado com o cuidadoso cotejo dos manuscritos deixados por Rosa. Não obstante isso, permanece a dúvida sobre o porquê de a estudiosa se referir assim à 2ª edição, mesmo sabendo que se verifica aí a reprodução fiel do texto tal qual o da 1ª edição, tampouco não há nenhuma menção de Paulo Rónai na nota que introduz as estórias.

Entretanto, o que poderia obstaculizar um estudo literário se transforma, a nosso ver, em instigante elemento de análise. Por sua vez, o caso de *Ave, palavra* (sete edições), também póstumo, mostra-se, segundo essa linha de raciocínio, ainda mais problemático, uma vez que se tem aí uma miscelânea em que avulta a heterogeneidade de gêneros textuais (contos, poemas), mas que nem por isso deve ser deixada de lado na busca de sentidos mediante estudos que vislumbrem novos horizontes interpretativos. Ou seja, mais uma vez se percebe uma recepção acadêmica periférica tal qual *Estas estórias* e ao que parece pelos mesmos motivos.

Longe de se querer aferir o valor literário mediante o quantitativo de edições, pode-se concluir dos dados supracitados que o acesso a *Estas estórias* não está comprometido, porque se encontra disponível à mão do leitor nas mais variadas edições e suportes. Como vimos, a coletânea de contos ainda se ressentia pelo fato de haver poucos estudos críticos que descortinam as sutilezas constantes nessas estórias e, ainda mais, sobre os textos inconclusos aos quais faltaram uma última revisão do autor. Ao elegermos as formas poéticas como precípuos meios de observação das estórias tais quais se nos apresentam nos contos inacabados, intentamos, consequentemente, deflagrar o resgate de narrativas ainda marginais cuja tônica literária não estaria muito distante dos textos rosianos consagrados pela crítica.

De fato, um estudo que busque flagrar os aspectos líricos na ficção rosiana por si só incorre em possíveis riscos de equívocos resultantes de uma tentativa de leitura totalizadora numa obra tão díspar quanto os contos, romance e novelas que compreendem a obra do escritor de Cordisburgo. Com efeito, *Estas estórias*, seja porque inacabado, seja porque póstumo, impõe-se-nos como instigante desafio de *corpus* para perquirir a permanência da poesia enquanto elemento estruturante das narrativas. Certo de que ao material de análise faltou a “última demão” do autor (RÓNAI, 2015, p. 191), a poesia aí verificada poderia ainda sofrer algum tipo de retoque, o que, a nosso ver, não invalida uma pesquisa consciente dessas limitações. Ademais, pretende-se demonstrar, acima de tudo, a força da palavra na sua gênese

lírica e enquanto elemento criador; interessa-nos, pois, o surgimento da poesia amalgamada na tessitura da prosa rosiana ora localizada em textos marginais.

Como vimos, o percurso da lírica na ficção rosiana faz parte de um projeto literário que teve, desde sua gênese, a recriação linguística como corolário da musicalidade da oralidade. A tonalidade da poesia, por sua vez, na prosa, é que variou. Se aparece em *Sagarana*, atingirá importante maturidade em *Grande sertão: veredas* e seguirá sendo constitutiva das narrativas de *Primeiras estórias* e de *Tutameia*. O que nos permite crer, como consequência de uma perspectiva diacrônica e à guisa de um resultado preliminar, que *Estas estórias* traz a seu modo certa poética que reflete essa nova guinada na escrita do autor mineiro que optara por narrativas mais longas – ao contrário das de *Primeiras estórias* e mais ainda das de *Tutameia*, por exemplo – e presença mais condensada de traços poéticos.

Estas estórias pode representar, pois, diversos momentos por que passara a própria ficção rosiana. Nesse caso, convém lembrar que isto já fora aventado por alguns de seus comentadores. Com efeito, cumpre destacar a recepção da obra partindo inicialmente da própria orelha do livro assinada por Leo Gilson Ribeiro, que nos dá importantes pistas para se entender o papel que pode ser desempenhado pelo livro diante da ficção rosiana. Para o crítico, “*Estas estórias* são um caleidoscópio do *Grande Sertão* que o escritor mineiro desvendou para a literatura brasileira e para o mundo: um caleidoscópio que mostra várias de suas fascinantes veredas” (RIBEIRO, 1969, orelha do livro *Estas estórias*). Isto nos dá uma ideia interpretativa de como *Estas estórias* pode ser entendido como uma chave de leitura da literatura rosiana, abrindo-nos outras perspectivas exegéticas ainda não devidamente exploradas pela crítica, tais como a intratextualidade entre as obras e a perspectiva panorâmica da ficção rosiana através de uma obra. Além disso, o crítico salienta que a linguagem requer atenção especial na medida em que se assemelha a uma poesia colhida na sua realização efetiva, ou seja, na fala do povo:

[...] ao recolher em caderninhos surrados a maneira de falar do povo brasileiro, o escritor leva o leitor a constatar que a expressão verbal popular está muito mais perto da metáfora poética dos grandes poetas universais do que a linguagem funcional da burguesia que só comunica, sem fantasia, no esclerosamento da convenção mecânica. (RIBEIRO, 1969, orelha do livro *Estas estórias*).

O comentário acima assinala mais uma vez a concepção de uma linguagem poética, que, por sua vez, nos revela uma opção criativa (a fala popular) como ponto de partida para os processos morfossintáticos realizados pelo autor; de modo que se infere que a poesia se faz presente, conforme já dissemos, na ficção rosiana como um todo, e em *Estas estórias* não seria diferente. Embora nos confirme a poesia no livro póstumo supracitado, o texto da orelha pouco

nos diz acerca da distribuição de elementos caros ao discurso poético nas narrativas aí constantes. Entendemos, pois, que cabe à crítica especializada ou a estudos acadêmicos elucidar as possíveis manifestações poéticas no referido livro, de sorte que nos deteremos aqui tão somente aos textos inacabados.

Por outro lado, as “fascinantes veredas” aí apontadas encontram ressonância na resenha de José Batista intitulada “Rosa, a vitória sobre a morte” (*O Globo*, 1970), em que o colunista percebe a relevância da obra na medida em que dá a ver

[...] as várias (possíveis) fases de seu processo de trabalho: desde textos ainda da fase inicial de *Sagarana* (‘Bicho Mau’), passando por outros mais ou menos da época de *Grande Sertão: Veredas* (‘Meu tio, o Iauaretê’) até trabalhos mais recentes, ainda não revistos de forma definitiva pelo autor, como o excepcional ‘Páramo’. (BATISTA, 1970, p. 9).

Consequentemente, tem-se uma interessante possibilidade de uso interpretativo de *Estas estórias* como uma chave de compreensão da ficção rosiana como um todo. Logo, os contos poderiam, porque gestados em diversos momentos da carreira literária, iluminar o “Grande Sertão”, revelando-nos as mudanças por que passara a escrita rosiana e, por extensão, o desenvolvimento do poético. Tal inferência pode ser explicada pelo fato de *Estas estórias* consistir de um conjunto heterogêneo de narrativas criadas em períodos distintos e com estórias acabadas ao lado de inacabadas – o que pode ser percebido no desnível entre elas, como, por exemplo, a novela “Meu tio o Iauaretê” (finalizada) é a que possui uma melhor realização enquanto projeto literário, destacando-se sobremaneira, ao passo que em “Páramo”, por outro lado, falta uma citação.

Paulo Rónai (2020, p. 172), por sua vez, destaca que os escritos inéditos estariam filiados ao primeiro momento do autor: “Das novelas inéditas, uma pelo menos, ‘Bicho Mau’, fora retirada da primeira edição de *Sagarana*. É de presumir, em suma, que a maioria dessas obras, senão todas, remontam à primeira fase do escritor, sendo mais ou menos contemporâneas de *Sagarana*”. Por conseguinte, *Estas estórias* teria, nesse caso, um papel dinâmico dentro da produção literária do autor na medida em que se verifica a recuperação de uma narrativa mais dilatada, configurando, assim, um retorno à gênese rosiana ficcional. Além disso, a qualidade das estórias é também observada por Rónai (2020, p. 172): “Não tivesse Rosa escrito outras, que elas bastariam para garantir-lhe lugar dos mais altos na história das nossas letras. [...] Em cada uma de suas nove estórias, ele envereda por outro caminho, e de todas essas expedições volta de mão cheias.”

Esse exame elogioso da obra vai ao encontro das reflexões feitas por Fernando Py, em

cuja avaliação chega a dizer que *Estas estórias* seria superior a *Tutameia*, justificando, para tanto, uma concepção literária singular:

A coletânea é, incontestavelmente, melhor que o último livro publicado em vida de Rosa: *Tutameia*. Nesta, o que o autor de *Sagarana* intentava era um painel minucioso e, de certa maneira, elucidativo da obra maior anterior. Assim, as curtas estórias repetem um tanto – especialmente na linguagem – algumas características já descobertas e ‘fichadas’ – bem como processos de estruturação e aprofundamento e multiplicação de expressões típicas e jogos semânticos. Em *Estas estórias*, o projeto era, nota-se, mais ambicioso. Ressente-se o livro de ser póstumo, de não ter sido seu texto fixado em definitivo. Porém, ainda assim, é um grande livro, digno de Rosa. Três de suas peças são de primeira ordem e em todas percebe-se a mão do autor – aqui e ali, claros traços do seu gênio. (PY, 1983, p. 572-573).

Em suma, isto tudo demonstra as possibilidades de leitura que o volume póstumo suscita e que suas narrativas, mesmo as inacabadas, podem ser lidas como representativas não só da primeira fase do autor (*Sagarana*), mas também, e sobretudo, evidencia nuances qualitativas literárias exploradas, por exemplo, em *Grande sertão: veredas* (“Meu tio o Iauaretê”) e que podem apontar horizontes inesperados de compreensão da ficção rosiana: a sua visão de conjunto e de permanente interconexão entre os textos.

Tais direções seriam retomadas mais tarde, em 1978, pelo ensaio intitulado “Estas Estórias: Telling as Living” inserto no estudo *João Guimarães Rosa* (Boston: Twayne Publishers), de Jon S. Vincent. A leitura de Vincent (1978) é sem dúvidas uma das mais abrangentes acerca de *Estas estórias*, corroborando inclusive nossa hipótese cuja premissa básica seria de um retorno dinâmico à *Sagarana* através das estórias póstumas. A grande contribuição do estudioso norte-americano, a nosso ver, diz respeito à observação aguda das estruturas narrativas presentes no volume póstumo, indo ao encontro da nossa análise desenvolvida nesta tese. Além do mais, o ensaio se volta também às estórias que constituem nosso *corpus* não apenas as valorizando através dos seus comentários, mas sobretudo divulgando-as em plagas ianques; possivelmente, tem-se aí um dos poucos (senão o único) trabalhos estrangeiros a se reportar a *Estas estórias* mais detidamente, embora não seja dedicado tão-somente ao conjunto de novelas, mas à ficção rosiana como um todo.

O ensaio, pois, acaba por dar uma relevante contribuição à fortuna crítica do livro rosiano, transcendendo, aliás, os comentários meramente resumitivos do texto de Fernando Py – porque neste é valorizado o enredo em detrimento de outros elementos narrativos –, saído inicialmente na imprensa brasileira no ano de 1970. Para Vincent (1978, p. 126), é marcante o esquema narrativo em *Estas estórias*, que se faz atravessado de, por exemplo, ritmo, tom e sentido análogos aos contos de *Sagarana*: “it is interesting that the form he chose resembles in

so many ways that of his first published stories, for they share with the tales of *Sagarana*, besides length, certain features of pace, tone, and a sense of narrative gusto which by some criteria would be considered old-fashioned⁵.” Se Vincent (1978) nos traz em certa medida clareza quanto à poeticidade dos textos rosianos, procuramos nesta tese demonstrar pelo menos nas histórias aqui coligidas os fenômenos que nos permitem assegurar, de fato, tal caráter nos contos.

Ademais, cumpre registrar o papel desempenhado pelos paratextos (orelha de livro, notas, prefácios, entrevistas, correspondências, marginália de datiloscritos) e pela recepção crítica no calor da hora para a apreensão do universo super-real e das manifestações da poesia que estão na gênese de *Estas histórias*.

Por conseguinte, nossas discussões acerca da poeticidade perpassam o aparato textual erigido pelas discussões levantadas pela fortuna crítica rosiana e, se nossas conclusões lhes são em alguma medida tributárias, é porque entendemos que o sentido, ainda que parta do material dado, que é o texto literário, se constrói na dinâmica travada entre a obra e seus leitores, sejam estes críticos, sejam estes o grande público. O conceito de poesia, pois, extrapola aqui o verso e se faz presente no constructo textual, atingindo uma dimensão mais ampla tal qual é a metafísica rosiana.

Nesse caso, no que concerne aos estudos acadêmicos, convém ressaltar que um trabalho de fôlego que pôs em evidência *Estas histórias* foi a tese de doutorado de Edna Tarabori Calobrezi, intitulada *Morte e alteridade em Estas Histórias*, defendida em 1998, na Universidade de São Paulo (USP), depois publicada em livro (Edusp, 2001). O argumento central de Calobrezi (2001, p. 243) é que os signos da morte e da alteridade atravessam as narrativas de *Estas histórias* e “parecem refletir ‘um sentido exemplar’”. A diversidade temática e estilística, assinala a pesquisadora, é a grande marca dos contos e aponta para uma leitura outra da ficção rosiana. Apesar de ser uma obra ainda pouco estudada – o que pode ser explicado, segundo a ensaísta, por ser póstuma e inacabada –, é preciso entendê-la sobretudo na sua relação com o conjunto da ficção rosiana. Ainda que esteticamente questionável quando comparada às demais publicações do autor de Cordisburgo, possui peças, defende a pesquisadora, no mínimo bem escritas:

[...] embora a crítica, até agora, não tenha atribuído à obra idêntico êxito estético das anteriores, há que reconhecer a existência de narrativas bem elaboradas e de realização

⁵ Em tradução livre nossa: “é interessante que a forma que ele escolheu se assemelhe de tantas maneiras às de suas primeiras histórias publicadas, pois elas partilham com os contos de *Sagarana*, para além do comprimento, certas características de ritmo, tom e sentido de gosto narrativo que, por alguns critérios, seria considerado antiquado” (VINCENT, 1978, p. 126).

literária feliz, merecedoras de um estudo mais acurado, como ‘Páramo’, ‘Meu Tio o Iauaretê’, ‘A Estória do Homem do Pinguelo’, ‘Os Chapéus Transeuntes’ e ‘Bicho Mau’. Traços típicos da *poiésis* rosiana, a singularidade da palavra e a *estranheza* vinculada à ordem *extra-ordinária* das coisas persistem nos textos de *Estas Estórias*, representantes de um momento especial do percurso do autor, que, já consagrado e amadurecido, trabalha cuidadosamente na organização do volume, na expectativa de o ver publicado; além disso, quatro dos contos e a reportagem-documento foram publicados durante sua vida; por conseguinte, merecem a devida atenção dos analistas. (CALOBREZI, 2001, p. 243-244).

Apesar de certo receio de alguns estudiosos ante *Estas estórias* pelos motivos já destacados acima, Calobrezi (2001, p. 244) salienta, conforme já asseveramos neste trabalho, que “Fernando Py o julga superior a *Tutameia: Terceiras Estórias*, atendo-se ao fato de que, neste último, Guimarães Rosa pretendia um ‘painel elucidativo da obra maior’ anterior; por isso repete características e processos já conhecidos.” Consequentemente, os motivos por que se considerariam a obra póstuma marcada pela suposta superioridade apontam para possibilidades de análise que contemplem as possíveis inovações e nuances subjacentes à tessitura das narrativas na sua correção intertextual com escritos rosianos predecessores. Perseguindo esse horizonte e cientes da diversidade de formas e de temas⁶, é razoável pensarmos numa pesquisa mais acurada sobre *Estas estórias*, malgrado dirigirmos atenção às narrativas inacabadas, que a coloque em evidência acadêmica e que, ao demonstrar a sua abertura interpretativa, ainda, infelizmente, pouco estudada, vislumbre a teia de sentidos vinculantes da ficção rosiana, mormente no que diz respeito à poesia aí subjacente.

3.1 A história de *Estas estórias*

O desenvolvimento de *Estas estórias* pode ser entendido nos primórdios de *Sagarana* quando da submissão de *Contos* ao Prêmio Humberto de Campos. Na ocasião, “Bicho mau” fazia parte das narrativas do volume, tendo sido inclusive criticado por Graciliano Ramos pelo – é o que se infere – caráter demasiado narrativo-descritivo acerca da cobra. Cumpre salientar, contudo, que na prosa o autor publicara entre 1929 e 1930 três contos fantásticos ainda preso a modelos prontos. Paulo Rónai, a quem coube a organização de *Estas estórias*, explica, em “Nota introdutória”, que o próprio Guimarães Rosa planejava, já em fins da década de 1960, a publicação de um livro além de *Tutameia*:

⁶ A esse respeito, Calobrezi (2001, p. 244) assinala: “Assim, essa variedade formal e temática é, de certo modo, prenunciada em *Estas Estórias*. A nosso ver, na aparente ‘des-ordem’ ou ‘des-vinculação’ entre o feitiço dos contos encontra-se parte da riqueza a ser descoberta pelo leitor-crítico.”

No artigo intitulado ‘Rogo e aceno’, com que, em 29 de julho de 1967, ‘semidespedia-se’ de seus leitores de *Pulso*, João Guimarães Rosa anunciava a próxima publicação, no volume intitulado *Tutameia*, de seus contos saídos naquele periódico, assim como a suspensão provisória de sua colaboração. ‘Gravam-me compromissos excessivos – escrevia – e o tempo que me resta preciso de empregá-lo, sem mais adiamento possível, na terminação de um livro. Outro. Mas, este, de novelas ou contos longos. Do jeito, não conseguiria num saco fazer caber todos os proveitos.’

Nos papéis do escritor foram encontrados vários esboços dos índices deste volume, *Estas estórias*, que infelizmente hoje sai como livro póstumo. Ele devia abranger oito novelas longas e a entrevista-retrato ‘Com o vaqueiro Mariano’. Foram também encontradas as oito novelas constantes de um desses índices: quatro já publicadas em vida do autor e quatro inéditas. (RÓNAI, 2015, p. 13).

O excerto evidencia a dedicação do autor de *Estas estórias* à escrita de narrativas que viriam a ser publicadas em livro apenas postumamente. Ademais, verifica-se também que parte dos contos constantes de *Estas estórias* já havia sido publicada na imprensa:

Das publicadas, três o foram na revista *Senhor*, a saber:

“A simples e exata estória do burrinho do Comandante” , no n° 14, de abril de 1960;

“Meu tio o Iauaretê”, no n° 25, de março de 1961, e “A estória do Homem do Pinguelo” , no n° 37, de março de 1962.

A quarta novela, “Os chapéus transeuntes” , saiu como uma das sete narrativas, cada uma de autor diferente, que compõem o volume *Os sete pecados capitais* (Editora Civilização Brasileira S.A., 1964), e correspondia ao pecado da soberba.

“Com o vaqueiro Mariano” foi publicado pela primeira vez no n° de 25 de novembro de 1947 do *Correio da Manhã*, e pela segunda como volume das Edições Hipocampo, Niterói, 1952, ilustrado por Darel Valença Lins, numa edição fora do comércio, para assinantes, em 110 exemplares numerados e assinados pelo autor.

Os cinco escritos que acabamos de enumerar figuram em todos os índices esboçados. As demais novelas que deviam completar o volume – “Páramo” , “Bicho mau” , “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” – chegaram a ser datilografadas por ordem do autor; de uma só, a última, saiu um fragmento numa entrevista feita por Pedro Bloch para a revista *Manchete*. (RÓNAI, 2015, p. 13-14).

Não obstante se tratar de uma obra quase pronta – o autor revisava inclusive as estórias já publicadas (“Meu tio o Iauaretê”, por exemplo, estava sendo revista conforme atestam as inúmeras notas de rodapé) –, talvez o problema da incompletude se refira, mais especificamente, a essas novelas que perfazem um total de quatro narrativas incluídas em *Estas estórias*, as quais Paulo Rónai fez questão de manter em notas as observações de possíveis variantes e/ou alterações de palavras e expressões que Guimarães Rosa infelizmente não teve tempo de consolidar. Disso decorre o questionamento acerca da finalização da obra à qual se interroga se haveria um liame integralizado entre as narrativas e, em caso afirmativo, em que medida repercutiria o projeto literário do autor quando confrontado com essa obra. Entre outras indagações, podem-se emergir indagações diversas. O fato de o escritor reunir narrativas entre

as quais figurem outras já publicadas implicaria uma determinada concepção literária, já que na literatura e, sobretudo, em se tratando de um escritor virtuoso como Guimarães Rosa, nada é gratuito? Nesse caso, em que medida o quarteto novelesco contribuiria para a compreensão dessa empresa literária e, por conseguinte, da obra rosiana?

Ao tentar buscar responder a essas perguntas, pretende-se, pois, elucidar o papel que o quinteto de novelas exercem quando se pensa o projeto literário rosiano em que estão profundamente amalgamadas à poesia e à prosa e dissolutas as fronteiras tênues dos gêneros narrativos tanto em *Estas estórias* quanto na ficção predecessora como um todo. Com efeito, a poesia e até certo ponto o caráter de inacabados são, a nosso ver, características que unem esses escritos e através dos quais desenvolveremos nossa pesquisa, buscando apreender em que medida isto nos serve de instrumental analítico da prosa de ficção rosiana, revelando-nos sua *poiésis*. Cabe, pois, perscrutar ao longo da carreira literária rosiana as possíveis filiações conceituais e/ou temporais a que se ligam essas narrativas, bem como percebê-las enquanto elementos fundadores de uma obra pressuposta, ou ainda em vias de finalização, mas ainda não concluída a tempo⁷ de vir a lume em vida do autor de *Grande sertão: veredas*.

Embora tenha ganhado contornos de volume em meados da década de 1960, percebe-se que *Estas estórias* é o resultado de uma espécie de recolha de escritos de momentos diversos da ficção rosiana conforme procuramos demonstrar abaixo:

Cronologia do desenvolvimento de *Estas estórias*:

- 1937: “Bicho mau” aparece em *Contos*⁸ (prototexto de *Sagarana*⁹), submetido ao Prêmio Humberto de Campos pela Livraria José Olympio Editora.
- 1947: a entrevista-reportagem “Com o vaqueiro Mariano” é publicado no *Correio da Manhã*.
- 1949: data provável da finalização da novela “Meu tio o Iauaretê”, que teria sido concluída em 23/01/1949 conforme consta anotado em pasta do arquivo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa.

⁷ A 1ª edição de *Estas estórias* seria publicada apenas em 1969, portanto depois do falecimento de Guimarães Rosa ocorrido em 1967.

⁸ Assinala o escritor em carta a João Condé (ROSA, 2019, p.19): “Lá por novembro, contratei com uma datilógrafa a passagem a limpo. E, a 31 de dezembro de 1937, entreguei o original, às 5 e meia da tarde, na Livraria José Olympio. O título escolhido era ‘Sezão’; mas, para melhor resguardar o anonimato, pesguei no cartapácio, à última hora, este rótulo simples: ‘Contos’ (*título provisório, a ser substituído*) por *Viator*. Porque eu ia ter de começar longas viagens, logo após.”

⁹ A respeito da diferença entre os textos em decorrência do burilamento do escritor, Beserra & Salla (2017, p. 86) chegam a afiançar: “*Contos* e *Sagarana* não são o mesmo livro. [...] o conjunto da obra de Guimarães Rosa poderia não ter a mesma dimensão se a sua primeira coletânea de contos não fosse *Sagarana*, mas sim *Contos*”.

- 1952: “Com o vaqueiro Mariano” é publicado em livro.
- 1954: o autor esboça uma capa de livro cujo título é *Estas estórias*.
- 1960: sai pela revista *Senhor*, nº 14, em abril, “A simples e exata estória do burrinho do comandante”. Em carta a Paulo Dantas datada a 15-VI-60, Guimarães Rosa menciona a escrita de novelas que, segundo se afirma na cronologia de *Grande sertão: veredas* (2019), provavelmente seriam as de *Estas estórias*: “Devagarinho, vou ultimando as novelas para entregar em livro” (DANTAS, 1975, p. 101).
- 1961: “Meu tio o Iauaretê” é publicada na revista *Senhor*, nº 25, em março.
- 1962: “A estória do homem do pinguelo” aparece na revista *Senhor*, nº 37, em março.
- 1963: é publicada a não entrevista dada a Pedro Bloch na revista *Manchete*.
- 1964: “Os chapéus transeuntes” é publicada no volume *Os sete pecados capitais* pela Editora Civilização Brasileira.
- 1965: trechos da novela “O dar das pedras brilhantes” aparecem na revista *Manchete*. Infere-se disso que o texto provavelmente já estaria pronto nesta data (embora o arquivo-espólio do autor contenha um estudo de composição – Arquivo IEB-USP, FJGR-EO-14,01 – que majoritariamente se refere a *Primeiras estórias*, no qual constam informações sobre mineração e pedras preciosas de artigos de jornais; teria, pois, sua escrita se dado entre 1963 e 1964? Seria contemporânea à escrita de *Primeiras estórias*?).
- 1967: em artigo anuncia uma pausa nas publicações da revista *Pulso*, bem como divulga seu próximo livro *Tutameia*. Revela ainda urgência em dedicar-se na finalização de um livro “de novelas ou contos longos”, que posteriormente saberíamos se tratar de *Estas estórias*.
- 1968: “Bicho mau” sai no *Jornal do Comércio*, edição n. 52, de 1 de dezembro, e é anunciado “o primeiro volume das obras póstumas de João Guimarães Rosa”.
- 1969: “Bicho mau” é publicado na revista *Veja*, n. 26, de 5 de março.
- 1969: é publicada em novembro postumamente a primeira edição de *Estas estórias* pela Livraria José Olympio Editora, com capa e ilustrações de Poty, “Página de saudade”, de Vilma Guimarães Rosa, orelhas de Leo Gilson Ribeiro e nota introdutória de Paulo Rónai, a quem coube a organização do volume,

cujo conteúdo compreendia oito novelas, além da entrevista-retrato “Com o vaqueiro Mariano”.

Do ponto de vista do projeto editorial e de reedição, entretanto, o livro tende, para Leonardo José Magalhães Gomes (2012, p. 64), ao singelo: “O padrão estabelecido por sua primeira edição em 1969, contendo um prefácio do organizador da edição, Paulo Rónai, e, também, um texto afetivo da filha Vilma Guimarães Rosa, foi seguido com apenas algumas pequenas correções nas edições posteriores.”

3. 2 O acabamento das estórias inéditas

Como vimos, há em *Estas estórias* dois grupos de narrativas: aquelas publicadas em vida do autor, o que pressupõe a finalização delas¹⁰, e aquelas que são até então inéditas, a saber, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. Trata-se de narrativas longas (talvez por isso o próprio autor hesite entre as definições de contos ou novelas), conforme assinalara o escritor mineiro no já aludido artigo da revista *Pulso* citado por Paulo Rónai na “Nota introdutória” de *Estas estórias*. A inclusão dessas narrativas é justificada por Rónai (2015) a fim de preservar a ideia de totalidade da obra:

Resolvemos incluir no presente volume as quatro obras que dela deviam fazer parte e às quais só faltou uma última revisão do autor. Pareceu-nos que, omitindo-as, privaríamos os fiéis de João Guimarães Rosa não só do conhecimento de muitas de suas páginas mais poderosas, mas também da visão panorâmica de um livro cuja estrutura com tanto carinho preparara. De mais a mais, temos realmente a impressão de que muito pouco faltava, ou quase nada, para arrematar a construção. Esperamos que a crítica e o público ratifiquem a solução adotada. (RÓNAI, 2015, p. 14).

A defesa de Paulo Rónai pela publicação integral da obra não impede que surjam críticas quanto à “solução adotada”. Nessa esteira, Calobrezi (2001, p. 16) infere: “Todavia, esta jamais pode ser uma solução inteiramente eficaz, tratando-se de um autor para quem, em geral, nenhum pormenor é gratuito.” Ora, Guimarães Rosa era um escritor virtuoso e perfeccionista no trato da palavra para explorar todas as suas potencialidades, sejam

¹⁰ As novelas publicadas em vida também sofreram por Guimarães Rosa *a posteriori* intervenções para possíveis mudanças, conforme assinala Paulo Rónai em Nota Introdutória de *Estas estórias*: “Assinale-se ainda que o autor, sobretudo nas estórias já publicadas, e retrabalhadas, deixou anotada a lápis, acima de algumas palavras ou expressões constantes desses textos, uma que outra variante. Segundo informação de sua secretária e colaboradora, D. Maria Augusta de Camargos Rocha — a quem sinceramente agradecemos a sua preciosa ajuda no preparo desta edição —, tais variantes seriam, numa revisão definitiva, ou apagadas ou então confirmadas a tinta.” (RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.)

linguísticas, sejam semânticas. Ainda nesse sentido, Eduardo F. Coutinho (2013, p. 50) observa a incompletude dos contos de *Estas estórias*: “As narrativas inéditas haviam sido revistas diversas vezes pelo autor, mas ainda não tinham encontrado a forma definitiva.” A título de comparação, cumpre recordar o zelo do autor e do seu rigor para com seus textos. Prova disso é o caso de *Magma*, que mesmo sendo premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1936, não logrou publicação senão postumamente em 1997. Entretanto, a filha do escritor é elogiosa quanto ao trabalho primoroso feito por Rónai na organização do livro póstumo:

Abraçada aos maços de originais, eu abraçava o meu João-Papai. Ali estava ele, apertado de encontro a mim. O seu tesouro arrumado na boa ordem mineira. Eu era apenas a guardiã desse precioso legado. Levei os originais ao José Olympio, no dia seguinte. Era ordem de consciência. Confiava-os, inéditos, à guarda de nossos amigos editores.

O professor Paulo Rónai organizou a publicação. Fez um excelente trabalho. Papai certamente aprovaria tudo isto. (Vilma Guimarães Rosa, 2015, p. 18-19).

Mesmo que não se duvide do trabalho impecável de Paulo Rónai, é preciso destacar o alto nível de exigência do autor a exemplo de sempre ter postergado por questões de princípios literários a publicação do premiado *Magma* justamente por sua busca incessante da experiência linguística, isto é, a preocupação do escritor de Cordisburgo em gestar através do *dictum* literário uma língua em “estado gasoso”, prenhe de possibilidades, entre outras, sonoro-semânticas. Embora sejam casos distintos – Rosa optou por não publicar *Magma*, mas pretendia publicar *Estas estórias* –, isso pode ser entendido como forte contra-argumento à publicação dos inacabados¹¹. Como vimos, estes compreendem sobretudo as quatro narrativas acima assinaladas, mas também podemos estender a ideia de inacabamento aos demais escritos – exceto a novela-retrato “Com o vaqueiro Mariano” – que compõem *Estas estórias*, porquanto o próprio autor pretendia fazer alterações nos textos já publicados (vide a novela “Meu tio o Iauaretê, que fora publicada primeiramente em 1961 na revista *Senhor*, mas que uma vez incluída nos esboços de *Estas estórias* acha-se com algumas possibilidades de alterações no texto aventadas pelo autor conforme nos atestam as notas de rodapé cuidadosamente coligidas por Paulo Rónai).

Outrossim, ainda sobre o inacabamento das narrativas de um modo geral, é preciso

¹¹ A incompletude de *Estas estórias* é argumento apresentado por Calobrezi (2001, p. 15) para explicar os poucos estudos acadêmicos acerca dessa obra: “Embora Guimarães Rosa seja bastante estudado, quase não há trabalhos sobre *Estas Estórias*, obra algo esquecida pela crítica literária. Uma possível explicação estaria nos sérios problemas que a envolvem, por se tratar de publicação póstuma de um escritor rigoroso e detalhista ao extremo. Ele sempre revia inúmeras vezes seus textos até considerá-los satisfatórios para serem publicados, prática que, lamentavelmente, não pôde exercer neste caso.”

ressaltar a observação de Frederico Antonio Camillo Camargo no artigo em que analisa “Bicho mau” sob o viés da crítica genética (“Uma reescrita pela metade: ‘bicho mau’ e as transformações do conto rosiano”). Diz o estudioso:

[...] Outra idiossincrasia de ‘Bicho mau’ é a circunstância de ela ser, flagrantemente, uma narrativa inacabada, como já alertava Paulo Rónai na nota introdutória de *Estas estórias*. Em relação aos demais contos desse livro desprovidos da ‘última demão’ (RÓNAI, 2001, p. 17), o seu inacabamento é mais contundente que o de ‘Páramo’ (onde falta meramente um trecho para a citação de um excerto de livro e para o qual havia dúvidas a respeito do uso de alguns poucos vocábulos) e, mesmo, que o de ‘Retábulo de São Nunca’ (o qual, apesar da ausência dos demais painéis para além do primeiro, pode ser lido, até certo ponto, como uma narrativa conclusa, como já o propôs Fernando Py). Em ‘Bicho mau’, a história se interrompe no meio de um diálogo. (CAMARGO, 2018b, p. 170-171).

Como se vê, Camargo (2018b) hierarquiza os contos de acordo com o seu nível de acabamento, o que não implica, a nosso ver, necessariamente uma escala de qualidade literária, tampouco de eleição de textos mais adequados a um estudo literário mais profundo. De todo modo, insistimos na análise dos contos (sobretudo imanente, mas não somente, porque recorreremos sempre que necessário à teoria do manuscrito, por exemplo) com vistas a um entendimento mais amplo acerca da gênese da estrutura poética, bem como das suas possíveis mutações ocorridas ao longo da sua obra ficcional tomando por base tal qual se apresentam os textos com a publicação póstuma de *Estas estórias*, em 1969.

A despeito dessas questões problemáticas, Calobrezi (2001, p. 244-245; grifo da autora) salienta que os “inéditos representam uma etapa significativa de sua produção e, principalmente, possibilitam entrever inusitadas *veredas* ou *rever* outras.” Isto indubitavelmente nos encoraja a seguir na persecução de uma análise que implique uma nova dimensão de leitura para *Estas estórias*, desvelando os meandros poéticos que a atravessam, sobretudo nas narrativas inacabadas.

3.2.1 Os manuscritos e a hipótese da gênese da poeticidade

Eu acho que todas as coisas acontecem como se estivessem preparadas antes.
(Guimarães Rosa em entrevista a Pedro Bloch)

Uma vez que nosso *corpus* compreende escritos considerados inacabados – mesmo com a ressalva da cuidadosa organização de Paulo Rónai, que decidiu pôr notas de rodapé assinalando possíveis variantes de termos ou expressões –, somos instados a verificar nos

manuscritos¹² do autor pistas da gênese da poesia no processo de criação das narrativas d’*Estas estórias*. Antes, porém, é preciso assinar a contribuição que a Crítica Genética tem dado à literatura em geral e aos estudos rosianos em particular. O surgimento de tal campo de estudo se inicia na França, em 1968, quando Louis Hay e Almuth Grésillon precisam organizar os manuscritos de Heinrich Heine e se deparam com diversos problemas metodológicos. No Brasil, Philippe Willemart, estudioso de Gustave Flaubert, é considerado o introdutor da nova abordagem literária, tendo organizado em 1985 o “I Encontro de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições” na Universidade de São Paulo.

A nova visada para a obra literária é, pois, “observar seus percursos de fabricação” (SALLES, 2008, p. 20) a fim de se vislumbrar o processo que a precedeu. O resultado é a concepção de inacabamento, uma vez que a obra não *é*, mas um *tornar-se*. Por isso, conforme define Willemart (2005, p. 13), “o conceito de ‘texto’ muda na sua dimensão e na sua fixidez. O texto de um autor inclui texto publicado, notas, rascunhos, correspondência etc., além de ser profundamente instável.” Nesse caso, emergem sob novo prisma os rastros do processo criador, tais como recortes, pesquisas, anotações, rasuras, hachuras, esboços, manuscritos (no sentido restrito de escrito à mão), datiloscritos, dentre outros, que contam a história genética do texto. Tais índices, se não trazem à tona a totalidade da atividade criadora, inacessível pelo menos por essa via, conhece-se através da análise genético-textual com mais profundidade a trajetória criativa de uma obra. O contato com a materialidade do processo criativo, além disso, acaba por “ressuscitar” a figura do autor, que estava “morto” desde o advento do formalismo russo e principalmente com os estruturalistas franceses.

Mas talvez uma das contribuições mais relevantes legada pela Crítica Genética, principalmente para a perspectiva adotada por nossa tese, é a possibilidade de revelação da poética subjacente ao *modus operandi* do autor na lida da escrita literária, uma vez que “em toda ação criadora há uma teoria implícita” (SALLES, 2008, p. 123). Com efeito, ao perscrutar os efeitos pretendidos pelo escritor para sua obra, o crítico genético penetra nas entranhas do texto literário, o que corresponde ao fascínio humano pela origem das coisas, bem como pela história da gênese. Por outro lado, a perspectiva geneticista é facilitada quando o autor possui o hábito de compulsar elementos que facilitem a construção de suas estórias, e esse é justamente o caso do contista mineiro.

De fato, os estudos geneticistas iriam contribuir para a abertura de novas possibilidades

¹² Manuscrito significa aqui no sentido dado pela crítica genética todo aparato textual escrito à mão ou não (manuscrito, datiloscrito, rasuras, comentários, anotações na marginália do texto, fragmentos de texto etc.).

interpretativas, sobretudo ao se debruçar sobre um arquivo-espólio de um escritor-pesquisador como Guimarães Rosa, cuja massa documental soma cerca de 20 mil documentos, além de uma biblioteca de 3,5 mil volumes adquiridos pela Universidade de São Paulo para o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) em 1973. A partir desse ano, sob os cuidados da profa. Cecília de Lara, tinha início o processamento do arquivo, bem como a constituição de um inventário a fim de que se prosseguisse à efetiva organização do material e à sua disponibilização para consulta. Consequentemente, surgem em torno da pesquisa dos manuscritos rosianos as primeiras produções acadêmicas decorrentes da abordagem genética, dentre as quais se destacam as contribuições de Maria Célia Leonel, Lenira Marques Covizzi, Maria Neuma Barreto Cavalcante, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, Walnice Nogueira Galvão, Edna Maria dos Santos Nascimento, Cecília de Lara, Elizabeth Maria Ziani, Ana Luiza Martins Costa e mais recentemente Frederico Antonio Camillo Camargo.

Dessa forma, decidimos consultar inicialmente em tal acervo os datiloscritos e/ou manuscritos dos textos “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” com intento de rastrear indícios através de rasuras e/ou anotações que nos permitissem asseverar com maior segurança o percurso poético perceptível nos textos publicados para depois analisarmos “Bicho mau” e “Remimento”. Nossa hipótese é que, não obstante a natureza provisória dos manuscritos, tais papéis podem nos fornecer importantes pistas acerca do projeto de linguagem poética com a qual o escritor deu vida às suas personagens, revelando-se a gênese da palavra poética presente na sua ficção e, em especial, nos *corpora* coligidos para a pesquisa. É, pois, no diálogo travado entre os textos publicados e seus manuscritos que, a nosso ver, reside a contribuição analítica que não se restringe apenas à imanência textual, uma vez que uma literatura tão dinâmica e aberta às mais diversas interpretações como a rosiana faculta-nos a liberdade de se desvendar seus mais secretos enigmas. Ou seja, a metodologia aqui adotada, não histórica, parte de *Estas estórias* para os manuscritos – “a partir da versão publicada, que imprime sua lógica ao que vem antes” (WILLEMART, 2005, p. 38). Ainda segundo o teórico brasileiro, o resultado do estudo dos manuscritos seria a apreensão não de “uma única lógica, mas um conjunto de lógicas acumuladas e entrelaçadas” (WILLEMART, 2005, p. 38). Embora não possamos recuperar a história linear do texto, encontraremos indubitavelmente novos horizontes hermenêuticos que ampliarão a recepção crítica do livro póstumo.

Todavia, por causa da pandemia da Covid-19, o acesso ao IEB-USP sofreu restrições¹³,

¹³ O retorno ao atendimento presencial do Arquivo IEB-USP se deu a partir do dia 10 de janeiro de 2022, de segundas às quintas-feiras, das 10 às 13 horas. Nossa visita, agendada previamente, ocorreu no dia 01 de fevereiro de 2022. Fizemos uma segunda visita ao Fundo João Guimarães Rosa em 2023 nos dias 23/01, 24/01, 26/01 e 30/01 a fim de observarmos mais detidamente os manuscritos rosianos (sobretudo “Bicho mau” e “Remimento”).

de modo que tivemos de ser muito seletivos quanto aos arquivos a serem consultados. Assim, optamos por priorizar aqueles que, a nosso ver, destacam-se quanto à poeticidade e, além disso, não encontramos estudos mais profundos. Por conseguinte, demos ênfase a “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” – escritos sobre os quais análises são mais escassas –, além de “Páramo”, porque consta de apenas um datiloscrito. Uma vez que com relação a “Bicho mau” há uma tese de Neuma Cavalcante¹⁴, a qual inclusive traz uma cópia de datiloscrito, e no que concerne a “Remimento” há uma dissertação de Ziani que traz a última versão do conto,¹⁵ e posto que, ademais, a consulta dos seus manuscritos demandaria mais tempo, o que não foi possível por causa do contexto da pandemia do novo coronavírus, demos preferência na consulta *in loco* aos demais textos.

Com efeito, após verificação prévia no site do Catálogo Eletrônico IEB/USP, fizemos o levantamento dos arquivos disponíveis para consulta mediante as seguintes palavras-chave e encontramos os resultados que se seguem: “Estas estórias”, houve cinco resultados, sendo que três se referem a exemplares do volume e os outros dois são papéis que nos mostram o processo de criação d’*Estas estórias*; “Bicho mau”, houve nove resultados compreendendo artigo de periódico, estudo de composição, manuscritos e datiloscritos anotados; “Páramo”, um datiloscrito do conto, com apontamentos manuscritos do autor; “Retábulo de São Nunca”, quinze resultados dentre os quais se encontram fragmentos do conto, estudo de composição das personagens e do conto, manuscritos e datiloscritos anotados; “O dar das pedras brilhantes”, com cinco resultados compreendendo artigo de periódico, datiloscritos anotados e manuscritos; por fim, “Remimento”, com trinta e quatro registros dentre os quais anotações, fragmentos, datiloscritos, estudos de composição. Ou seja, os arquivos referentes às narrativas inacabadas, bem como ao projeto d’*Estas estórias* perfazem um total de sessenta e nove elementos. Cumpre registrar, ademais, que no site do Catálogo Eletrônico já há uma breve descrição dos arquivos, o que nos serviu de base para elegermos aquelas mais pertinentes a nossa pesquisa. Embora

¹⁴ Trata-se da tese de doutorado *Bicho Mau: a gênese de um conto* (1991), de Maria Neuma Barreto Cavalcante. Como não está disponível em formato digital e devido às restrições impostas ao funcionamento dos serviços públicos, apenas logramos êxito no acesso à íntegra do estudo depois de intensa trajetória. Primeiro, entramos em contato diretamente com a autora, que nos respondeu não haver arquivo digital e que o exemplar estaria disponível para consulta apenas na USP. Depois, tentamos contatar a biblioteca da mesma instituição, que, por sua vez, nos reportou o pertencimento da tese ao acervo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Esta, a seu turno, não respondeu nossas mensagens. Por fim, decidimos solicitar a consulta à tese através do Programa de Comutação Bibliográfica do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT), o COMUT, mediante requerimento junto à Biblioteca Central da Universidade Federal de Sergipe (BICEN/UFS), de modo que finalmente obtivemos sucesso.

¹⁵ ZIANI, Elizabeth. *Remimento*. 1996. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 1996a.

tenhamos feito uma análise mais detalhada para cada narrativa em cada seção deste capítulo, vejamos, logo a seguir, quais inferências preliminares é possível fazer mediante análise dos dados colhidos de alguns manuscritos do autor.

Se o processo de criação de *Estas estórias* pode ser estudado, certamente isto se dará a partir da análise dos vários índices (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,03) que Guimarães Rosa chegou a rascunhar para o livro (vide Anexo 1). No Arquivo IEB-USP, pudemos observar, consoante consta no Catálogo Eletrônico, a reunião de cinco “possíveis e diferentes índices dos contos que fariam parte do volume *Estas Estórias*, acompanhados de um desenho do autor e de uma cópia de um desenho manuscrito da suposta capa do livro” (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,03), totalizando doze folhas, porque há uma cópia xerográfica de cada um dos índices. Nesses manuscritos, pode-se inferir, entre outros, a hesitação do autor no que diz respeito à inclusão ou à exclusão de narrativas. Dessa forma, “O dar das pedras brilhantes”, por exemplo, aparece em quase todos os esboços de índices de *Estas estórias*, o que nos permite desconfiar que já deveria estar praticamente finalizada, hipótese que, como veremos mais adiante, nos parece bastante plausível quando nos debruçamos sobre seus manuscritos.

De acordo com Camargo (2018a, p. 370), a primeira vez que o título *Estas estórias* aparece é numa folha que integra o conjunto *Estudos para a Obra* (FJGR/IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 27 – vide Anexo 3), demonstrando que pelo menos tal expressão fazia parte dos projetos rosianos, embora não possamos assegurar a data de produção dela (o IEB/USP estima entre a década de 1950 e 1960). Outro dado a ser atentado, nesse sentido, é o arquivo intitulado “Estas estórias - Um estudo do caso d'A vaca e Terto Turtuliano”, cujo conteúdo é, segundo descrição do Catálogo Eletrônico, um “datiloscrito, com intervenções manuscritas do autor, feitas com lápis grafite, contendo o texto possivelmente completo de ‘Um estudo do caso d'A vaca e Terto Turtuliano’”. O que há de relevante aí é, a nosso ver, um esboço de capa que traz o título *Estas estórias*, o nome do autor, da editora – Livraria José Olympio Editora – e a data da possível publicação:

J. GUIMARÃES ROSA

ESTAS ESTÓRIAS

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA
1954¹⁶

Não obstante isto, a narrativa não integra o livro *Estas estórias*, que, conforme assinala

¹⁶ Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-18,20, p. 1.

nota de pesquisa do Catálogo Eletrônico, “é, de fato, uma publicação póstuma e que não corresponde com exatidão ao suposto livro homônimo que seria possivelmente publicado em 1954”. Seja como for, sabemos, via análise do datiloscrito, que Rosa pelo menos já aventava a concepção de uma publicação com o título supracitado. Estaria aí a gênese do que viria a se transformar mais tarde em *Estas estórias*? Em caso afirmativo, de que modo a ficção rosiana, sobretudo a da década de 1950, poderia nos dar pistas desse projeto literário? Para responder a essas indagações, é preciso recorrer, dentre outros, ao estudo de Ana Luiza Martins Costa intitulado *João Guimarães Rosa, Viator*, cujo escopo consiste em, a partir do mapeamento das viagens, leituras e escritos, advogar uma concepção de escrita “que explora o pensamento analógico, a ambiguidade e o deslocamento de perspectiva para expressar aquilo que não tem voz nem contornos definidos”. Isto impactaria, segundo o ensaio, nos livros publicados (e, portanto, concebidos neste decênio) em 1956 – *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* – e na novela “Meu tio o Iauaretê”. Pretendemos, por conseguinte, num segundo momento desta pesquisa, elucidar as possíveis relações entre esse período e a gestação de *Estas estórias*.

Dessa forma, os manuscritos nos ajudam a compreender o processo cuidadoso de criação empregado pelo autor. Mediante a análise desses papéis, vislumbramos a preocupação com a palavra entendida como em constructo poético, isto é, o vocábulo em si conota para Rosa uma estória. Esta, portanto, se tingue de uma dimensão poética, porque recorre a elementos composicionais típicos do poema, tais como a musicalidade e a remotivação dos signos. A poetização da prosa, para falar com Leonel (2000), se verifica em Rosa, desde a sua gênese, nas marginais dos manuscritos com os experimentalismos linguísticos de caráter eminentemente poético, ainda que se trate de fragmentos de um texto narrativo. Ora, sabemos com a Crítica Genética que o conceito de “texto acabado” praticamente cai por terra: agora a literatura corresponde a uma “visão estética do homem atual, visão que insiste no fragmento, no inacabado e na singularidade” (WILLEMART, 2005, p. 16).

Seja como for, a consulta aos manuscritos comprova exercícios de criação que extrapolam a tessitura de uma narrativa: aí emerge o dizer poético. Este, conquanto não seja predominante em alguns momentos, dá a ver a atenção ao estrato sonoro e à imagética poética que evidenciam a preocupação com a tensão da narrativa, recuperando através do expediente ficcional a tradição oral. Ao fazê-lo em obra da maturidade, ficamos instigados a compreender como isso se dá e se é possível falarmos em poeticidade como abertura para outras interpretações.

3.3 A poesia em *Estas estórias*

Não obstante a incompletude de alguns dos escritos e, por extensão, da obra como um todo, pretende-se persistir no intento de se entender os fenômenos estilísticos próprios do gênero lírico de que o autor se vale nesses textos de *Estas estórias* e localizá-los dentro de uma visão panorâmica da ficção rosiana. Com efeito, as quatro últimas narrativas apresentam entre si certo desnível quando se pensa a lírica. Assim, se em um primeiro momento da nossa pesquisa, mesmo se tratando de textos em prosa de ficção, entendemos que “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” (“Remimento” vai na mesma linha) seriam os “mais poéticos”, ao passo que “Bicho mau” e “Páramo” seriam os “mais prosaicos” –, na verdade eles têm, contudo, cada um à sua maneira, um modo de narrar que se utiliza de elementos caros ao discurso poético, tais como aliterações, assonâncias, ritmo, foco narrativo subjetivista.

Todavia, mesmo com essas diferenças de nuances poéticas, esse *corpus* pode nos revelar os caminhos percorridos pelo autor de *Grande sertão: veredas* com o objetivo de operar o amálgama entre poesia e prosa, bem como os períodos com suas idiossincrasias a que se filiam os escritos rosianos. Prova ilustrativa disso é a novela “Bicho mau”, que foi gestada a princípio para figurar em *Sagarana*, mas acabou sendo retirada para ser publicada em outro momento. Juntamente com “Questões de família” e “Uma história de amor” formam as três narrativas suprimidas do livro *Contos* – inicialmente composto de doze narrativas e submetido ao concurso literário Humberto de Campos da Editora José Olympio – que viria a ser publicado, em 1946, com o título de *Sagarana*. Isto nos permite vinculá-la – pelo menos cronologicamente – a esse primeiro momento da escrita rosiana em que se verificam os primeiros experimentalismos linguísticos e, por conseguinte, as primeiras manifestações da poesia na prosa.

Ora, a escrita rosiana, como sabemos, emerge como aquela que propõe resgatar a autenticidade no lugar do automatismo que se apoderara da língua, reduzida à comunicação. Em outras palavras, pretende-se evocar a poesia através do prosaico (hibridismo estético). Para tanto, sua escrita se dá mediante recursos poéticos como meio de expressão de uma linguagem mais próxima da oralidade, que, por sua vez, confere-lhe poesia. Nessa esteira, assinala Costa e Silva (2011, p. 14):

Para restituir ao discurso a função emotiva, Rosa altera a ordem das palavras na frase e recorre insistentemente às reiteraões, aos expletivos, aos pleonasmos, aos superlativos e, sobretudo, aos diminutivos – com os quais derrama ternura sobre pessoas, bichos e cousas –, enquanto que, para fazer cantar a fala, alinha sabiamente frases de metro e ritmo em tudo diferentes, alonga e estreita pausas, explora sem descanso os timbres das palavras e não economiza o emprego das aliterações, das onomatopeias e das rimas soantes e toantes.

Escreve prosa, portanto, como se fizesse poesia.

Os elementos líricos passam, assim, a frequentar a ficção rosiana, agregando-lhe valor não apenas sonoro, mas também semântico, e isto se dá também em *Estas estórias*. Por essa razão, Eduardo F. Coutinho (2013) assinala a permanência da preocupação rosiana com a linguagem nas suas narrativas na obra supracitada: “São contos que se inserem na mesma linha de reflexão do autor e vêm ampliar ainda mais o trabalho de ourivesaria da linguagem, realizado ao longo de toda a sua vida, e de esmero na técnica de narrar” (COUTINHO, 2013, p. 16). Pode-se esperar, pois, dos textos inacabados, a experimentação linguística com a qual o autor dá azo à poesia.

Ademais, a diligência do autor no trato com a palavra demonstra o caráter lúdico com o qual a poesia é instaurada na ficção. Nessa esteira, convém mencionar Johan Huizinga (2019, p. 157) quando em *Homo Ludens* analisa as relações entre poesia, jogo, filosofia e religião, assinalando que “a *poiesis* é uma função lúdica”. Por conseguinte, o universo da criação poética não seria o mesmo da razão, porque estaria “na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso” (HUIZINGA, 2019, p. 157). Ora, o que é a escrita rosiana senão uma tentativa de valorização da subjetividade do sujeito em detrimento da asfixia provocada pelo pensamento racional? O zelo para com o sentido original de um léxico desgastado pelo uso cotidiano resulta, como veremos mais a seguir, num discurso poético que deixa à mostra o aspecto lúdico do autor na medida em que desenvolve suas narrativas.

Como vimos, se a poesia em Guimarães Rosa suscita a metafísica, é preciso dizer que a vertente religiosa acaba por se relacionar também com a poesia; afinal, esta e as manifestações religiosas se encontram profundamente concatenadas na sua gênese com o pensamento mítico. Por isso, assinala Huizinga (2019, p. 158):

Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda poesia da Antiguidade é, simultaneamente, ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.

O texto rosiano, como sabemos, revela-nos essa pretensão, a saber, a retomada de uma linguagem quase mítica, e isto explica por que seus escritos trazem cada um a seu modo recursos linguísticos, tais como arcaísmos, truncamento de sintaxe, bem como dissolução dos gêneros poesia e prosa, conto e novela. Ademais, verifica-se o aspecto religioso que de alguma forma se acha presente nas narrativas rosianas relacionado com o próprio aspecto poético, numa clara

ligação entre poesia, mito e linguagem. Portanto, Guimarães Rosa recupera a tradição que considera o poeta, entendido aqui como escritor de prosa de ficção poética, como portador de verdade divina, embora isto se dê através da ficcionalização. Nesse caso, ainda consoante Huizinga (2019, p. 159): “A verdadeira designação do poeta arcaico é vate, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Essas qualificações implicam, ao mesmo tempo, que ele possui um conhecimento extraordinário.” A escrita rosiana evoca, pois, uma *poiesis* lúdica que só o é por meio de um exigente trabalho artesanal com palavra, que, por sua vez, suscita tal ficcionalização. Então, tem-se uma busca incessante pelo jogo que a linguagem poética possibilita, seja enquanto criação no sentido amplo, seja enquanto discurso poético propriamente dito em consórcio com a prosa.

Todavia, convém destacar que as possíveis relações entre a escrita rosiana e o conceito de lúdico propugnado por Huizinga (2019) já fora analisado pioneiramente na década de 1970 por Nelly Novaes Coelho. A ensaísta, autora de “Guimarães Rosa e o ‘Homo Ludens’”, salienta que “a narrativa rosiana procede do *homo ludens*, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação” (COELHO, 1983, p. 257). Ou seja, a narrativa seria, segundo a autora, corolário do próprio *homo ludens*, porque a grande novidade da ficção rosiana seria a “peculiar *natureza do ato de contar*” (COELHO, 1983, p. 256; grifos da autora), que é visto, por sua vez, “como um gesto coletivo de fraternal comunicação humana” (COELHO, 1983, p. 258).

Com efeito, a justificativa da presença do *homo ludens* na urdidura da linguagem rosiana, segundo Coelho (1983, p. 258), é a ruptura com a lógica racional, tema central na concepção literária do autor. Logo, a preocupação exaustiva com a palavra e seu elo, agora restaurado, com aquilo que é nomeado por ela – ou ainda a projeção do significado no significante – terão significativa repercussão na maneira de estruturar a estória. Por isso, infere ainda a ensaísta:

Não há dúvida, pois, que a renovação encetada por Guimarães Rosa tem início, já em *Sagarana*, pela *valorização da palavra narrativa* (= palavra poética) e vai bem além da camada epidérmica de sua dimensão lúdica (= a do simples deleite), chegando a atingir sua significação mais profunda: a de importante instrumento de ação e de realização humana por acabar identificando *palavra* e *ato*. (COELHO, 1983, p. 259; grifos da autora)

Dito de outro modo, se a palavra narrativa é em Rosa, acima de tudo, palavra poética, o lúdico estaria profundamente arraigado não apenas no nível lexical, mas também, e sobretudo,

no nível semântico-sintático da narrativa. Por fim, o fato de o lúdico estar atrelado de alguma forma com a prosa rosiana nos é relevante na medida em que nos mostra que a poesia suscitada pela narrativa rosiana é um aspecto que corrobora o jogo com o próprio ato de criar, isto é, a *poiesis* rosiana. A linguagem emerge, pois, repleta de simbolismo e perfazendo a tônica metafísica que invariavelmente atravessa as narrativas rosianas. A forma *sui generis* com a qual o autor estrutura suas histórias demonstra sua preocupação com a palavra, que, conforme assinala Coelho (1983, p. 258; grifos da autora), “é o elemento desencadeador da ação principal”, de modo que a ela se devem os mais diversos enredos, num rico exercício de plurissignificação. Por conseguinte, a dimensão lúdica da poesia resultante das discussões de Huizinga (2019) e associadas à ficção rosiana por Coelho (1983) serve-nos de importante instrumento de análise dos contos que compreendem nosso *corpus*.

Passemos, pois, a verificar nas narrativas de *Estas histórias* como que se dá o processo de fusão entre a poesia e a prosa através do trabalho magistral da linguagem.

3.3.1 “Bicho mau”

A primeira história que compreende a segunda parte do livro póstumo – à qual faltou uma revisão final – chegou a figurar entre aqueles pertencentes à antologia *Contos*, que, depois de trabalhado à exaustão pelo escritor, resultou no magistral *Sagarana*, publicado em 1946. “Bicho mau”, embora transfigurado pelo processo de reelaboração da escrita, ficara à espera de outra publicação, o que apenas ocorreria postumamente. Isto nos leva, por um lado, à inferência de que não seria de todo correto asseverar uma suposta unidade estruturante em *Estas histórias*, posto que os textos manteriam flagrante relação temporal e temática com outras produções.

De fato, o caso de “Bicho mau” é emblemático: se, inicialmente, faria parte de *Sagarana*, cortado deste numa revisão do escritor, ficaria inédito até aparecer, primeiramente, no *Jornal do Comércio*, em 1 de dezembro de 1968, e, finalmente, em livro, em novembro de 1969, compondo um dos nove textos sob o título de *Estas histórias*. A edição saída pelo periódico traz ilustrações de Poty, bem como fac-símile da última página do manuscrito da narrativa. Ademais, têm-se os seguintes dizeres acerca da história: “Novela inédita de Guimarães Rosa” e, na página seguinte, “Bicho Mau, que inicialmente pertenceu a *Sagarana*, antes do seu aparecimento em livro (1946) pela Editôra Universal, vai agora integrar o primeiro volume das obras póstumas de João Guimarães Rosa, que José Olympio editará.” E, continuando: “Integra o elenco de novelas de *Estas Histórias*, o primeiro dos livros do grande escritor a aparecer depois de sua morte.” Ora, isto é um indicativo de que o projeto editorial já estava a essa altura em

vias de ser publicado pela Livraria José Olympio Editora. Tanto é assim que a “Nota introdutória”, de Paulo Rónai, é datada a 14 de novembro de 1968, portanto pouco antes de o texto “Bicho mau” sair pelo *Jornal do Comércio*. Vale destacar que entre o jornal e o livro há ainda uma publicação de “Bicho mau” pela revista *Veja*, n. 26, de 5 de março de 1969, páginas 35-42, conforme registra o Banco de Dados Bibliográfico João Guimarães Rosa da USP.

No que diz respeito à retirada de “Bicho mau” do conjunto de textos que comporiam *Sagarana*, o próprio autor, em carta a João Condé, explica os porquês:

[...] Deixou de figurar no *Sagarana*, porque não tem parentesco profundo com as nove histórias deste, com as quais se amadrinhara, apenas, por pertencer à mesma época e à mesma zona. Seu sentido é outro. Ficou guardada para outro livro de novelas, já concebido, e que, daqui a alguns anos, talvez seja escrito. (ROSA, 2019, p. 20).

Tais justificativas nos apontam interessantes índices de leitura ao corroborar em alguma medida as seguintes deduções: a filiação à época de *Sagarana* seria “meramente” temporal, o que pode ser entendido também como um momento em que o autor buscava descobrir sua concepção literária entre o final da década de 1930 e meados da de 1940, ancorando-se em uma ambientação sobremaneira rural; não obstante isto, por emergir um sentido distinto, já apontava outra direção no horizonte de escrita rosiana, de modo que o autor já aventava para o texto “outro livro de novelas”. “Bicho mau”, nesse caso, pode revelar-nos tal vereda singular, em contraponto às demais narrativas editadas, a ser consubstanciada em *Estas estórias*.

Se o próprio autor salienta uma distinção do texto quando posto em comparação com os demais contos de *Sagarana*, em particular, e com a ficção rosiana, em geral –, conclui-se que uma composição literária singular teria sido aprimorada *a posteriori* por Rosa. Por outro lado, assinala-se a existência de um importante elo entre os textos de *Estas estórias*: o escritor deixou quase prontos os datiloscritos, inclusive com esboços do sumário, confirmando o liame entre as narrativas e, conseqüentemente, de uma experiência literária outra decorrente do desenvolvimento de um projeto editorial que atravessa a ficção rosiana dos anos 1940 até o fim da década de 1960.

No entanto, a fortuna crítica acerca do conto é ainda tímida, embora tenha crescido paulatinamente. Segundo nosso levantamento bibliográfico, que contou, entre outros, com o auxílio da plataforma digital de busca criada pela USP, catalogamos como pioneiros “Rosa não parou”, de Paulo Rónai, originalmente saído na imprensa em novembro de 1969¹⁷, mesmo mês

¹⁷ Embora o texto figure em alguns jornais da imprensa brasileira, atualmente se encontra no livro IMPELLIZIERI

de publicação do livro; e aquele que é provavelmente o primeiro comentário mais abrangente sobre a novela: o ensaio “Estas Estórias”¹⁸, de Fernando Py. Embora não se aprofunde muito na análise, tece observações gerais sobre os enredos, bem como sobre o volume como um todo.

Talvez o comentário mais amplo acerca de “Bicho mau” tenha sido feito por Irene Gilberto Simões em seu estudo intitulado *Guimarães Rosa: as paragens mágicas* (Editora Perspectiva, 1988), no qual a ensaísta desenvolve um estudo comparativo entre textos rosianos; dentre eles, figuram “A estória do Homem do Pinguelo”, “Bicho mau” e “Retábulo de São Nunca”, ou seja, textos de *Estas estórias*. No que concerne especificamente ao conto em comento, Simões (1988) percebe a partição tripla da narrativa entre os quais destacamos o núcleo preambular da serpente e o daquele em torno da fazenda e da picada de cobra, assim como seu caráter rítmico-poético, que nos interessa sobretudo.

Todavia, Maria Neuma Barreto Cavalcante foi uma das primeiras a se debruçar integralmente sobre a narrativa, buscando compreendê-la à luz da crítica genética na tese de doutorado *Bicho Mau: a gênese de um conto* (1991). No transcorrer do seu estudo, Cavalcante (1991) recupera os manuscritos da estória numa tentativa de propor uma leitura mais abrangente do texto, transcendendo os limites dos escritos publicados. O trabalho é-nos de grande valia, porque traz, além de acurada análise, datiloscritos e variantes de trechos que iluminam nosso escopo de pesquisa ao procurarmos entender os processos singulares de criação textual, bem como os elementos poéticos que porventura coexistam com as ações narradas. Por sua vez, Calobrezi (2001) discute os problemas da morte e da alteridade em “Bicho mau”, dedicando-lhe três capítulos, a saber, “O Despertar da Morte”, “O Embate entre Ciência e Fé”, “A Vitória do ‘Bicho Mau’”, além de breve “Introdução”, insertos na “Parte IV – Diante da Morte, Os Avessos da Vida” do livro, resultante da tese de doutoramento, *Morte e alteridade em Estas Estórias* (Edusp, 2001). Tal publicação é um marco até hoje nos estudos do volume póstumo rosiano, porque é a exegese mais completa sobre as narrativas.

O ensaio “A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas estórias*”, de Ligia Chiappini (2002), a seu turno, se volta aos mecanismos da narração em “A estória do Homem do Pinguelo” e “Bicho mau” com vistas a flagrar o confronto cultural entre o erudito e o popular. Nesse caso, a estudiosa deduz a possibilidade de tais narrativas poderem “iluminar outros, das

MARTINS, Ana Cecília; SPIRY, Zsuzsanna. (org.). *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai*, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 171-175.

¹⁸ Publicado originalmente em *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, v. 12, nº 61, set./out. 1970. Depois, republicado em COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 562-573.

obras anteriores” (CHIAPPINI, 2002, p. 231), o que corrobora nossa hipótese nesse tocante, isto é, de *Estas estórias* funcionar como uma importante chave de leitura da ficção rosiana, além de significar um ponto de inflexão de escritos predecessores e uma certa retomada da maneira de narrar à moda de *Sagarana*.

Ora, a análise da narrativa numa perspectiva genética que recupere outros trechos inéditos ainda suscita possibilidades de leitura ainda não devidamente atacadas pela crítica. É nesse sentido que Frederico Antonio Camillo Camargo, no artigo “Uma reescrita pela metade: ‘bicho mau’ e as transformações do conto rosiano” (2018b), procura as alterações do texto, uma vez que parte do pressuposto do seu inacabamento, a fim de suscitar uma percepção que transcenda o mero embate entre ciência e superstição em geral atribuído à estória.

As idiossincrasias que envolvem “Bicho mau” interessam-nos na medida em que desvelam os processos poéticos aí presentes. Dessa forma, nossa pesquisa tem contribuído para o debate crítico do texto rosiano na medida em que temos apresentado algumas conclusões preliminares em comunicações de congressos e seminários, majorando publicações sobre a narrativa. Em “A trajetória poética em Guimarães Rosa”¹⁹(2019), por exemplo, divulgamos os pressupostos teóricos do nosso estudo e já mostramos algumas das nuances líricas em “Bicho mau”; a seguir, “Os 3 pontos da poesia em *Estas estórias*: ‘Bicho mau’” (2020)²⁰ se volta integralmente à discussão dos mecanismos poéticos observados na estória até então; por sua vez, em “As tessituras poéticas em *Estas estórias*” (2020)²¹, reafirmamos o problema do discurso poético no livro ao exemplificarmos com “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”, demonstrando o avanço da nossa tese quanto ao *corpus*; já em “A ignorância como o ‘Bicho mau’ do século XXI” (2021)²² ilustramos como a ignorância persiste, infelizmente, no contexto sociocultural brasileiro contemporâneo – sobretudo na conjuntura da pandemia do novo coronavírus –, o que torna a novela atual ao representar o

¹⁹ Artigo resultante de comunicação feita no III Seminário de Poesia e Crítica: de poetas, tessituras e diálogos, em 2019, promovido pela Universidade Federal de Sergipe sob a organização do prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade. Foi publicado na revista *Travessias Interativas*, n. 18, volume 9, de 2019.

²⁰ Comunicação apresentada no XVII Congresso Internacional ABRALIC, realizado online em 2020. A publicação, entretanto, sairia no ano seguinte como capítulo do e-book *Literatura, modos de resistir*. Porto Alegre: Class, 2021.

²¹ Comunicação apresentada na XXVIII Jornada Internacional do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários do Nordeste (GELNE), realizada online em 2020, publicada nos anais do evento no e-book *Linguagem e ensino: pesquisas, análises e práticas sociais*. 1. ed. Aracaju (SE): Criação Editora, 2021.

²² O trabalho foi exposto no II Seminário Internacional Literatura e Cultura e IX Seminário Nacional Literatura e Cultura (SILC/SENALIC), na modalidade remota, em 2021, e publicado no e-book *Imagínarios Literários: do regional ao histórico*. 1. ed. Aracaju (SE): Criação Editora, 2021.

confronto entre sociedade patriarcal e ciência; finalmente, em “O regionalismo e suas estórias” (2022)²³ trazemos a lume a discussão em torno do problema do conceito de regionalismo aplicado às novelas rosianas da segunda metade de *Estas estórias* e, por conseguinte, inserimos “Bicho mau” no bojo da reflexão ao tempo em que advogamos a narração poética como uma das peculiaridades de tal ficção. É preciso, contudo, perscrutarmos a materialidade poética de forma mais ampla no texto. Vejamos, pois, como isso se dá primeiramente no campo lexical.

3.3.1.1 O léxico

“Bicho mau” desponta com as temáticas atinentes à ficção rosiana: a mística que envolve o enredo, e é determinante para a conduta desventurosa das personagens; o conflito entre a perspectiva científica, metaforizada na figura de um remédio, e o pensamento religioso; enfim, o poder metafísico da linguagem em face das superstições e da realidade “empírica”. Consequentemente, a narrativa traz como eixo central de conflito a picada de uma cobra em um trabalhador da zona rural e a consequente busca de cura que hesita problemáticamente entre o científico e o supersticioso. A estória se realiza, pois, *na e pela* linguagem. O título encerra sobre si proficuamente a ambivalência numa expressão aparentemente banal: o que ou quem, de fato, seria o *bicho mau* – a serpente, símbolo do mal primevo mítico-bíblico, deflagradora do malefício imediato, ou o ser humano, porque ignora seu devir e age maleficamente? Ou, ainda, seria a própria linguagem humana, meio de contenda e de indefinição? Em face de tais indagações, a escrita rosiana coloca no nível da palavra essa discussão.

Estruturalmente, o texto está bloqueado em cinco unidades separadas por asterisco triplo (***):

1º bloco: quase um conto sobre a serpente, com descrições ritmadas;

2º bloco: a narrativa apresenta as personagens trabalhando no eito e a cobra junto à lata d’água, que pica Quincas (seo Quinquin);

3º bloco: são prestados os primeiros-socorros a Quincas na “moradia de camaradas”, consistindo em falar ao benzedor Jerônimo ao que Virgínia, estupefata, solicita auxílio médico;

4º bloco: dá-se o clímax da estória com o pai de Quincas, Nhô de Barros, aguardando o efeito da simpatia e hesitando entre dar ou não o remédio de farmácia, optando tragicamente pelo primeiro;

²³ Comunicação apresentada remotamente no X Seminário Internacional Literatura e Cultura: 100 Anos da Semana de Arte e seus Modernismos (SILC/ SENALIC), em 2022, publicada na Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura (UFS).

5º bloco: o menor dos blocos traz o desfecho da novela em que se narra após o enterro de seo Quinquim, o parto de natimorto de Virgínia e sua depressão. A presença do médico revela-nos de uma só vez a negligência fruto da credence, bem como a conexão da estrutura socioeconômica arcaica como possível causa para o acontecimento terrível.

Por outro lado, do ponto de vista do enredo, Simões (1988, p. 97) assinala o caráter de certa autonomia nos núcleos constituintes da narrativa, pois “apresenta uma composição, cuja montagem revela sequências sucessivas e independentes quase.” Ademais, diz-nos a ensaísta que basicamente se pode conceber três partes do conto: a primeira em que aparece a cascavel em busca de alimento (vítima); a segunda na qual se destaca a descrição dos homens na lavoura; e, por fim, a terceira que traz o ataque da víbora e a morte do filho do fazendeiro (SIMÕES, 1988, p. 97). A atmosfera é de tensão e ritmo decorrentes da relação entre a cobra e seu bote à personagem de Quincas. Para fins metodológicos, entendemos “Bicho mau” mediante a metáfora da bifurcação suscitada pela imagem da língua bífida da serpente; de modo que nossa hipótese é que a bipartição da novela compreende a microestória de Boicininga – o primeiro bloco – e a narração da picada dela ao filho do fazendeiro – do segundo ao quinto blocos.

Ora, a onomástica revela-nos a diligência do autor ao mobilizar os sentidos requeridos pelas circunstâncias do enredo. “Boicininga”, por exemplo, cognome da serpente, é resultado da recuperação do nome de origem tupi que significa “cobra que soa”. Outrossim, o campo semântico-lexical reflete termos devidamente compulsados pelo autor a fim de dar vida ao ofídio. O início da narração, ao inserir efetivamente as personagens humanas, traz uma interessante construção lexical referente à serpente: “Uns homens, que trabalhavam mais abaixo, não tinham escutado o *crotalar da tétrica fanfarra*, não podiam saber da presença de *Boicininga*, latente na erva, junto da lata d’água. Eram, por enquanto, cinco. Eles roçavam na aba da encosta, preparando chão para o plantio” (ROSA, 2015, p. 196; grifos nossos). A relação estabelecida entre a cobra e as pessoas é de proximidade espacial, mas a imperceptibilidade do som tão marcante numa cascavel é determinante, pelo menos num primeiro momento, para o ataque que irá desferir depois.

Além disso, as palavras guardam tal aspecto sonoro: “crotalar” – vocábulo transformado em verbo por meio de processo morfológico derivacional – recupera o nome científico (o gênero *crotalus*, do latim, significa “serpente venenosa com chocalho na cauda” e do grego, *krótalon*, significa “chocalho”); por seu turno, “fanfarra” – termo de fatura francesa (*fanfare*), reitera a relevância musical do excerto, uma vez que resgata o sentido de música que assinala diferentes momentos de caça, numa relação perfeita com a tensão suscitada pelo texto. Finalmente, “tétrica”, do latim *tetricus*, possui os sentidos de algo muito triste, fúnebre e

medonho, o que se casa perfeitamente com a ideia evocada pela cascavel. O zelo para com a relação entre a expressão e o conteúdo é patente no autor: além do trabalho de retorno às origens etimológicas das palavras, a acústica ganha relevo e reforça a lógica rastejante e ruidosa da boicininga. Consequentemente, o fonema /r/ destaca-se, aclimatando a descrição vibrante do animal, sem, contudo, restringir-se ao badalar dos guizos. O som destes invade, então, o ambiente como um todo. A título de comparação na primeira versão do conto tem-se “o crotalar da trágica fanfarra” (Arquivo IEB-USP–FJGR-M-03,06, p. 243), de modo que a posterior troca de “trágica” por “tétrica”, mostra a adequação de cunho semântico-sonoro, bem como a manutenção do arco interpretativo da expressão dada a tragicidade do enredo.

O processo de ressignificação lexical abarca também o uso de verbos que constroem o universo ofídico: “recobrar-se”, por exemplo, que pode denotar, entre outros, a ideia de tomada de ânimo, de recuperação, irrompe no texto com a conotação de “tornar-se cobra” (“re-cobrar-se”) – “Satisfazia estímulo mais premente, todavia, movendo-se àquela hora, *recobrava-se* em todas as suas partes, se descongelava” (ROSA, 2015, p. 193; grifo nosso). De modo análogo, entendemos ser o uso do verbo “reptar” – “*Reptou* por entre os assa-peixes” (ROSA, 2015, p. 193; grifo nosso) –, diferenciando-se apenas porque no sentido de arrastar-se é considerado praticamente um arcaísmo dado o seu desuso. O novo uso para “velhas” palavras, ou ato de neologizar, é sobretudo uma maneira de mobilizar a virtualidade linguística em prol de flagrar novos horizontes de sentidos para o texto. Ao fazê-lo, Rosa está também chamando a atenção para o fato de o contexto agir semanticamente, fazendo emergir a poeticidade mesmo em uma língua corrente.

A antropomorfização da serpente se dá através da recolha lexical referente ao processo mental de lembrar-se de situações de adversidade numa clara relação entre o ser – *bicho* – e o espaço – *mau* –, nessa conjuntura:

Reconhecia, porém, o lugar, de antiga ocasião, em que mal escapara de morrer, numa queimada: *recordava* a súbita balbúrdia estralejante, com gafanhotos pulando, grasnidos e vultos de gaviões-caçadores voando baixo, pios de aves reclamando socorro, e o calorão crescente, os ardidos e abafantes rebojos da fumaça, que tornavam em castigo e perigo as mais amenas essências, mesmo o frescor de exalação das almecegas resinosas ou o aroma caricioso do tinguí torrado. (ROSA, 2015, p. 194; grifos nossos)

Para além dos verbos destacados, o antagonismo do ambiente é antes algo decorrente da ação humana do que um traço natural: por causa das queimadas – intervenção antrópica danosa à natureza – o ser humano torna-se, ironicamente, o *bicho mau* sob a perspectiva da cascavel. Quando o elemento humano invade o hábitat natural dos demais seres, instaura o

desequilíbrio que pode desencadear num desfecho trágico para ele mesmo e para o ecossistema como um todo. Logo, sob o prisma humano, o ataque da cobra configura o *bicho mau*. O leitor, em posição de privilégio, pode ir além, concluindo que a ignorância – da boicininga, do conhecimento científico, do destino – é a verdadeiro *bicho mau* a pairar sobre as personagens.

Tal transversalidade do mal, porém, incorre em questão grave de ordem cultural: o sistema de crenças sertanejo estaria para além da ciência – o médico é “um moço de fora” (ROSA, 2015, p. 209) –, de modo que seu símbolo máximo é Jerônimo Benzedor, ambigualmente referido por Ricardinho, irmão de Quincas, como “seu Jerônimo Cob...” (ROSA, 2015, p. 205). A impressão que dá diante da contextualização do medo de se citar o nome *cobra* em recinto com mulher grávida é que a inibição resulta no corte do possível cognome “Cobra” para o rezador. “Jerônimo”, por sua vez, de origem greco-latina, significa “nome sagrado, santo”, perfazendo a sacralização em torno da personagem e do seu pretense poder sobrenatural. Isso reitera sobremaneira a dimensão mítica-religiosa da narrativa. Ademais, a ascendência africana dele – “O Jerônimo é negro velho” – e sua reza eficaz – “Quantas pessoas, mesmo, o Jerônimo já curou?” (ROSA, 2015, p. 207) – lhe conferem o lastro sociocultural em perfeita consonância com a realidade da *casa-grande*, símbolo máximo do Brasil colonial.

3.3.1.2 A poética

De modo geral, a estrutura de “Bicho mau” acha-se concatenada à movimentação da serpente e às posteriores implicações do ataque dela a Quincas, seguida da sua trágica morte. Por extensão, os elementos da narrativa estão concatenados a essas perspectivas. A maneira que se colocam os enunciados, o ritmo sorrateiro do réptil transposto na escolha dos vocábulos, a pontuação habilmente posta, enfim, a estrutura fraseológica incide sobre o signo da cobra. Aliás, a ambivalência instaurada através do foco narrativo – dividido basicamente em dois núcleos, o da cascavel e o da narrativa propriamente dita – nos diz muito no que concerne à bifurcação da própria língua da víbora; eis a metáfora do problema resultante do confronto de opostos, tais como fé *versus* ciência, cultura letrada *versus* cultura iletrada, cidade *versus* sertão.

De fato, num primeiro momento, a estória se dá mediante um mergulho na “mentalidade” da própria cobra e na sua luta pela sobrevivência. Logo, há aí uma personificação que eleva a condição de malignidade do animal: sua transformação, seu comportamento, sua procura por alimentos ganham contornos de um ser, embora “linear”, “tortuoso”, isto é, macabro. Apenas depois, com a mudança do foco narrativo para 3ª pessoa, amalgamada com a

1ª pessoa através do uso do discurso indireto livre, é que a narrativa passa para a ótica humana, ou seja, quando o foco narrativo privilegia a cobra, percebe-se o humano introjetado no animalesco; quando o foco narrativo privilegia o ser humano, destaca-se o animalesco incrustado no homem. Logo, o bicho mau é na verdade um duplo: materializada metaforicamente pela cobra, vai além de mera serpente: aponta para a própria condição humana ante as adversidades que o existir impõe, sobretudo na sua relação metafísica com os sentidos via linguagem – lugar e instrumento de realização da cultura. Tal problema, posto virtualmente nas entrelinhas da estória, é um índice que nos leva à questão da ignorância e seus matizes intelectual e mesmo mais amplamente humana no sentido de devir e de destino.

Indubitavelmente, concernente aos aspectos líricos, nota-se que a novela evoca uma cosmovisão alinhada com a ficção rosiana acerca do tratamento linguístico dado ao tema sertanejo, o confronto cidade *versus* interior, fé *versus* ciência, entre outros; o modo *sui generis* de se narrar com investimento em recursos lexicais, rítmicos e sintáticos traz à baila uma comunhão indissociável entre a forma (“prosoema”) e o conteúdo (tema). Por conseguinte, irrompem expressões descritivas da serpente com forte apelo rítmico: “peças farfalhantes do chocalho”; “De pele mudada, agora, não reluzia, entretanto, senão se resguardava em fosca aspereza, quase crespa, pardo-preto-verde com losangos amarelados nos flancos, enrossando muito logo após o pescoço”; “um duro brusco troço de matéria”; “olhinhos de pupila a-pique” (ROSA, 2015, p. 193). O movimento de rastejar reptiliano mesmo localiza-se para além da mera enunciação, localizando-se também no jogo de sons que oscilam entre o /r/ vibrante e o /s/ sibilante: “De novo se mexeu, ora coleando com amplas sinuosidades oscilantes, ora escorregando reta sobre o ventre, quando o terreno o facilitava” (ROSA, 2015, p. 194).

Ademais, a estilização poética se insinua através do tom oral construindo o estrato semântico do texto, demonstrando a concepção literária rosiana. Logo, a tensão em torno do ataque da cobra e seus desdobramentos enfeixam a trama da narrativa. O modo de narrar, em menor grau, e os momentos descritivos da serpente e das demais personagens, em maior grau, conferem a poeticidade ao conto, isto é, como em outros textos rosianos, os elementos sonoros (rimas, ritmo) se fazem presentes:

Soerguida então um mínimo a frente, sem supérfluos movimentos, a cobra sentia o derredor: debaixo do ipê-branco, junto de uma touça de mastruço, com a proximidade de pedras, esconderijos ao alcance, rastros frescos de roedores, som agudo nenhum — justo quase o que ela desejara, nas intermináveis vigílias de sua hibernação. (ROSA, 2015, p. 194)

O poético aí se realiza esteticamente criada mediante o tratamento dado ao conteúdo

linguístico, isto é, a leitura do contexto sertanejo sob a perspectiva rosiana está permeada de poesia. Note-se o papel da vírgula, que insere a todo tempo uma ruptura nos enunciados. A pontuação, aliás, acaba marcando o ritmo do ofídio, que marca a vibração da serpente: “Sempre a tactear, vibrando a língua bífida, Boicininga se recolheu, com um frêmito de retornos flácidos, em recorrência retorcida, no escorrer de corpo sobre corpo; enrolava-se em roscas, já era um novelo” (ROSA, 2015, p. 194). O substrato sonoro é, pois, deflagrado mediante aliteração. Os adjetivos (“bífida”, “flácidos”, “retorcida”), por sua vez, acrescentam à fraseologia, de forma abundante até certo ponto, o aspecto poético.

A sondagem psicológica da cobra, longe de desfazer a imagem pré-concebida do animalesco, parece atenuar-se em dado momento, porque o ser humano figura no episódio da queimada como seu predador. A visão humanizada da cobra vela e paradoxalmente desvela na verdade a ilusão criada pela ficção que se realiza lançando uma apreensão poética da realidade. Assim, o leitor é levado habilmente por tal verossimilhança a crer peremptoriamente estar sob a perspectiva da serpente, considerando inclusive o homem como seu inimigo. O movimento do réptil, transmutado em linguagem humana, é o elo responsável pela ambiguidade e por deflagrar tal relativização. Nesse caso, os recursos mobilizados pela narrativa se, num primeiro momento, se dividem, cindindo a unidade textual pressuposta – o que nos remete à ideia de língua diabólica proposta por Bolle (2004)²⁴ –, a seguir, unem-se como se na sua gênese proviessem de uma mesma parte.

No segundo momento do conto, quando a narração se dirige para o acontecimento da picada que desencadeia toda a trama, é possível verificar certos elementos poéticos de ordem fonético-sintático-semântica, tais como repetições de sons e/ou de letras e inversões sintáticas a fim de salientar a ideia do enredo. Há um ritmo subentendido no conto e, quando o foco narrativo passa para as personagens humanas, tal elemento também aparece:

Iam com muita regra, tão a rijo como podia ser. As folhas das enxadas subiam e desciam, a cortar o matinho, aguentando o rojão em boa cadência. O calor ainda era forte, o dia violento. Descalços, alguns deles nus das cinturas para cima, curvados, despejavam suor, com saúde de fôlegos. Não falavam entre si, capinador quase não conversa. Só, de raro, ouvia-se alguma voz de trabalho, em meio ao batidão ritmante:
— Ehém?
— Hem!
Puxariam até à tarde. (ROSA, 2015, p. 196-197)

²⁴ Ver estudo que Willi Bolle faz acerca da linguagem em *Grande sertão: veredas* em “Narrador pactário e função diabólica da linguagem” inserto no capítulo IV “O pacto – esoterismo ou lei fundadora?” do *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 174-194. Ver também do mesmo autor “A Função Luciférica da Linguagem: *Grande Sertão: Veredas* à Luz da *História do Diabo* de Vilém Flusser”. In: FANTINI, Marli. (org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. 1.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010 p. 493-506.

Se a fala ganha contornos maléficos – é ela a portadora do mal –, isso nos dá uma ideia acerca da linguagem como problema central para o ser humano. Ora, uma vez que o conjunto episódico do texto dá a ver como o sistema agrário e patriarcal estava sob o jugo da ignorância, inclusive fazendo vítimas fatais, entende-se que a ausência de acesso à medicina e à educação formal de um modo geral, ou seja, a marginalização dos rincões brasileiros em comparação ao litoral cosmopolita, implicara o aprofundamento das disparidades econômico-culturais. A atomização linguística observada nas falas quase onomatopaicas das personagens enquanto trabalham no eito é um índice disso. Note-se, ademais, que tal expediente do vocábulo monossilábico já havia aparecido em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, embora a novela rosiana – *Sezão/Contos* – fosse praticamente contemporânea ao romance do escritor alagoano.

Percebe-se que, não obstante a preponderância do teor descritivo, a ação emerge na sua totalidade de modo a refletir a simbologia rítmica da cobra, bem como a lógica da vida na lavoura. Seja como for, a poesia se faz presente no modo *sui generis* como se entretecem os enunciados da estória, reforçando a carga semântica do texto, dando seguimento à linguagem poética de obras da década de 1950.

Por outro lado, a discussão metafísica, tão relevante para a obra rosiana, faz parte da construção do conto em comento. A hesitação do pai de Quincas em dar-lhe ou não o remédio ou acreditar apenas na reza do benzedeiro ilustra esse momento. Na verdade, o que está em jogo é o poder da escolha, decorrente do livre-arbítrio, bem como a angústia ante o devir. Afinal, como conviver com o fracasso das próprias opções? Por isso, no momento de grave decisão, Nhô de Barros lastima-se: “Que inferno, a gente não saber, certo, sempre, a coisa que a gente tem mesmo de fazer: e que devia de ser uma só, mandada alto, escrita em tudo, estreita, a ordem...” (ROSA, 2015, p. 208). Logo, a culminância do enredo se dá menos por questões de fronteiras identitárias (cidade *versus* interior) do que pela hesitação vivida pelo pai de seo Quinquin, o que ilustra bem o embate razão *versus* fé. Sabe-se que tais temas são bastante recorrentes na ficção rosiana, sobretudo em *Grande sertão: veredas*, no qual a angústia vivida por Riobaldo recoloca os limites da crença e da descrença no diabo.

Ironicamente, ao viver como um bicho, os seres humanos avocam para si o caráter animalesco, isto é, viver sem preocupações metafísicas e sem as implicações destas. O desfecho do conto revela, entretanto, a ambivalência entre a superstição e a ciência, sendo esta última apresentada como única saída eficiente para a resolução do problema. Então, o discurso poético, a nosso ver, não fica circunscrito aos elementos sonoros, porquanto atinge a própria urdidura

textual, transcendendo o plano paradigmático e participando do plano sintagmático da narrativa tal qual proposto por Roman Jakobson. Tal mescla poética marca as narrativas de *Estas estórias*, mormente as inacabadas, e as colocam em convergência com a ficção rosiana.

Dessa forma, a palavra, porque poética, instaura o ser *na* linguagem e através dela mesma nos é revelado não apenas o projeto literário rosiano, mas sobretudo uma lógica própria da língua. Essa inferência, cujo teor pode ser entendido mediante as reflexões heideggerianas, revela a busca incessante da originalidade. Logo, o cenário sertanejo, o espaço poético por excelência para Rosa, torna-se palco de enredos e laboratório de reflexão filosófica, linguística e literária. A estrutura sintática mesmo com sua singularidade se mostra, entretanto, contígua à língua culta: as “violações” linguísticas na verdade revalorizam a estrutura tradicional da novela. Dito de outro modo, no conto, a escrita rosiana se revela em permanente mudança, o que pode ser verificado na análise dos diversos manuscritos de “Bicho mau”, que culminariam na inserção do texto em *Estas estórias*.

3.3.1.3 Os manuscritos

A massa documental referente a “Bicho mau” soma, segundo o Catálogo Eletrônico IEB/USP, nove suportes físicos, dentre os quais se encontram manuscritos, anotações, estudos de composição, publicação em periódico e datiloscritos. Destacamos aqui o percurso do texto que, surgido em 1937, seria retrabalhado provavelmente até meados da década de 1960, conforme se observa nos esboços dos índices de *Estas estórias*. Nessa esteira, Cavalcante (1991, p. 31) chega a deduzir que a novela tinha sido atualizada até 1963, porque nessa data o escritor concluíra “Os Chapéus Transeuntes”, que aparece no mesmo sumário que “Bicho mau” (ver Anexo 1). Então, há de fato três manuscritos que se correlacionam numa ascendência genética, isto é, os textos demonstram o trabalho criativo do autor, embora não se possa assegurar a existência de uma peça definitiva, já que “todos sofreram intervenções” (CAVALCANTE, 1991, p. 49).

Embora não tenhamos o propósito de esmiuçar os manuscritos na sua amplitude – o que demandaria um trabalho de estabelecimento da história genética textual que fugiria do nosso escopo –, usaremos aqui, quando se fizer pertinente, os datiloscritos referentes ao primeiro momento redacional da estória (Arquivo IEB-USP–FJGR-M-03,06), bem como à sua segunda reescrita (Arquivo IEB-USP–FJGR-M-03,03) – texto de *Sezão/Contos* –, a fim de identificarmos a admissibilidade da poeticidade na gênese da narrativa. A descrição técnica do primeiro suporte físico, que totaliza 42 folhas numeradas de 238-279 (vide Anexo 9), consta do

Catálogo Eletrônico IEB/USP: “Com exceção das rasuras e outras intervenções manuscritas do autor, o presente dattiloscrito corresponde com muita proximidade ao conto ‘Bicho Mau’ presente no livro inédito ‘Sezão’”. Note-se que, consoante nos informa Cavalcante (1991, p. 51), os dattiloscritos de “Bicho mau” possuem, somados, 192 páginas, compreendendo três manuscritos distribuídos em cinco suportes físicos.

Isso mostra, a nosso ver, não apenas a extensão da narrativa, mas também a trajetória de um texto em andamento e as hesitações do autor, não obstante o lapso temporal entre a primeira versão, de 1937, e aquela da década de 1960. Se consideramos a hipótese de revisão – o dattiloscrito mais acabado possui marcas de intervenção autoral, assim como a novela édita “Meu tio o Iauaretê – no ano da morte do escritor, em 1967, são trinta anos de existência redacional de “Bicho mau”, vindo a público apenas em 1968, no *Jornal do Comércio*; a seguir, na revista *Veja*, em março de 1969, e, finalmente, em novembro do mesmo ano em formato de livro pela Livraria José Olympio Editora, detentora dos direitos de publicação da ficção rosiana até 1983²⁵.

Ademais, assinala-se no prototexto de “Bicho mau” que a sua escrita já ensaiava uma fraseologia que primava pela construção poética. Nesse caso, o confronto de tais trechos com aqueles efetivamente publicados no livro revela o cuidado na busca de um formato não só mais sonoro, como também mais preciso. A poeticidade é, então, convocada sempre que se faça “necessária” à dinâmica de *poiésis* ficcional, ou seja, é um meio precípua requerido pela escrita rosiana que, no caso em comento, revela-nos o exercício diligente com a palavra, afirmando-a como original. Nessa esteira, concordamos com as inferências de Cavalcante (1991, p. 156) ao afiançar que os movimentos percorridos pelos três momentos redacionais de “Bicho mau” se desvelam, embora não categoricamente, entre o primeiro texto e o segundo “como dominantes os aspectos fonológico e sintático-estilísticos”, ao passo que do segundo para o terceiro registro textual avultam “aqueles ligados à estrutura da narrativa”. Através do cotejo entre variantes, o resultado da comparação “revelou uma evolução no fazer poético de Guimarães Rosa no sentido do aprofundamento das marcas que iriam definir, ao longo da trajetória do escritor, o seu estilo: concisão, sonoridade, precisão, oralidade” (CAVALCANTE, 1991, p. 170).

Isso se dá grosso modo em trechos descritivos que adensam a atmosfera lírica, sobretudo no processo de reescrita. Vejam-se as seguintes variantes a título de exemplificação: “grosso no meio do corpo como o tronco de uma goiabeira adulta” (FJGR-M-03,03, p. 188) se

²⁵ A Livraria José Olympio Editora publicou Guimarães Rosa no interregno 1951-1983; de 1984 a 2018, a Editora Nova Fronteira era a detentora dos direitos de publicação; em 2018, os herdeiros assinam contrato com a Global Editora, que inicia a republicação das obras a partir de 2019, exceto *Grande sertão: veredas*, que passa a sair pela Companhia das Letras em fevereiro de 2019.

tornou “espesso desmedido o meio do corpo — um duro brusco troço de matéria” (ROSA, 2015, p. 193); “e ficou descongelando o corpo” (FJGR-M-03,03, p. 188) viraria “recobrava-se em todas as suas partes, se descongelava” (ROSA, 2015, p. 193); “o crotalar da trágica fanfarra” (FJGR-M-03,03, p. 191), como vimos, ficaria “o crotalar da tétrica fanfarra” (ROSA, 2015, p. 196). A cobra, protagonista da subestória inicial, ou primeira parte da narrativa, recebe atenção especial do ficcionista no investimento de acento rítmico-sonoro; não raro, a versão mais recente, mais condensada comparada à penúltima²⁶ (*Sezão/Contos*), revela um prosaísmo que não prescinde da diretriz poética.

É preciso salientar, por outro lado, que a narrativa foi uma das atacadas pela crítica mordaz de Graciliano Ramos, justamente por causa do excesso descritivo verificado em torno da serpente. Isto se dera quando da submissão de *Contos* – o antecedente de *Sagarana* – à Comissão Julgadora do Prêmio Humberto de Campos promovido pela Livraria José Olympio Editora em 1938. O autor de *Vidas secas* diz-nos em “Conversa de Bastidores”, texto de 1946, que se tratava de um “volume desigual” e dispara sobre “Bicho mau” que o escritor “quase nos avisa de que aquilo não é anúncio de soro antiofídico”; de modo que havia certas “passagens que me sugeriam propaganda de soro antiofídico” (RAMOS, 1968, p. 39). Apesar disso, o escritor alagoano não deixa de identificar, por exemplo, em “O Burrinho Pedrês”, o conteúdo lírico patente em “numerosos versos para efeito onomatopaico intercalados na prosa” (RAMOS, 1968, p. 44).

Por fim, ao fazer a exegese dos manuscritos de “Bicho mau”, Cavalcante (1991, p. 57) assegura que o escritor matinha, dentre outros, um conjunto de exercícios de palavras, nomes, locuções a fim de auxiliá-lo na produção do texto; e que na transcrição de alguns verbetes presume-se uma “forma indireta de ‘traduzi-los’ poeticamente” – tudo isso constando em material anterior à efetiva redação da novela, embora ainda não se verifique uma unidade clara entre tais elementos. Num exercício de evolução genética textual, percebe-se o processo de reescrita rosiana nos manuscritos; tanto é que, para além de mudanças no enredo, é flagrante do cotejo entre a versão de *Sezão/Contos* e aquela de *Estas estórias* a preocupação de aspectos formais da narrativa. Nessa esteira, afiança-nos Kleyton Gonçalves Rattes (2009, p. 226) acerca da última versão:

Nesta recriação, feita anos depois de sua original criação, é possível perceber uma das características mais marcantes da obra de Guimarães Rosa – uma sintaxe mais enxuta, se comparada à da versão anterior, em que sentenças inteiras são substituídas por

²⁶ A versão de *Sezão/Contos* possui 42 páginas datilografadas ao passo que, guardadas as proporções distintas por causa da diagramação, a de *Estas estórias*, 1ª edição, de 1969, soma apenas 15 páginas.

formas telegráficas e inversões frasais, e mesmo por simples e solitárias expressões, como também com novos rearranjos poéticos.

Dito de outro modo, ousamos inferir que a versão mais recente da estória reflete, além da “mera” atualização do texto, a mudança formal por que passou a ficção rosiana ao longo de cerca de trinta anos de existência, com destaque para os “novos arranjos poéticos” (RATTES, 2009, p. 226). Por outro lado, ainda no que concerne às diferenças redacionais, Camargo (2018b, p. 172) ressalta uma distinção de tom: “Afim ao da maior parte das narrativas de *Sagarana*, o tom do ‘Bicho mau’ de *Sezão/Contos* é mais leve e até próximo do bem-humorado, enquanto o tom do texto homônimo de *Estas estórias* é indubitavelmente grave, fatalista, quase satânico.” Tal dado, a nosso ver, emerge como índice do processo de escritura em andamento, o que não significa dizer necessariamente que a ideia de “mesmidade textual” estaria em xeque (vide Anexo 9).

Além do mais, embora respeitemos a seriedade do ensaio de Camargo (2018b), consideramos que a redação da novela efetivamente publicada, ainda que represente à luz da crítica genética o resultado de uma parte de um manuscrito maior, permite uma leitura imanente, uma vez que, do ponto de vista estrutural, a narrativa se apresenta bem-organizada, constituindo em si um todo coerente. Afinal, o texto se torna presente para o público leitor e para a crítica, de uma forma geral, a partir do seu acesso, que se dá normalmente ou através da imprensa ou via livro. Por conseguinte, as hipóteses de leitura aventadas pela crítica genética tendem a extrapolar a imanência textual, perquirindo elementos outros com o intento de reconstituir em alguma medida a história de um texto enquanto materialidade (anotações, rascunhos, manuscritos, datiloscritos), bem como o impacto disso na recepção de tal objeto. No caso em comento, isso nos mostra outras facetas da narrativa: o trabalho com a palavra promovido cuidadosamente pelo contista no transcorrer da sua redação, além de pôr em xeque a completude textual eventualmente pressuposta dada a sua aparição no formato de livro.

O tema da morte, a angústia perante o porvir e a dimensão pesarosa que atravessam “Bicho mau” estabelecem elos com conto subsequente, que elevaria a outro nível a atmosfera densa, beirando mesmo ao cadavérico: “Páramo”.

3.3.2 “Páramo”

A versão publicada de “Páramo”, embora tenha faltado uma última revisão, é uma das mais acabadas das quatro últimas estórias, pois estava praticamente pronta, apenas se notando a ausência de uma citação no final do conto, além é claro de haver anotações no original

datilografado demonstrando eventuais variantes para algumas expressões. O conto, não obstante ser ambientado na zona urbana, está construído à maneira daqueles localizados no sertão, ou seja, a linguagem rosiana com sua poeticidade é aí perceptível. A idiossincrasia da narrativa reside não só no cenário, mas também naquilo que é narrado: o mal das alturas deflagra uma profunda reflexão no narrador-personagem alçando tal situação a um verdadeiro estado de morte em vida. De forte conteúdo autobiográfico, uma vez analisadas as referências geográficas e profissionais fornecidas pelo texto, “Páramo” revela-nos, por associação, as adversidades de adaptação à capital da Colômbia vivenciada pelo diplomata Guimarães Rosa durante sua passagem por Bogotá (1942-1944) como Segundo Secretário da Embaixada Brasileira.

Prova disso é sua correspondência dessa época (“Bogotá, 21-IX-942”) travada com seu tio Vicente de Paulo Guimarães, na qual diz “não é brincadeira esta altitude de 2660 metros; oxigênio aqui é manga-de-colete, e passei uns dez dias aprendendo a respirar nesta atmosfera rarefeita. Passava as manhãs em terrível dispneia, e as tardes com tremenda angústia e dores de cabeça” (GUIMARÃES, 1972, p. 166). Tamanho era o efeito sofrível do lugar que o diplomata se vale de metáfora hiperbólica: “regiões tão próximas do céu, que são paragens apropriadas para anjos e não para criaturas humanas” (GUIMARÃES, 1972, p. 166). Finalmente, relata na carta, enquanto o avião passava pelos Andes, o acometimento “pelo *soroche* – o mal das alturas, com incríveis dores de cabeça e náuseas” (GUIMARÃES, 1972, p. 167), o que seria metaforizado em “Páramo” como situação análoga à morte.

Todavia, no que diz respeito à estória, as inferências textuais são, como em outras estórias, do âmbito do indefinível: o tempo e o espaço são apenas sugeridos e entram na dinâmica que atravessa o conto – o signo da morte. Com efeito, o caráter insólito do enredo o torna um dos mais peculiares da ficção rosiana, de modo que o lúgubre e o taciturno instauram sua dimensão poética. As agruras vividas pelo narrador-protagonista são resultantes do problema de saúde por causa da alta altitude da cidade não nomeada em que se encontra. Um funcionário – que suspeitamos ser um diplomata –, designado para trabalhar numa região longínqua e quase inóspita, passa a viver em estado reflexivo e a conviver com os sintomas do mal das alturas; eis o *leitmotiv* do conto. Imbuído da ideia de morte a persegui-lo, o personagem, em meio às ações, passa a conduzir uma profunda reflexão acerca dessa condição-limite e é assombrado concomitantemente pela representação do seu duplo, o “homem-cadáver”. Antes, porém, de acedermos à perquirição de elementos de fatura lírica, convém instarmos à fortuna crítica os caminhos interpretativos já abertos.

De fato, “Páramo”, dentre as quatro últimas peças de *Estas estórias*, é aquele que tem tido mais atenção de estudos críticos, seguido de “Bicho mau”. Assim como os demais textos

do volume, a recepção se dá inicialmente, à exceção da primazia dos breves comentários de Rónai (2020) e Batista (1970), com o já citado texto de Py (1983, p. 569), em que o ensaísta sumaria os enredos das estórias do livro póstumo, tecendo relevantes observações sobre o texto: “Das estórias inéditas é ‘Páramo’ a mais próxima da demão final. Forma, juntamente com ‘A estória do Homem do Pinguelo’ e ‘Meu tio o Iauaretê’, na primeira linha das narrativas do volume”. E, destacando o que as concatena, defende que “são variações em torno do destino e da morte”. Alguns dos qualitativos dirigidos ao conto são pródigos em ressaltar sua singularidade: “excepcional” e “uma das mais belas e terríveis novelas já escritas em língua portuguesa” (BATISTA, 1970, p. 9); “um dos contos mais estranhos do autor” (SIMÕES, 1988, p. 45); “extrema força alucinatória” (RÓNAI, 2020, p. 174).

Contudo, o primeiro estudo propriamente dito acerca de “Páramo” apareceria somente cerca de 20 anos após sua publicação, em 1987, com a monumental dissertação de mestrado *Intertexto de Rosa*, de Héctor Olea. Nela, o ensaísta procura os movimentos intertextuais na tessitura modular da narrativa flagrados nos enunciados e até no léxico da estória ao longo das suas quase 600 páginas. Logo, o *modus operandi* do ficcionista é perscrutado na medida em que se estabelece a própria poética de “Páramo”. Consideramos, pois, de fundamental importância, os dados coligidos pelo ensaísta, sobretudo porque ele parte dos arquivos do IEB-USP (principalmente a biblioteca-espólio de Guimarães Rosa) e acaba por estabelecer relações de leitura intertextual que desvelam o processo de construção do texto e do seu sentido. Ademais, cumpre salientar que o ensaio de Olea resultaria no livro *O professor Riobaldo: um novo místico da poética*, publicado em 2006 pela Ateliê Editorial, uma versão mais condensada das ideias desenvolvidas outrora, mas que dessa feita se volta precipuamente ao escrutínio de *Grande sertão: veredas*.

A seguir, após novo hiato da crítica, Calobrezi (2001) retomaria o conto em tese de doutorado de 1998 (publicada em livro em 2001), atendo-se à dinâmica da morte e suas implicações veiculada pelo enredo. Consoante nos informa Camargo (2018a, p. 135):

Após novo lapso de tempo, em 2009, Maria Luiza Scher Pereira escreverá sobre ele um breve ensaio. A partir da década de 2010, a frequência dos trabalhos críticos aumenta, dos quais destacamos os nomes de Edson Santos de Oliveira, Gisálio Cerqueira Filho, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Paulo Moreira, um sucinto artigo de jornal de Silvano Santiago e a extensiva leitura do conto levada a cabo por Bairon Oswaldo Vélez Escallón em tese de doutorado, autor que também havia traduzido o conto para o espanhol em 2011.

Mais recentemente, “Páramo” tem recebido atenção nos estudos de Camargo (2013; 2018a, 2018c) numa perspectiva que vai do levantamento de manuscritos até uma análise do

espaço urbano em que se dá a ação, o que evidencia o vigor exegético que o texto apresenta.

Ao se inventariar a recepção crítica de “Páramo”, entretanto, dificilmente se achará trabalho agudo concernente ao estrato linguístico-poético que sirva de baliza para nossa empreitada aqui. Não obstante, valer-nos-emos, quando se aplicar, de ensaios predecessores na medida em que tornem nossa análise mais clara. A poeticidade de tal texto, pois, deve ser buscada primeiramente no trabalho vocabular posto em uso pelo autor.

3.3.2.1 O léxico

A estilística de “Páramo” está toda voltada para o campo semântico da morte. Então, o aspecto sombrio que permeia o enredo se instala no espaço, pois o silêncio, a névoa, a imagem das casas e até a vegetação enformam a dimensão fúnebre (“cheiro de sarcófago”) que compõe o quadro mortífero a assombrar seu novo morador. Este, por sua vez, passará pela experiência do isolamento nessa localidade, que pode ser entendida como uma espécie de laboratório de aprimoramento do indivíduo. Por conseguinte, o espaço em que se dá a ação do conto é em si a gênese da atmosfera cadavérica que contamina a própria percepção do narrador-personagem:

Os Andes são cinéreos, irradiam a mortal tristeza. Daqui, quando o céu está limpo e há visibilidade, nos dias de tempo mais claro, distinguem-se dois cimos vulcânicos, de uma alvura de catacumba, esses quase alcançam o limite da região das neves perpétuas. E há, sobranceiros e invisíveis, os páramos – que são elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde têm de passar os caminhos de transmonte, que para aqui trazem, gelínvéricos! Os páramos, de onde os ventos atravessam. Lá é um canil de ventos, nos zunimensos e lugubrívos. De lá o frio desce, umidíssimo, para esta gente, estas ruas, estas casas. De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final – equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora. Mas a outra, *aquela*. (ROSA, 2015, p. 213, grifo do autor).

O teor qualificativo do texto exalta a condição inóspita da cidade e se constitui mediante uso de adjetivos esdrúxulos, tais como “ventisqueiros”, “gelínvéricos”, “zunimensos”, “lugubrívos”. Tal léxico exemplificado evoca o trabalho da linguagem rosiana, ilustrando a potência lírica dos neologismos enquanto estranhamento linguístico. Vejamos, pois, os significados dessas palavras conforme *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Sant’Anna Martins:

- “ventisqueiro”: Lugar nas montanhas onde se ajunta a neve amontoada pelo vento. (MARTINS, 2001, p. 520);
- “graveolência”: Cheiro forte, mau cheiro. (MARTINS, 2001, p. 254);
- “gelínvéricos”: Coberto com o gelo do inverno. Gelo+inverno+ico.

Neologismo literário, pomposo. (MARTINS, 2001, p. 248);

- “zunimenso”: Zunido forte, prolongado. Zunido + imenso. (MARTINS, 2001, p. 535);
- “lugubruivo”: Uivo lúgubre. (MARTINS, 2001, p. 306).

Dessa forma, os neologismos criados por Rosa cumprem o papel de recolocar a atenção sobre a realidade circundante sempre com o olhar atento e reflexivo; vale dizer, o mundo poético, porque instaurado pelas palavras meticulosamente pensadas para representar da maneira mais fiel possível os seus referentes. Mas a hábil seleção de expressões de uso corrente na língua também concebe o espaço montanhoso como dado à morte: “cinéreos”, “mortal tristeza”, “alvura de catacumba”, “neves perpétuas” – apenas para ficarmos no trecho em comento. É assim que a morte, ainda que não seja a “final — equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora” (ROSA, 2015, p. 213), é alçada à categoria de personagem, consubstanciada na figura do “Homem-cadáver”.

3.3.2.2 A poética

A mobilização de recursos linguísticos presentes no conto traz a poética observada, ressalvadas as devidas diferenças, em “Bicho mau” e, como veremos mais adiante, em “Retábulo de São Nunca”, “O dar das pedras brilhantes” e “Remimento”. Entretanto, nota-se uma eloquência por parte do narrador-personagem fazendo-se estender a narrativa por 22 páginas (p. 177-198) da primeira edição de *Estas estórias* (1969) – no original datilografado são 23 folhas (FJGR-M-06,01) – de um texto no qual o acontecimento principal é aparentemente simples: a mudança para um lugar que exige adaptação dada a sua altura e os consequentes efeitos disso no corpo humano do mal da montanha. Ou seja, na sua maioria, os parágrafos se referem aos pensamentos acerca da situação entremeados de momentos descritivos sobre o “estado de morte”. Nesse caso, é célebre no início do conto o tema da preexistência da alma que remete às diversas mortes, por exemplo:

Contudo, às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da liberação pelo arcano, a além do Lethes, o rio sem memória. Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um

falecer no meio de trevas; a passagem. (ROSA, 2015, p. 211)

A consciência da morte é posta como necessário rito de passagem responsável pelo aprimoramento do ser, o que nos leva facilmente à filosofia heideggeriana para a qual o estado de consciência ante a finitude possui primordial relevo no processo de significação do sujeito-mundo. Ora, o aspecto reflexivo aí esboçado faz parte do primeiro momento do conto e pode ser entendido como uma espécie de preâmbulo para a narrativa propriamente dita que irá se desenvolver a seguir. Tecido sob a égide de tal caráter filosofante, destaca-se por apresentar uma preconcepção sobre a sequência dos acontecimentos. A morte é, pois, considerada um necessário ponto de partida para o amadurecimento do ser – isto é, é apenas uma “passagem” – depois da qual emergiria um novo ser, renascido, melhorado, ressuscitado.

Mediante o sofrimento provocado pela crise, é possível, para o narrador que traça o introito preambular, o alcance da tal evolução. Por conseguinte, o signo da morte irá percorrer o conto sempre de forma reflexiva, sobretudo quando descrita pelo narrador-personagem. Interessa-nos, pois, analisar nesses momentos possíveis realizações de cunho poético inseridas na urdidura do texto. No quarto parágrafo, onde de fato se inicia a ação, o foco narrativo ainda é o da terceira pessoa, sendo que apenas ao cabo deste enunciado é que se realiza a transição para a primeira pessoa, ou seja, é dada voz ao protagonista. A descrição da cidade evoca uma atmosfera sombria como se a morte já a habitasse:

Lá, no hostil espaço, o ar era extenuado e raro, os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas paradas do tempo, para abrir lástimas, e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto, como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas. Por lá, rodeados de difusa névoa sombria, altas cinzas, andava um povo de cimérios. Iam, por calhes e vielas, de casas baixas, de um só pavimento, de telhados desiguais, com beirais sombrios, casas em negro e ocre, ou grandes solares, edifícios claustreados (claustrados), vivendas com varandal à frente, com adufas nas janelas, reixas, gradis de ferro, rótulas mouriscas, mirantes, balcões, e altos muros com portinholas, além dos quais se vislumbravam os pátios empedrados, ou, por lúgubres postigos, ou por alguma porta deixada aberta, entreviam-se corredores estreitos e escuros, crucifixos, móveis arcaicos. Toda uma pátina sombria. Passavam homens abaçanados e agudos, em roupas escuras, soturnas fisionomias, e velhas de mantilhas negras, ou mulheres índias, descalças, com sombreiros, embiocadas em xales escuros (pañolones), caindo em franjas. E os arredores se povoavam, à guisa de ciprestes, de filas negras de eucaliptos, absurdos, com sua graveolência, com cheiro de sarcófago. (ROSA, 2015, p. 212-213).

A ideia de reminiscências de uma preexistência figura como sombra para o protagonista que se sente atormentado e arrependido por não ter dado a devida atenção às “pistas” de um destino sombrio: “Houve, antes, simples sinais, eu poderia tê-los decifrado: eram para me anunciar tudo, ou quase tudo; até, quem sabe, o prazo em algarismos. Não me achasse

eu tão ofuscado pelas bulhas da vida, de engano a engano, entre passado e futuro – *trevas e névoas* – e o mundo, maquinal” (ROSA, 2015, p. 213-214, grifos nossos). A rima verificada com o par *trevas/névoas* reforça a condição de velamento por que se encontrava o diplomata imerso a um cotidiano alienante.

Quando esse eu atormentado reflete sobre a liberdade de escolha (de posto diplomático, no caso), assinala que não se pode escapar do destino. Eis que faz uma reflexão da qual se pode extrair, ainda que seja um texto em prosa, uma forte conotação poética: “O mais-fundo de mim mesmo não tem pena de mim; e o mais fundo de meus pensamentos nem entende as minhas palavras” (ROSA, 2015, p. 214). Logo, a poeticidade estaria sugerida sutilmente em tal fala como problema da correspondência entre sentimentos e palavras como se as primeiras transcendessem a linguagem.

Até mesmo em episódio inserto no trajeto rumo à cidade encontrou um conhecido com o qual pernoitou. No momento da despedida, a ideia da morte ronda o viajante:

Passamos aquelas tolas horas a tomar café com leite, e a conversar lembranças sem cor, parvoíces, anedotas. Tudo aquilo não seria igual a uma despedida vazia, a um velório?

O meu. Ali, à hora, eu não sabia, mas já beirava a impermanência. Como dum sonho – indemarcáveis bordas. Aquele companheiro ficou para *trás*. Eu viajei *mais*. (ROSA, 2015, p. 214-215, grifos nossos).

Ao correlacionar essa despedida a um velório, a personagem evoca o contexto fúnebre que permeará a narrativa, bem como retoma o *leitmotiv* da “passagem” – isto é, da travessia tal qual em *Grande sertão: veredas* – ideia central do conto. Ademais, observa-se uma rima interna que reitera a condição de viajante do protagonista: o binômio *trás/mais*. A seguir, o diplomata encontra-se, na última parada, com um “alto empregado nas Aduanas”, e ambos vivenciam um pequeno terremoto que conota para o narrador-personagem: “A terra, sepultadora” (ROSA, 2015, p. 215). E ainda há a menção à “alfândega das almas”, numa clara alusão à *Divina Comédia*. O pensamento judaico-cristão parece atravessar o enredo, sobretudo com o instituto da culpa, bem como da purgação de pecados:

Cheguei. Era a velha cidade, para meu espírito atravessar, portas (partes) estranhas. Transido, despotenciado, prostrado por tudo, caí num estado tão deserto, como os corpos descem para o fundo chão. E tive de ficar conhecendo – oh, demais de perto! – o “homem com a semelhança de cadáver”. Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava. Três dias passei, porém, sem que o mal maior me vencesse. Apenas vivia. Foi na quarta manhã que Deus me aplicou o golpe-de-Job. Nessa manhã, acordei – asfixiava-me. (ROSA, 2015, p. 215; aspas do autor)

Há a permanente reiteração do ideário da morte vista sob o ponto de vista cristão: a condição de mal das montanhas que acomete o protagonista é vislumbrada pela ótica do livro bíblico de Jó em que Deus testa a fé do seu fiel permitindo ao diabo fazer-lhe mal. A tônica do conto envolta de morte é posta através da perspectiva subjetivista que o narrador-protagonista imprime às sensações e aos sentimentos. O espectro fúnebre estabelece a dimensão poético-metafísica de “Páramo”, emergindo daí importante substrato de ordem lírica tributário da inventividade da palavra.

Outrossim, a doença das alturas funciona como uma epifania para o diplomata, que mediante o sofrimento, ou estado de morte, passa a repensar a própria vida. As preocupações metafísicas ganham relevo, uma vez que, à medida que enunciam os acontecimentos, o narrador desenvolve em paralelo um pensamento acerca do papel da morte na ressignificação do ser. O sofrimento também está presente no outro, isto é, no médico judeu que veio socorrê-lo por causa do mal-das-alturas: “Ali, nos Llanos, índios de escuros olhos olhavam-no, tão longamente, tão afundadamente, tão misteriosamente – era como se o próprio sofrimento pudesse olhar-nos” (ROSA, 2015, p. 216). Fugindo das guerras de sua nação, vivia miseravelmente e, na perspectiva do protagonista, significava mais um elemento da densidade sombria daquela cidade, além de localizar temporalmente a estória no contexto do holocausto nazista e da Segunda Guerra Mundial. Um sofrimento que espreita é a síntese da condição problemática por que passava o diplomata. Logo, o repouso que lhe é imposto seria acompanhado de intensa melancolia:

Teria de viver em termos monótonos, totalidade de desgraça. Meus maiores inimigos, então, iriam ser a dispneia e a insônia. Sob a melancolia – uma águia negra, enorme pássaro. Digo, sua sombra; de que? Como se a minha alma devesse mudar de faces, como se meu espírito fosse um pobre ser crustáceo. (ROSA, 2015, p. 216).

A sombra da águia negra que o sobrepuja é uma imagem poética dos sentimentos oprimidos da personagem. A solidão, por conseguinte, passa a fazer parte do seu terrível cotidiano patológico, e a morte emerge personificada: “E tudo parecia para sempre, trans muito, atrás através. Sei que era a morte – a morte incoativa – um gênio imóvel e triste, com a tocha apagada voltada para baixo; e, na ampulheta, o vagaroso virar do tempo; e, eu, um menino triste, que a noite acariciava” (ROSA, 2015, p. 217). O início desse trecho já evoca o trabalho com a linguagem poética mediante a extração da sonoridade dos termos “trans”, “atrás” e “através”. Esse recurso permite prolongar a ideia de infinitude temporal que marca a intensidade do

sofrimento do diplomata. Além disso, à morte é atribuída uma existência (“um gênio imóvel e triste”) que corresponde ao âmago da questão central do conto. Assim, o campo semântico da narrativa perfaz a atmosfera sombria que pulula no enredo.

O uso de arcaísmos também reforça o trabalho da linguagem poética: “Ali, descobri a unidade de lugar: aquela casa estava há milhões de anos desabitada, de *antanho* e *ogano*” (ROSA, 2015, p. 218, grifos nossos). Mais uma vez verifica-se uma rima interna que reforça a ideia da indefinição do tempo e ilustra a sutileza poética na urdidura da narrativa.

Por outro lado, a caminhada do personagem é o momento de afirmação dele mesmo, isto é, é neste momento que ele se volta a si mesmo como resultado da tribulação: “Eu caminhava, e me admirando de, a cada momento, ser mesmo eu, sempre eu, nesta vida tribulosa” (ROSA, 2015, p. 218). Convém destacar o duplo do protagonista que o assombra, pondo em evidência o “Homem-cadáver”:

Ah, penso que os mortos, todos eles, morrem porque quiseram morrer; ainda que sem razão mental, sem que o saibam. Mas, o *Homem com a presença de cadáver* ignora isso: – “Eu não compreendo a vida do espírito. Sem corpo... Tudo filosofia mera...” – ainda ontem ele me disse. (ROSA, 2015, p. 219, grifos do autor).

O ideário do além-vida perpassa o texto, posto que coaduna perfeitamente com a concepção platônica de preexistência, fato este colocado em relevo logo na abertura do conto: “Sei, irmãos, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares...” (ROSA, 2015, p. 211). Em todos os casos horripilantes que apresenta, o narrador salienta sempre o aspecto sombrio advindo da morte:

Ouçó-os – crás! crás! – os indistinguíveis corvos. A gorda sombra imaginária, – transpõe uma esquina, em sotãina, sob a chuvinha, sob imenso guarda-chuva. Era um padre. Era pequeno, baixote, e, em sua loucura, dera para usar apenas objetos de tamanho enorme. Em sua cama caberiam bem dez pessoas. Seus sapatões. Seus copos. Por certo, ele praticaria a goécia, comunicava-se com o antro dos que não puderam ser homens. Esse padre gritava: – *Y olé y olé!* Fantasmagourava. (ROSA, 2015, p. 222).

O quadro tenebroso descrito no excerto contribui para o feixe de horror inserido no pensamento negativo do protagonista. A descrição do padre sintetiza a má sorte que parece perseguir o diplomata. A figura do corvo e, na sequência, o neologismo pintam uma tela tenebrosa da condição a que está submetido o protagonista. Consoante Martins (2001, p. 222), “fantasmagourar”, resultado da aglutinação de “fantasma” + “agourar”, significa “parecer fantasma de mau agouro ou agourar fantasmas”. Assim, a imagética da morte percorre as

entrelinhas do conto e, às vezes, tingem-se de certo lirismo para adensar a construção magistral dos sentidos. Por conseguinte, em outra passagem, o sentido da morte é posto em evidência:

Melhor, se me imponho sacrifícios, sofrimentos voluntários, e medito. Acendo uma vela. Que a esperança não me abandone, com um mínimo de alegria interior. Que a morte não me enlouqueça mais; ah, ninguém sabe quão terrível é a loucura dos mortos. Mortos – isto é – os que ainda dormem. (ROSA, 2015, p. 225).

Quando referenciado, o signo da morte é aludido de forma dêitica, isto é, a morte ora aparece colocada no tempo, ora é evocada no espaço. Outrossim, o caminhar da personagem – ou seja, deslocamento espaço-temporal – é revelador das nuances sombrias que o acompanham: “Ia, por plazas e plazuelas, as nuvens escuras consumiram o luar, a cidade se fazia mais estreita e antiga” (ROSA, 2015, p. 226). As formas poéticas tingem-se de lúdico no fio condutor das descrições. Vejamos o exemplo a seguir em que o recurso da repetição de sons concorre para a construção de tais mecanismos: “Ela, seu porte, indescritivelmente, seu tamanho real, todo donaire, toda *marmôr* e *ivôr*, a plenitude de seus cabelos” (ROSA, 2015, p. 227, grifos nossos). As palavras “marmôr” – que significa mármore, segundo Martins (2001, p. 323) – e “ivôr” – que denota brancura, marfim, conforme Martins (2001, p. 279) – são vocábulos não dicionarizados e que se caracterizam pela deformação lexical, para além do caráter de empréstimo estrangeiro. O esforço performático rosiano em torno da extração do poético fica, portanto, mais uma vez em relevo.

Em outro trecho, quando percorre suas caminhadas matinais, os efeitos da dispneia são sentidos: “Indo andando meu caminho, eu mais e mais *ansiava*, na *asmância*, a contados tresfôlegos” (ROSA, 2015, p. 228, grifos nossos). Jaz aí um interessante trocadilho obtido graças ao neologismo “asmância” que, consoante Martins (2001, p. 48), aglutina as ideias de “asma” e “ânsia”, reforçando o grau de intensidade vivenciado pela personagem. Por fim, as aliterações e assonâncias frequentam as estrelinhas de “Páramo”. Ao acompanhar um enterro e poder, finalmente, chorar sem ser notado, o narrador-personagem indaga: “Onde estaria melhor, mais adequado, que ali, pudesse pois chorar largamente, *crise inconclusa*, *incorporado ao trânsito triste*?” (ROSA, 2015, p. 230; grifos nossos). E, mais adiante, onde observa uma sonora gradação: “Caminho com sonambúlica sequência, assim vou, *inte*, *iente* e *eúnte*” (ROSA, 2015, p. 230; grifos nossos). As palavras em destaque compreendem mais uma vez um jogo lúdico entre os sentidos e as expressões. Logo, há uma magistral junção entre possíveis formas arcaicas do verbo ir com a retomada dos substantivos caminhante, passante e transeunte (MARTINS, 2001, p. 276).

Embora “Páramo” não apresente na maior parte da narrativa aquilo que chamaríamos de uma prosa poética, o tratamento dado à atmosfera fúnebre construída habilmente pela escrita rosiana parece perfazer um certo lirismo no que concerne à descrição dos estados de morte do narrador-protagonista. Assim, a lógica poética aí consistiria nos pensamentos desse narrador acerca da condição patológica e de isolamento. Todavia, é preciso que se diga: em “Páramo”, o constructo lírico não se materializa tão-somente com expedientes poéticos – rimas, ritmo denso, imagética fúnebre, arcaísmos, neologismos –, mas, sobretudo, se constrói do jogo narrativo e descritivo em torno da simbologia da morte, tão presente ao longo da narrativa criada em torno de uma situação vivenciada pelo diplomata mineiro e transmutada através de seus escritos literários. Vejamos, a seguir, o que nos revela os manuscritos acerca de “Páramo” encontrados dentre seus papéis sob a guarda do IEB/USP.

3.3.2.3 *Os manuscritos*

Ao observarmos o datiloscrito de “Páramo” (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-06,01) em folhas do Ministério das Relações Exteriores, não encontramos nenhum elemento extratextual na marginália significativo para a análise do possível discurso poético, embora haja apontamentos manuscritos do autor visando a eventuais mudanças de expressões advertidas através de notas de Paulo Rónai, o que acabou não se concluindo devido à sua morte. Escrito de forma quase definitiva, apresenta anotações sutis – inserções manuscritas sugerindo pequenos ajustes; no entanto, o que se destaca é a ausência de uma citação ao final do texto. Segundo o Catálogo Eletrônico IEB/USP nos informa, o texto “parece corresponder com exatidão à versão do conto ‘Páramo’ publicado em ‘Estas Estórias’ (1969).” Chama-nos a atenção o fato de as 23 páginas da estória constituírem o único documento acerca da narrativa, não se encontrando, pelo menos até o presente momento, outros materiais que poderiam constituir a massa documental predecessora à versão “mais acabada” do texto no Fundo João Guimarães Rosa, tais como anotações, estudos de composição, fragmentos de parágrafos, prototextos, dentre outros.

No entanto, cumpre destacar que há no acervo do escritor no IEB/USP alguns conjuntos de manuscritos temáticos que podem, ainda que de maneira esparsa, fornecer pistas sobre a gênese do conto. O primeiro que gostaríamos de destacar é intitulado “Colômbia” (FJGR-EO-01,02-003) – correspondendo às páginas 5 e 6 do volume JGR-EO-01,02, que, por sua vez, reúne 47 folhas de estudo de composição – e corresponde ao período em que o diplomata brasileiro esteve no país homônimo entre 1942 e 1944. Tal estada é apontada como

provável inspiração para a redação de “Páramo”, principalmente por causa da similitude do problema da altitude que seria fulcral na tensão da narrativa. Conforme se pode constatar na descrição do Catálogo Eletrônico do IEB/USP, tal datiloscrito é

composto anotação sobre a altitude de Bogotá, riscada com lápis vermelho; 2 notas de leitura, uma extraída de anúncio não identificado e rasurado com lápis vermelho e a outra do periódico "O páramo de Cruzverde" (Monserrate), estando rasurada com lápis azul; uma elaboração marcada com o símbolo m% e riscada com lápis azul; uma expressão entre aspas ("el sinsombrerismo") e duas anotações riscadas com lápis vermelho ("O soroche" e "A Sabana de Bogotá").

Outrossim, dentre as diversas notas, listas e papéis, Camargo (2013) destaca a possibilidade de se relacionar certos trechos de notas ao conto: “Bogotá tem sido, desde a vetusta época de sua fundação, uma cidade indefesa: castigada, maleada e atormentada pelo inverno (O Páramo de Cruzverde) Monserrate” (FJGR-EO-01,02; p. 13 *apud* CAMARGO, 2013, p. 34). Além disso, a anotação “O soroche”, na mesma página, nome para o mal da altitude, seria aproveitado na trama de *Estas estórias*. Um elemento de grande relevância também encontrado por Camargo (2013, p. 58) nos papéis do escritor diz respeito ao primeiro título de “Páramo” (“Bogotá”). Aqui e acolá é visível o trabalho meticuloso de construção textual, conquanto não haja, como dissemos acima, um predecessor genético propriamente dito da narrativa. O autor de *Corpo de baile* coligia vocábulos os mais diversos provenientes de fontes distintas, aproveitando-os em seus textos e “Páramo” não seria diferente: localizam-se ainda dentre a massa documental rosiana “6 folhas com listas de palavras e expressões que podem ser direta ou indiretamente relacionadas à composição do conto” (CAMARGO, 2013, p. 64).

Por fim, os achados dentre a massa documental pertinente ao conto corroboram o trabalho de pesquisa que antecede sua escrita e vão ao encontro da dinâmica instaurada pelo texto propriamente dito. Ademais, os trechos descritivos de “Páramo” são notórios por evocarem as nuances fúnebres que orbitam o narrador-personagem. Emergem, assim, uma ambientação densa e ao mesmo tempo permeada pela melancolia das reflexões de quase-túmulo do diplomata solitário. O soturno, o taciturno e o silêncio são aí signos predominantes na situação sombria; o silenciamento incorporado ao texto, por sua vez, pode conectá-lo à estória subsequente no qual tal elemento iria se tornar praticamente o cerne da novela.

3.3.3 “Retábulo do São Nunca”

Gargalhada

Quando me disseste que não mais me amavas,
 e que ias partir,
 dura, precisa, bela e inabalável,
 com a impassibilidade de um executor,
 dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias...
 Mas olhei-te bem nos olhos,
 belos como o veludo das lagartas verdes,
 e porque já houvesse lágrimas nos meus olhos,
 tive pena de ti, de mim, de todos,
 e me ri
 da inutilidade das torturas predestinadas,
 guardadas para nós, desde a treva das épocas,
 quando a inexperiência dos Deuses
 ainda não criara o mundo...
 (ROSA, 1997, p. 91)

O poema “Gargalhada” (*Magma*, 1997), de Guimarães Rosa, nos traz o fim de um relacionamento num lirismo que tende a fugir da dramaticidade do acontecimento, mas que se prende impreterivelmente nas garras do destino. Tal tema, sob outras nuances, reaparece mais desenvolvido no conto “Retábulo de São Nunca”. Nesta narrativa, deparamo-nos com a perplexidade de uma comunidade interiorana ante “o absurdo do possível” do casamento de Ricarda Rolandina com Dr. Soande e não com Reisaugusto, como esperado pelo arraial.

Se, como vimos, *Estas estórias* não possui muita produção crítica, “Retábulo de São Nunca”, por sua vez, não seria diferente. De acordo com o nosso levantamento, sobre o conto em comento há os estudos críticos de Calobrezi (2001) e de Neuma Cavalcante (2003), que se destacam como basilares para trabalhos posteriores, além de comentários sucintos feitos por Fernando Py e Paulo Rónai à época da publicação de *Estas estórias* em 1969. Camargo (2018a) menciona o conto, porque faz uma análise dos textos marginalizados na sua tese, mas não desenvolve aí um estudo propriamente dito acerca da narrativa; depois, em artigo o fará (CAMARGO, 2018b). Ademais, por outro lado, encontramos o registro no Banco de Dados Bibliográfico João Guimarães Rosa, mantido pela Universidade de São Paulo, que detém o Acervo Guimarães Rosa, dos seguintes estudos, seja em periódicos, seja em comunicações de eventos, sobre “Retábulo de São Nunca”: Cleonice Paes Barreto Mourão (2005), Vanderlucy Moreira Machado Oliveira (2011), Maria Lucia Guimarães de Faria (2012), João Israel Ribeiro (2015).

Contudo, para nosso intento nesta tese, é preciso salientar que partiremos das discussões de Calobrezi (2001), Neuma Cavalcante (2003) e Mourão (2005) a fim de travarmos um diálogo com os sentidos do conto, uma vez que esses trabalhos nos serão imprescindíveis com o fito de iluminar a palavra poética que é constitutiva do conto.

Ao partir de um casamento inesperado pela comunidade, a estória se vê sob a ótica do absurdo. E o amor à sombra. Eis o eixo sobre o qual se assenta um dos contos mais emblemáticos dentre os quatro que elegemos como *corpora* para nossa tese. Nesta narrativa, afloram, sempre intercalados a momentos-chave, ditos proverbiais, aforismos, as aliteraões e assonâncias, bem como arcaísmos e neologismos que, quando vistos sob o amálgama estruturante, perfazem a dimensão poética, que, por seu turno, revela-nos a *poiésis* de Guimarães Rosa. Impõe-se, pois, o exame dos principais trechos elucidativos da nossa proposta de leitura, tendo em vista o vislumbre de uma poeticidade que extrapola as convenções literárias e que pode ser evidenciado inicialmente mediante o léxico adotado.

3.3.3.1 O léxico

O retábulo, para além do sentido metafísico-religioso, pode ser lido, a nosso ver, como alegoria do amor de Ricarda Rolandina em torno da qual orbitam as demais personagens. Dr. Soande, Reisaugusto, Revigildo, Padre Peralto, tais quais “quadros” – para usarmos o conceito de retábulo aplicado às personagens – subordinam-se mediante algum grau de afeto à Ricarda Rolandina. Ademais, a citação posta pelo autor abaixo do título – “Políptico, excentrado em transparência, do estado de instante de um assombrado amor” (ROSA, 2015, p. 235) – revela-nos que o amor da protagonista se acha inacessível ao entendimento daquela comunidade, portanto à sombra (“assombrado amor”); logo, a “transparência” está fora do centro (“excentrada”).

Na sequência, aparece a expressão “Painel primeiro: À fonte” como um desdobramento da ideia de retábulo e donde emergem dúvidas acerca da incompletude do conto, tais como: o autor planejava inserir outros painéis na narrativa? Quais? A ausência deles prejudica a leitura do conto? Uma vez que o autor não inseriu outros painéis na narrativa – pelo menos não o fez a tempo de ser publicado –, resta-nos circunscrever nossa análise do texto que, se não é a versão definitiva, é aquilo que de fato temos como *corpus* e estabelecermos, na medida do possível, possibilidades que o caráter polissêmico da arte literária nos faculta. Conforme assinalamos acima, as personagens podem ser compreendidas como partes do retábulo cujo eixo se assenta no coração da disputada Ricarda Rolandina. Esta, ao dissimular seus sentimentos, se apresenta aos olhos do arraial tal qual o próprio retábulo encontrado: “...um quadro, em madeira, de quatro panos, dobráveis, representando-se, num destes, o único que não de todo escalavrado no apagamento, alguma ação da vida do que ninguém sabia qual fosse — que Santo figurava” (ROSA, 2015, p. 241). Em outras palavras, a igreja, o retábulo e o amor se

conectam pelo sentido do apagamento.

3.3.3.2 A poética

Paradoxalmente, a narrativa, produto da ótica da comunidade, pretende, pois, desvelar os meandros do foro íntimo de Ricarda Rolandina. Entretanto, a linguagem, posta em jogo virtual pelo enredo, acaba por velar ao mesmo tempo em que pretende desvelar. Dito de outro modo, o conto parece tocar – ou pôr em discussão – os limites da linguagem; afinal, esta dá conta do indefinível? Por outro lado, quando o indizível se mostra, ainda que parcialmente, o dito se mostra enquanto poesia. Eis o porquê de a personagem de Padre Peralto ser destoante das demais quando se observam suas falas poéticas: “– Os pombos arrulham é amargamente...”; “– O que impede a flor de voar é a vida...” (ROSA, 2015, p. 239); “— Deus está fazendo coisas fabulosas...” (ROSA, 2015, p. 240). Ou seja, Rosa recupera o caráter sacerdotal do poeta e, nesse caso, a reflexão de Huizinga (2019, p. 159) vai nessa direção: “O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o vate.” Dessa forma, o autor de *Estas estórias* põe a poesia na fala de um sacerdote, deflagrando o resgate ficcional da íntima relação que estivera perdida a partir da modernidade, entre poesia e mito.

Com efeito, inicialmente, salta aos olhos do leitor a musicalidade tributária da poesia que se interpõe à trama da narrativa, flagrada logo na sua abertura:

Só o absurdo do possível era que uma moça ia casar-se. Ela sendo bela aos olhos que ao sair de um dia a admiravam. Modulados, quentes no repetir-se, do enquadrado alto da torre tinham tocado a primeira chamada os sinos. O povo, as boas almas, contudo, mal queriam ainda despertar-se: o silêncio, macio, resistia. Apenas algum cachorrinho, de pobre, andante viesse em seu sinuoso passear, farejando, ponto e ponto, as margens da larga rua solitária. A moça, todavia não presente, se escondia, de fato, de todos. Seu amor, o de seu fechado coração, se encontrava também muito afastado dali, dela cada vez mais próximo e distante. (ROSA, 2015, p. 235).

A descrição, posta na narrativa que se inicia *in media res*, se faz mediante a superposição de planos que, por sua vez, apontam para o *modus operandi* da poética rosiana, a saber, a postura lírica ante o movimento que o enredo põe em jogo. Por conseguinte, emergem imagens que ganham uma dimensão poética: a beleza da moça que ia casar-se; o toque dos sinos; o silêncio expectante do povo; o cachorrinho na rua solitária. Tudo isto nos é apresentado através de uma linguagem – porque trabalhada também no nível sonoro – que seduz o leitor por

causa, mas não apenas, do estranhamento ante um dizer da narrativa que também é um dizer de musicalidade singular.

Nesse sentido, é pertinente o ensaio de Mourão (2005), intitulado “A assombrada enunciação de um assombrado amor”, no qual a estudiosa se volta à “enunciação dissipadora” que, diz ela, estaria atravessada de ações imprecisas; estas, por sua vez, nos remetem aos signos estruturantes, a saber, o “amor” e o “nunca”, postos em relevante dinâmica pela urdidura do texto. Vejamos o que nos diz a autora a respeito da musicalidade entrevista no conto:

O leitor espera ver personagens bem desenhados, ações com princípio, meio e fim, mas o ‘Retábulo de São Nunca’ fecha nossos olhos, a possibilidade de ver é abortada para dar lugar à fruição do ouvido, à musicalidade da rede palavreada em claves que deixam ao som sua mais pura performance. A estranheza lexical e lógica da escrita ressoa nos ouvidos antes de chegar ao entendimento e produz um efeito narcótico – canto de sereia. (MOURÃO, 2005, p. 95).

A performance sonora leva o leitor àquilo que será desenvolvido ao longo da narrativa, isto é, à tessitura da própria narração que está amalgamada à poesia. Esta se faz presente através, nas palavras de Mourão (2005, p. 96), de uma “escritura que rói o sentido único”. Isto denota, a nosso ver, a realidade escorregadia, fugidia, como se nos levasse a outros horizontes da máxima de Riobaldo, que preconizara em *Grande sertão: veredas*: “tudo é e não é”. Assinala a ensaísta:

A narrativa apenas esboça os fatos deixando-os sempre semi-apagados (*sic*) como o pano defeituoso do retábulo. Não se está na luminosidade nem na obscuridade, mas num lugar outro. Um lugar em que a narração ‘estraga’ o narrado, ou ainda, em que a narração é invadida pelo ‘gorgulho’ que provoca um deslizamento de tal modo incessante que não oferece o repouso do significado pleno, ou do acontecido inquestionável. (MOURÃO, 2005, p. 96).

Uma narrativa que prima por velar e desvelar o que teria sido e/ou ocorrido com as personagens nos remete à filosofia heideggeriana em que se dá o trajeto do ente ao ser, através da poesia, morada verdadeira do ser. Cumpre ressaltar a maneira *sui generis* que se dá o amor em torno da personagem Ricarda Rolandina: a vida amorosa dela não está clara nem para a população daquela povoação, tampouco para o público leitor. É que a lógica da narrativa não segue o fluxo de uma lógica compreensível ao espectador. Os sentidos sugeridos pela narrativa entrecortada tendem ao esmaecimento dado o caráter inconclusivo do que se narra. Por isso, segundo a ensaísta, a conclusão é que se está diante de “uma escrita que não procura a verdade dos fatos, mas sua transformação em fatos de linguagem” (MOURÃO, 2005, p. 96).

Dito de outro modo, a única verdade a ser perseguida é aquela que se reporta à

linguagem, donde percebemos a relação filosofia-poesia tão presente na ficção rosiana. Ora, quando o dizer não diz, paradoxalmente, o interdito posto em relevo redimensiona o valor semântico da construção *pari passu* do tecido ficcional rosiano. O mistério da linguagem em “Retábulo de São Nunca” é, pois, a própria linguagem. Mesmo assim, enquanto leitores ávidos, queremos compreender o que se passa – tal qual o narrador: “Quem não o entende, o narra.” (ROSA, 2015, p. 236) –, os meandros percorridos por Ricarda Rolandina até o altar e de que maneira isto mobiliza os constituintes narrativos – personagens, situações, o narrador – erigindo em performance poética.

Passemos, pois, a analisar a maneira através da qual a poesia se apresenta nos interditos de “Retábulo de São Nunca”. Inicialmente, convém destacar o papel desempenhado pelo som /r/, sobretudo no que diz respeito aos nomes das personagens. Ainda segundo Mourão (2005, p. 97), esse expediente torna “a palavra expansiva” e confere à narrativa um “ritmo encantatório cujo resultado é o menosprezo do sentido único, da clareza objetiva, elaborando uma assombrada enunciação”. Uma vez que para o dizer literário nada é gratuito – e sobretudo em Guimarães Rosa –, o som da palavra mantém intrínseca relação com seu sentido, o que nos remete, após deleitante estranhamento, a novos horizontes de compreensão do real representado.

Por seu turno, os nomes das personagens, quando decompostos, nos revelam a maestria do manejo da erudição do autor em prol da polissemia textual. Reisaugusto (rei + augusto), Ricarda Rolandina, Revigildo, Rudimira – a onomástica desperta o já aludido estranhamento pela musicalidade de acento regionalista – porque provém do sertão – mas que é, acima de tudo, o produto da elaboração artística que mobiliza uma vasta gama de conhecimentos etimológicos coadunados com o jogo dos sentidos do *dictum* literário rosiano. Em suma, o /r/ que vibra nos nomes das personagens relaciona-se, a nosso ver, à complexa rede de signos que desembocam nos sinos “modulados e quentes” no início, mas que ao fim e ao cabo sequer tocam – “...os sinos não tocam a amor recomeçado” (ROSA, 2015, p. 247).

No entanto, para Mourão (2005), os nomes iniciados por R revelam-nos a tessitura mesma da narrativa sempre com a imagem do retábulo à espreita. Assinala a ensaísta: “Nomes que fazem, também eles, retábulo cujas peças escalavradas não deixam perceber senão os indecisos e vagos perfis das figuras que se movem neste mundo de ‘são nunca’” (MOURÃO, 2005, p. 97). Seja como for, o “roente princípio” atravessa a onomástica e acaba por repercutir na construção dos sentidos na medida em que se intercala nos nomes e nas ações das personagens, isto é, o próprio retábulo dá a tônica da narrativa. O resultado disso, a nosso ver, se reflete na maneira que a dimensão poética se instaura no conto sendo tributária da concepção

metafísica. Esta, por sua vez, se reporta ao devir, entendido como mera repetição por aquele arraial, e, por conseguinte, sobre o destino daquela população, que encontra seu clímax através do matrimônio. Ademais, cumpre notar, como vimos, que o dizer, apesar de tentar, não dá conta daquilo que, de fato, as personagens sentem, isto é, do indefinível.

O amor, assim representado, chama que pulsa vibrante semântica e sonoramente, não é algo, depreende-se do texto, da dimensão do racional, representado aí pela interferência do outro (comunidade, o povo), mas diz respeito à imagem-síntese do conto, a saber, o retábulo esmaecido. O devir emerge, pois, como verdade imperativa que se contrapõe à expectativa da mentalidade previsível daquele povo. Com isto, contudo, Rosa fala da própria condição humana que se apega ao real mediante sua razão (ou crença) e se fecha a outras possibilidades de realização do ser.

Por outro lado, a ambiguidade que encerra o conto está presente em alguma medida na ficção rosiana como um todo, mas ganha singular relevo quando pomos lado a lado as quatro narrativas inacabadas com as quais trabalhamos. Em “Bicho mau”, a duplicidade compreende o conflito entre cosmovisões excludentes (ciência *versus* fê); em “Páramo”, o duplo – sintetizado na figura do Homem-cadáver – é a estrutura sobre a qual se constrói o enredo; por seu turno, em “Retábulo de São Nunca”, a ambiguidade se instala em um dizer que não diz, em um amor que não se realiza tal qual esperado por aquela comunidade; por fim, em “O dar das pedras brilhantes”, o dúplice se verifica na medida em que há o deslocamento do real ao metafísico.

Por outro lado, cumpre ressaltar que o conflito narrado depende necessariamente da relação estabelecida com o tempo atestada pelo narrador: “haveria que se estudar para trás, descobrir em os episódios o não-portentoso, ir ver o fundo humano, reler nas estrelas” (ROSA, 2015, p. 235); “Atrás do dia de hoje, aguardavam, vigiantes, juntos, o ontem e o amanhã, mutáveis minuciosamente. E assim era ou foi, presuma-se. Ia ser” (ROSA, 2015, p. 236). O tempo, alçado à categoria do imemorial (mítico?), compreende uma dimensão importante para a economia do conto e, por conseguinte, é, a nosso ver, passível de análise à luz das discussões de Staiger acerca do lirismo. Este é visto como como recordação, porque é posto em dinâmica na relação eu-mundo. Ora, “Retábulo de São Nunca” está atravessado do pretérito enquanto constituição de uma perspectiva narrativa que é em grande medida reminiscência. A esse respeito, assinala Simões (1988, p. 106):

No conto ‘Retábulo de São Nunca’ (*Estas Estórias*), o tema da reminiscência, em termos bem platônicos (‘A sós eles dois, porém, cada um devendo de ter nascido já com o retrato do outro dentro do coração’), desenvolve-se paralelamente a uma visão

fatalista: apesar de se reconhecerem, as personagens não se encontram... (SIMÕES, 1988, p. 106).

Rememorar é, pois, fulcral para o narrador e, por extensão, para aquela comunidade a fim de se estabelecer a verdade por trás do término frustrante do casal Reisaugusto – Ricarda Rolandina. Entretanto, é na figura do Padre Peralto que iremos encontrar literalmente uma “fala” que é poesia. Vejamos:

— *Se um exceder-se, assim, de paixão, se o que não seria?... —* ora era a pergunta. Ouvindo-a, entretanto, o Padre Peralto levantava a cabeça, fechado às vezes nas sobancelhas, às vezes resumindo, o que fosse, num coincidir de sorriso. Seu espírito girava mais ligeiro que o vulgar, e ele pensava que: enquanto humano, o ser não pode cessar de julgar e de ser julgado? — *Os pombos arrulham é amargamente...* — respondesse. Ou: — *O que impede a flor de voar é a vida...* Sentenças, porém, que menos de sacerdote em eterno que de sustido poeta, ou de quem resguardasse em si o trato de alguma ainda afundada mágoa — estranhava-se. (ROSA, 2015, p. 239; grifos do autor).

O sacerdote, ou poeta-divino, é portador de um dizer angustiado e obscuro, tal qual a própria narrativa, mas que nos aponta outros horizontes por se tratar de um discurso poético. Se aplicarmos aí a filosofia heideggeriana, para a qual a poesia é a morada do ser, poderemos vislumbrar ou especular o oculto que mantém relação com os acontecimentos. Ou seja, desvelar, ou pelo menos tentar, aquilo que a linguagem do conto encerra. As incertezas denotadas pelas falas do sacerdote-poeta mantêm relação com o metafísico, sendo este não apenas o divino, mas, sobretudo, os sentimentos obscuros do padre.

Os paradoxos com os quais as personagens se deparam na vida encontram “paragem mágica”, para usarmos a expressão de Simões (1988), em um dos aforismos mais singulares do conto: “Vida – coisa que o tempo remenda, depois rasga” (ROSA, 2015, p. 243). O dito sintetiza toda a problemática do estabelecimento do real através da linguagem, mas que se subordina às astúcias do devir. Remendar é, pois, em outras palavras, o papel assumido pelo foco narrativo imerso na mentalidade flagrantemente controladora daquele povo. Já o “rasgar-se” refere-se, a nosso ver, à instabilidade que faz parte da própria vida, mesmo a contragosto dos indivíduos. A vida, assim pensada, é tal qual o próprio retábulo, sem definições estanques, aberta a interpretações as mais diversas, porque estaria, de fato, no interdito. O discurso poético aí vislumbrado se faz presente na imensidão de sentidos possíveis numa construção fraseológica que poderia muito bem figurar como um verso de um poema. Percebe-se, ademais, que a poesia presente no conto se constrói através de um dizer em que o tempo é parte, ou o todo, constitutivo do ser que é o dizer poético.

O destino emerge, outrossim, como problemática central no conto, porque é concebido

para aquela comunidade como realização através do matrimônio, sacramentado pela igreja. Eis por que se indaga: a quem pertencem, de fato, as rédeas do destino: ao indivíduo, aos outros, ou, ainda, a uma “força oculta”? Vale destacar que o amor é tributário desse destino, presumido ou não, e que incompreensível que é ao povo do arraial é referido através da linguagem também enigmática que fala mas não diz. Isto ocorre porque o narrador não é onisciente, embora tente compreender os meandros abscônditos por detrás do amor entre as personagens. A sociedade mostra-se imperativa nos seus anseios quanto aos seus indivíduos. A previsibilidade é, pois, sua marca. É nesse sentido que se deve entender a recriação dos provérbios que apontam para o revisionismo – portanto, para a valorização do devir – posto em marcha pelo narrador que possui familiaridade com aquela comunidade.

Cabe, nesse sentido, assinalar a aparentemente paradoxal presença da ausência do dizer, isto é, o não dito que constrói o conflito narrado. Por isso se verifica o registro poético – e, por conseguinte, estruturante – do silêncio em diversos momentos do conto: “O povo, as boas almas, contudo, mal queriam ainda despertar-se: o *silêncio*, macio, resistia.” (ROSA, 2015, p. 235; grifo nosso); “Sua amiga, então, Rudimira, a outra moça, ainda que menos para confidências que para *silêncios*?” (ROSA, 2015, p. 236; grifo nosso); [Padre Peralto] “Ele que tão cerrado em *silêncios* pensante, quando ia de visita ao surdo e ancião Padre Roque” (ROSA, 2015, p. 237; grifo nosso); “Ricarda Rolandina e Rudimira permanecendo ainda um *silêncio* do tempo, ali, onde não havia mais bancos, nem altar, nem cruz, destruídos já um a um ou retirados desde muito todos os aproveitáveis ornatos.” (ROSA, 2015, p.241; grifo nosso); “Antes da tempestade tinha vindo a bonança; tanto o tramar do suceder se escondera, em botijas de *silêncio*.” (ROSA, 2015, p. 245; grifo nosso); e, por fim, na cena final em que se dá o casamento de Ricarda Rolandina com Dr. Soande o silêncio também está presente:

— ... Soande Bruno Avantim... e Ricarda Rolandina Mafra Sosleães... Quem souber de algum impedimento, está obrigado a o declarar, sob culpa de pecado grave... Escutado, até ao fim, com ouvidos sutis. Esses! — os que iam nupciar-se? O povo, entreolhantes, tantas suas cabeças, eram os olhos, que em estupor. Olhos pobres, ousassem quase exigir uma confirmação. Do que parecia desafio maligno, à adversação, posta a oscilar outra balança; à ponta de espada, o mundo tinha de o aceitar, maiormente aquilo. Só essa própria mesma notícia, como vergonha sobressaltosa, oriunda de ninguém, toando torta, e que desceu sobre aqueles, num silêncio sem exame. Só a noção mais escura, disso, que vinha à boca-de-cena do mundo; o que não saía das sombras — e de nenhum destino, de amor mortal. (ROSA, 2015, p. 246).

O silêncio torna-se prenhe de sentidos e é alçado pela economia da narrativa à categoria de estruturante tal qual, a nosso ver, a poesia o é, sempre em decorrência da metafísica posta em dinâmica reflexiva pelas personagens rosianas. Com efeito, o silêncio, assim

concebido, é “fundante” (ORLANDI, 2007, p. 14). O não dito emerge, pois, como parte estruturante do conto, de modo que se reveste de certo teor enigmático. Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Orlandi (2007) assinala que “entre o dito e o não-dito (sic) é irremediável que haja um espaço de interpretação. Que não se fecha. Lugar de equívocos, de deslocamentos, de debates, de possíveis” (ORLANDI, 2007, p. 146). Podemos concluir que em “Retábulo de São Nunca” esse “espaço de interpretação” é preenchido pela própria narrativa. Em outras palavras, o dito – que é a narrativa mesma – se constrói através de não ditos – isto é, de silêncios e das especulações empreendidas por aquele povo. Ademais, Orlandi observa:

Com o silêncio, ultrapassa-se o sentido do não-dito (sic) como aquilo que se pode dizer mas não é preciso, ou o não-dito (sic) que exclui, para se atingir o funcionamento da significação em que estão em jogo a constituição mesma do processo de significar e o ponto de efeito discursivo de onde falam as ‘outras’ palavras. (ORLANDI, 2007, p. 170).

Com isto, depreendemos que o silêncio, porque estruturante, acaba por constituir uma dimensão poética que atravessa o conto. Por outro lado, ainda que o silêncio constitua o dizer, é este que nos revela a outra face da narrativa. Com efeito, depõem a favor dessa compreensão ainda as diversas expressões com verbo *dicendi* – sobretudo, mas não apenas, com o verbo “dizer” – que aparecem ao longo da narrativa, tais como “pelo dito-que-dito” (ROSA, 2015, p. 238); “diziam-nos” (ROSA, 2015, p. 238); “dito-que-diziam” (ROSA, 2015, p. 241); “as pessoas cronicavam” (ROSA, 2015, p. 243); “dito que” (ROSA, 2015, p. 245).

Outro expediente que, a nosso ver, encerra o projeto poético rosiano são os ditos proverbiais e aforismos com os quais o autor introjeta um redimensionamento de pensamentos tidos a princípio por consagrados e, portanto, reflexos da mentalidade cristalizada de um povo. Vejamos: “Mente é o que vem encadear ao histórico o existir. Quem verá — quem dirá. Quem não o entende, o narra.” (ROSA, 2015, p. 236); “Atrás do dia de hoje, aguardavam, vigiantes, juntos, o ontem e o amanhã, mutáveis minuciosamente.” (ROSA, 2015, p. 236); “Os que se amam além de um grau, deviam esconder-se de seus próprios pensamentos.” (ROSA, 2015, p. 237); “O íntimo de tudo gravava de si um estragado e roente princípio, feito gorgulho no grão.” (ROSA, 2015, p. 237); “Se a gente vive, porém, é só de esquecimento...” (ROSA, 2015, p. 238); “A vida fornece primeiro o avesso.” (ROSA, 2015, p. 242); “Vida — coisa que o tempo remenda, depois rasga. O infinito amor tem cláusulas.” (ROSA, 2015, p. 243); “O amor não pode ser construído.” (ROSA, 2015, p. 244); “Antes da tempestade tinha vindo a bonança...” (ROSA, 2015, p. 245).

A relação entre os provérbios e a ficção rosiana chama, pois, a atenção do leitor para

uma realidade que nos remete necessariamente à gênese oral das narrativas e sua indissociável ligação com os mitos, narrativas coletivas por excelência. É nesse sentido que Luiz Costa Lima, no ensaio “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, assinala: “Ora, ao deduzirmos o país temporal próprio ao provérbio, intuímos, como uma pedra cujo rolar despertasse ecos antigos, que o provérbio e mito se associam. Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária” (LIMA, 1974, p. 16). Afinal, o que é “Retábulo de São Nunca” senão uma narrativa de uma comunidade? Convém, pois, perscrutarmos os elos entre o dizer mítico, que nesse caso é o provérbio, e a poesia. Consoante assinala Gisele Pimentel Martins (2008) em ensaio em que analisa o papel dos provérbios em *Tutameia*:

A língua aprisiona e condiciona o dizer, deixando pouco espaço para as manifestações daquilo que não tem palavra para se expressar e é aí que a poesia entra para criar expressões que possibilitem esse entredizer, exato e indeterminado ao mesmo tempo. Dessa forma, os provérbios, depois de passarem pelo crivo da álgebra mágica, já não são os mesmos, posto que transformados numa amostragem de pensamento original. (MARTINS, 2008, p. 11).

A reflexão encetada pela ensaísta acerca da reinterpretação dos provérbios na ficção rosiana nos leva a concluir que o tratamento dado à linguagem pela *poiésis* rosiana atravessa de igual modo as construções aforismáticas e que, portanto, a poesia aí é patente. Os ditos proverbiais, pois, concorrem para a construção do poético em “Retábulo de São Nunca” e, além disso, corroboram a perspectiva de comunidade assumida pelo foco narrativo. Conforme avança na sua análise, Martins (2008) explicita como se dá a interpenetração ocorrida entre a poesia e os provérbios:

O jogo proposto, por meio de recursos poéticos com a metáfora, o paradoxo, a metonímia, o paralelismo, etc., singulariza essas sentenças proverbiais graças à álgebra mágica, responsável pela produção do pensamento original, agora iluminado pela linguagem da poesia. Os provérbios, desse modo, libertam-se de sua forma padrão automatizada e brilham por meio da linguagem poética, que os liberta, ampliando-lhes a gama de significados. (MARTINS, 2008, p. 11).

Por tudo isto que apresentamos, o terceiro dos contos inacabados de *Estas estórias* evoca, através da quebra de uma expectativa de uma relação amorosa acompanhada de perto pela população de uma pequena povoação, um modo de dizer peculiar que se superpõe à estrutura narrativa. Fica evidenciada, pois, a presença marcante da poesia no conto através dos seus mais diversos constituintes. O discurso poético verificado em “Retábulo de São Nunca” se dá vinculado a traços descritivos, a frases-síntese ou, ainda, a situações que compreendem os estratos religioso, natureza e afetivo. Para além das camadas sonora e sintática que avultam no

texto, a poesia pode ser entendida aí como postura ante o real, que é forjado, porque produto ficcional, a partir de um emaranhado de tramas do enredo.

De todo modo, observa-se que em “Retábulo de São Nunca” a poeticidade é mais patente, sobressaindo-se ante os demais escritos inacabados dados os diversos recursos mobilizados pelo texto. Como vimos, destacam-se os provérbios, os aforismos, a sonoridade da onomástica, bem como arcaísmos e neologismos sempre em referência à problemática da experiência do amor, alçada à liberdade do devir, portanto imprevisível, em contraste com a previsibilidade da vida pacata do arraial religioso e prenhe de crenças no metafísico – o destino, o santo. Semanticamente, a dimensão poética contribui para a expansão da ideia de dinâmica que atravessa o fio narrativo, numa constante oscilação entre o ser e o não ser. A poesia nos seduz e – num rico exercício de exegese – nos devolve, enquanto leitores, ao enredo mais críticos e instigados a perscrutar o dito através do não dito e vice-versa.

Assim, parafraseando o introito do conto, o “absurdo do possível” – outro, além do casamento da moça – é que o texto é mais poesia do que aparenta ser. O narrador, assim como o leitor, termina a narração sem de fato conseguir chegar à verdade sobre o que teria ocorrido entre Reisaugusto e Ricarda Rolandina, o que acaba por frustrar sua própria tentativa de compreensão mediante a narração. Não obstante isto, somos arrebatados pelo dizer poético e pelos questionamentos erigidos no conto, sendo o seu final, porque aberto, também ambíguo e de uma quase circularidade (vide a imagem do cachorrinho e dos sinos antes vibrantes, mas que agora não tocam mais).

3.3.3.3 *Os manuscritos*

No que concerne a “Retábulo de São Nunca”, localizamos quinze arquivos disponíveis para consulta no IEB-USP, dos quais selecionamos três que consideramos mais significativos para este momento da pesquisa, a saber: 1) Retábulo de São Nunca (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-06,05), cujo conteúdo consiste de datiloscrito (fragmento de texto), no qual há anotações do autor, com o título grafado (provavelmente pelo autor) em caneta de cor azul:

RETÁBULO DE SÃO NUNCA
PAINEL SEGUNDO:
As vertentes

E, de fato, parece ser uma possível sequência inédita da narrativa. Consequentemente, verifica-se o início do desenvolvimento do conto, sobretudo no que toca ao protagonismo

feminino, porquanto se observa reflexão sobre a mulher e o matrimônio. O texto prossegue por três páginas datilografadas e se encerra abruptamente com uma vírgula, comprovando o movimento de escrita ainda em curso. Indubitavelmente, esse dado é um dos mais relevantes quando se pensam os rumos que a narrativa inacabada tomara quando da sua publicação em *Estas estórias*. Tal fato, contudo, já havia sido assinalado por Neuma Cavalcante no ensaio “Retábulo de São Nunca: um painel esquecido?”, em que a estudiosa discute as possibilidades exegéticas do conto quando levados em consideração os manuscritos depositados no Arquivo IEB-USP.

2) Retábulo de São Nunca: conjunto de anotações e elaborações (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,05). Trata-se de reunião de 12 papéis, sendo 5 deles colados sobre folhas brancas, cujo conteúdo consiste de anotações e elaborações diversas relacionadas ao conto. O Catálogo Eletrônico do IEB-USP informa-nos: “Dentre os 12 papéis, os identificados como 1.2 e 1.19 apresentam esforços redacionais que não foram localizados na versão publicada do conto e que podem estar relacionados à continuação inédita do mesmo.” Inferimos que a escritura rosiana demonstra aí uma poética anterior que já é pressuposta, porquanto os manuscritos elucidam a preocupação do autor com os elementos propriamente narrativos na medida em que se observa a inserção de estruturas poéticas. Nota-se, por exemplo, a expressão inédita “até que a morte nos ajunte”, pré-concebida para a economia da narrativa e reveladora da concepção literária rosiana. Esta, a todo tempo, busca o estranhamento do leitor através de recursos poéticos, mesmo quando diante de frases desgastadas pelo uso cotidiano.

3) Retábulo de São Nunca – anotações e elaborações relativas aos personagens (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,08), encontramos um estudo detalhado das características das personagens ao longo de “16 papéis colados sobre folhas brancas contendo anotações e elaborações manuscritas”, conforme nos atesta o Catálogo Eletrônico do IEB-USP. Citamos, a título de exemplo, o cachorrinho e “os outros”, que mostram, por sua vez, o trabalho meticuloso da escrita rosiana. Ademais, há também a equiparação das famílias dos Sosleães (família da protagonista Ricarda Rolandina) e dos Safortes (família de Reisaugusto), as quais são referidas pelo autor como em “iguais em dignidade”. Assim, os esboços dão a ver outras possibilidades interpretativas – porque cogitadas quando da criação do texto – que talvez estejam subentendidas nas entrelinhas da narrativa publicada.

3.3.4 “O dar das pedras brilhantes”

A novela que fecha o volume póstumo *Estas estórias* é uma das quais se tem menos

estudos críticos. Segundo nosso levantamento, que contou com o auxílio imprescindível do Banco de Dados Bibliográfico João Guimarães Rosa organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), há apenas três artigos sobre esse texto. O primeiro, de Ivana Ferrante Rebello, “O dar das pedras brilhantes: Hermes de Paula como matéria de escrita de Guimarães Rosa” (2012), estuda sob o ponto de vista da crítica genética o processo de criação literário rosiano através dos manuscritos do arquivo do IEB/USP; o ensaio ilumina outras possibilidades interpretativas de *Estas estórias*, mas não somente deste, ao apontar o escritor montes-clarense Hermes de Paula como elemento constituinte de pelo menos duas obras rosianas *Tutameia* e *Estas estórias*. Todavia, não chega a desenvolver uma análise mais profunda de “O dar das pedras brilhantes”, citando-o pontualmente apenas para avançar num estudo mais global da obra póstuma.

Já o segundo artigo, “Em busca da paz: Sobre o ‘Dar das pedras brilhantes’, de João Guimarães Rosa” (2020), de Gisálio Cerqueira Filho, volta-se de fato para uma análise propriamente dita do conto em comento, buscando, através da Teoria Crítica, elucidar as problemáticas decorrentes das relações de poder que a narrativa enceta. Consequentemente, ganham relevo nesse estudo as metáforas, personagens e contexto histórico-político flagrados no texto, pondo em jogo dinâmicas que desembocam em “situações singulares onde *pathos* (sofrimento) e as dores do autoritarismo norteiam nossa busca pelas manifestações de força política simbólica e potência” (FILHO, 2020, p. 2).

O terceiro trabalho, o artigo “A noite como linguagem na ficção de Guimarães Rosa”, de Augusto Cesar Vassilopoulos Natal, em que o ensaísta analisa o papel da noite na construção dos sentidos na obra rosiana, há uma importante observação acerca desse aspecto em “O dar das pedras brilhantes”:

Quando o narrador nos indica a noite como um foro de trementes danças e de arrumadas luzes, sugere a nós que, em contato com a mesma, desencadeiam-se tanto percepções nítidas quanto nebulosas nos diferentes seres que a sentem e que a ela atribuem seus próprios valores. Ou seja, a reflexão individual do homem é que costuma conferir valores positivos ou não às coisas. O livre-arbítrio funciona como um divisor de águas. E a noite serve de cenário à alma para manifestar seu livre arbítrio. Ora a vista estará turva, ora translúcida, dependendo do estado de espírito de quem observa na noite tons mais contrastantes e iluminados, ou tons mais sombrios. (NATAL, s/d, p. 1)

O comentário destaca a relevância da reflexão vinculada ao livre-arbítrio da personagem, o que pode influenciar a percepção das coisas e dos seres. E, como veremos mais a seguir, esses são temas caros ao protagonista, em particular, e na ficção rosiana, de modo geral, bem como a relação do sujeito com o devir. No que diz respeito ao nosso intento nesta

pesquisa, isto pode ser de grande valia quando nos voltarmos para as formas que se dão as manifestações do poético na narrativa na medida em que estas revelam-nos aquele temário.

Para além desses estudos da novela, nosso mapeamento da fortuna crítica encontrou no já citado estudo de Ligia Chiappini “A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas estórias*” importante menção à estória em comento quando a ensaísta afirma que há nele “uma terceira pessoa bastante irônica, analisando a mentalidade dos poderosos” (CHIAPPINI, 2002, p. 222). Isto nos será de grande valia para nossa análise na medida em que esclarece o papel do foco narrativo na tessitura de um texto em que pululam os jogos de poder.

Afora os trabalhos acima coligidos, é preciso registrar os comentários, já citados nesta tese anteriormente, de Paulo Rónai, a quem coube a incumbência da organização de *Estas estórias*, bem como os apontamentos de Fernando Py, que recepcionara o volume com texto homônimo publicado na imprensa da época. Rónai (2020, p. 174), em “Rosa não parou”, texto publicado originalmente em jornais em 1969, mesmo ano de publicação do volume póstumo, nos diz acerca de “O dar das pedras brilhantes” que a narrativa “inicia-se no plano do real e vai deslizando aos poucos para o da metafísica, seguindo o fio de uma narração cada vez mais envolvida em névoas e brumas, revelando no fundo do sertão turvos mundos inacessíveis à razão e à lógica”. Isto depõe a favor ao nosso argumento de que a metafísica na narrativa se instaura na medida em que emerge um discurso poético que a sustenta.

Por sua vez, Fernando Py (1983, p. 572), no seu texto “Estas Estórias”, também publicado originalmente na imprensa em 1970, faz apenas um breve comentário que fica circunscrito mais ao enredo do que a uma análise de fato: “‘O dar das pedras brilhantes’ é caso de garimpo. Melhor, envolve sentimentos e impulsos primitivos num clima de agitação, mistério e violência”. E, sobre Pinho Pimentel, assinala: “A personagem, no caso, impõe normas à estória, e esta é somente reflexo de sua existência, seus desejos, suas palavras e imaginação, suas observações” (PY, 1983, p. 572). Ambos os comentadores do texto, não obstante serem sucintos em suas análises, foram os primeiros a discutir a narrativa e significam um percuciente ponto de partida para discussões e trabalhos ulteriores sobre a novela, uma vez que nos oferecem algumas pistas interpretativas ainda a serem desenvolvidas.

Por fim, cumpre ressaltar que o mais substancioso estudo de “O dar das pedras brilhantes” continua sendo, a nosso ver, o capítulo “A Hora e a Vez de Pinho Pimentel”, que consta do trabalho de Edna Tarabori Calobrezi *Morte e alteridade em Estas estórias* (2001). Como vimos, a tese defendida por Calobrezi em 1998 (USP), depois convertida em livro em 2001 (Edusp), é ainda hoje a análise mais completa sobre o volume póstumo. De fato, Calobrezi (2001) empreende uma leitura do conto através da deflagração do outro e da morte, temas

centrais, segundo a ensaísta, que atravessam as narrativas de *Estas estórias*. Os acontecimentos por que Pinho Pimentel passa no contexto da exploração mineral do Urumicanga figuram de modo a transcender a mera realidade prosaica, porquanto se reveste de nuances metafísicas. Daí é que emergem os aspectos poéticos corolários dessa cosmovisão literária tão patente na ficção rosiana e que passamos doravante a perscrutar.

No nosso trabalho intitulado “As tessituras poéticas em *Estas estórias*” (publicado nos anais da XXVIII Jornada Internacional do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários – GELNE 2020) trazemos os pressupostos que iriam nortear nossa pesquisa da poeticidade d’*Estas estórias*, bem como a apresentação sucinta do papel desse elemento em “O dar das pedras brilhantes”. Com efeito, defendemos que a poesia aí se mostra em geral ligada a momentos descritivos, revelando-se sobremaneira através da sonoridade evocada pelas palavras e pelas construções sintáticas. Passemos, pois, a desenvolver os elementos que corroboram nossa visão.

3.3.4.1 O léxico

Ao partirmos do título da última novela de *Estas estórias* – “O dar das pedras brilhantes” –, o leitor é levado a constatar um princípio composicional recorrente nos textos rosianos: palavras que “brilham” parecem ter sido uma verdadeira obsessão na literatura rosiana. O reluzir poético avulta aqui e ali nos escritos, e nesta narrativa não poderia ser diferente. O conjunto lexical observado na narrativa revela-nos, pois, uma preocupação poética a serviço da prosa. O “dar” seria, dentro dessa imagem metafórica, o próprio movimento que traz a lume o brilho poético; logo, o ato criador (*poiésis*) emerge enquanto ação no decorrer do texto. Ademais, para o autor – respondendo à enquete do jornal *O Globo*, de 1957 –, a palavra “dar” é uma das dez mais bonitas da língua portuguesa, conforme está registrado na cronologia da mais recente edição de *Grande sertão: veredas* pela Companhia das Letras (2019, p. 532).

Todavia, a complexidade que o título aparentemente singelo evoca é perceptível na medida em que se desenrola o enredo. Nessa esteira, assinala Calobrezi (2001, p. 183; grifos da autora):

O enigma começa desde o título, bastante ambíguo, que despista e dificulta a compreensão. O vocábulo ‘dar’ admite mais de cinquenta acepções, que se ramificam; aparentemente, as mais adequadas ao sentido global do texto seriam *doar*, *ocasionar* e *revelar*. Substantivado pelo artigo, o verbo *dar* passa a nomear algo sugestivo de ação das *pedras brilhantes*, pois a expressão *das pedras* confere-lhes uma função de agente.

O caráter indecifrável do texto, pois, inicia desde o título enigmático. Isto configura-se como recurso lexical que exige a atenção redobrada do leitor como resultado de um cuidado poético com as palavras no empreendimento maior que é a totalidade textual. O enigma da palavra também se apresenta na onomástica das personagens e dos topônimos da narrativa. “Urumicanga” é a região garimpeira fictícia mas que remota dados da realidade brasileira. “Urumi”, segundo o Michaelis, remete-nos aos povos indígenas considerados extintos que habitavam em Rondônia, na parte superior da bacia do rio Ji-Paraná. Já “canga” possui a denotação de madeira que une os bois e, por metonímia, seria a direção das ações de outrem impondo obediência, domínio ou ainda opressão. Ora, o Senador Moura Tassara vai ao Urumicanga justamente tentar impor a paz naquela região em conflagração, de modo que Rosa introjeta no topônimo uma espécie de síntese da estória a ser contada (*Urumicanga* = o domínio/a opressão dos urumis).

De igual maneira, verifica-se a diligência do autor quando se refere aos locais nominalmente poéticos que fazem parte da estória. Para além do já citado Urumicanga, há-os em Poxocotó e São João de Atrás-e-Adiante, que nos revelam uma gênese indígena e europeia, mas também de ordem religiosa, configurando a inserção da mística religiosa na construção dos vocábulos, indo bem além da mera localização geográfica. A própria “Cuiabá”, capital do estado de Mato Grosso, é devidamente mobilizada pelo texto pelo autor e acaba entrando no jogo de significados empreendido pela estória. Segundo consta nos dados do site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), um dos seus possíveis sentidos, de origem guarani, seria “rio de lontra brilhante” ou, ainda, “rio criador de vasilha” em decorrência de haver vegetação produtora de cuia às margens do rio.

Por sua vez, os nomes das personagens seguem a mesma preocupação com os sentidos. O Cidadão, Sr. Tassara ou ainda Senador Moura Tassara aparece na narrativa ilustrando as várias faces do personagem. Ao cognominá-lo de “cidadão”, por exemplo, Rosa aponta para o caráter distintivo do indivíduo tornado sujeito pelas leis do estado; ao passo que “Senador” é um cargo eletivo de grande prestígio e poder. Ademais, “Moura” nos remete aos povos mouros que conquistaram a península Ibérica; já “Tassara” possui uma conotação de “muito raro”, donde se pode inferir o caráter do sujeito a ser comprovado na medida em que se desenvolve a novela. Cumpre ressaltar, num esforço de apreensão das possibilidades hermenêuticas, que o texto nos impõe, que a sonoridade de “cidadão” nos lembra a expressão “se dá, dão”, o que nos remete ao título da estória em que o “dar das pedras” assume capital importância na tessitura da narrativa dada a sua polissemia. Nesse caso, o vislumbre poético consegue revalorizar

palavras aparentemente desprovidas de poeticidade.

O papel da onomástica também é observável em *Pinho Pimentel*. Conforme já salientara Calobrezi (2001, p. 180), é possível apreender uma hierarquização de cognomes na estória a fim de se introjetar neles – e isto é habilmente articulado pelo autor – o sentido que em um dado momento melhor exprime a correspondência entre o ser (humano ou não) e seu correlativo lexical. De fato, Calobrezi (2001, p. 180) diz-nos: “Pinho Pimentel torna-se outra pessoa, mudança observável até mesmo pelas variadas formas como é nomeado, sugestivamente relacionadas com a sua própria trajetória no enredo”. Por conseguinte, se inicialmente o protagonista é nomeado *Pinho Pimentel* (nome comum), depois quando acompanha o Cidadão é renomeado *César Pinho Pimentel* (prenome heroico); chegando ao Urumicanga, torna-se novamente *Pinho Pimentel*; por fim, ao assumir o papel do Senador, após seu falecimento, *César Pimentel* (consolidação como líder). Com tal processo de onomástica, o autor concatena o nome da personagem a uma constante renomeação de modo que seu significado preciso se efetiva tão somente na estória enquanto totalidade textual.

Do ponto de vista da poeticidade decorrente de *Pinho Pimentel*, convém ressaltar a presença não gratuita da letra *p* – e, portanto, do seu som – nas palavras que acompanham em geral ele mesmo: “*Pinho Pimentel piscara*” (ROSA, 2015, p. 254 ; grifos nossos); “*Pinho Pimentel puxou o cavalo para perto*” (ROSA, 2015, p. 254; grifos nossos); “*Descaía Pinho Pimentel palmo o rosto*” (ROSA, 2015, p. 256; grifos nosso); “*Pinho Pimentel pensava: que a Mulher, em que pensava, ele nem conhecia, jamais vira*” (ROSA, 2015, p. 257; grifos nossos); “*Do que dele, Pinho Pimentel guardou para si apenas a pistola, sem pente de balas. Nada daquilo parecia suficiente previamente preparado*” (ROSA, 2015, p. 267; grifos nossos). É como se as ações da personagem reverberassem o próprio ser, isto é, os acontecimentos estão para o protagonista de uma forma profundamente arraigada nas palavras que perfazem seu entorno descritivo, o que aponta para a recuperação do liame entre o vocábulo (forma) e a coisa significada (conteúdo) tão cara à prosa rosiana.

Por outro lado, o uso do *p* acha-se relacionado também às ações de Moura Tassara: “*Abrira o Cidadão o guarda-sol com orlas com franjas vermelhas, debaixo vindo se conduzindo, desexplicadamente, pedindo desculpas às peripécias e pondo prólogo a cada pormenor*” (ROSA, 2015, p. 255; grifos nossos). Tal excerto pode apontar para a aliteração como um meio poético de se projetar a alteridade em curso, isto é, a substituição do Senador por César Pimentel, de maneira que este tende a assimilar as características de destemor e de liderança daquele. Ou, ainda, despertar tais caracteres dele mesmo (Pimentel) como recuperação da sua ancestralidade corajosa. Destarte, a aliteração está a serviço das mudanças comportamentais

por que o protagonista passou a partir da chegada do Sr. Tassara, atingindo o ponto mais alto ao tentar pacificar o Urumicanga, dado o encerramento da narrativa sem a enunciação do desfecho.

O enredo do conto se desenrola na medida em que o Senador Moura Tassara se dirige à povoação de Urumicanga com o fito de “pacificar” as querelas por causa da extração de minérios. O clímax da narrativa se dá na mudança de papéis na qual Pinho Pimentel assume a função que, a princípio, seria do Senador, que acaba falecendo. Para além de um plano de fundo que parece, de um modo ou de outro, se assentar na dicotomia cidade *versus* sertão, a extração mineral em Guimarães Rosa ganha uma dimensão metafísica e, como consequência, poética.

Vemos na figura do Cidadão, portanto, a mudança por que passou o país com o advento da República Velha e seu corolário ideológico, o positivismo. Alfredo Bosi, no ensaio “O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração”, inserto no livro *Entre a literatura e a história* (Editora 34, 2015), assevera:

O *ethos* comtiano levava ao ideal de uma sociedade onde predominassem os valores de verdade e transparência: viver às claras, *vivre au grand jour*. No campo ético-político preconizava um regime de benemerência pelo qual os ricos, ditos chefes industriais, zelassem, via administração pública, pelo bem-estar dos pobres, ditos proletários. Os lemas propostos vinham nesta sequência: o Amor por princípio, a Ordem por base, o Progresso por fim. O dístico de nossa bandeira republicana, *Ordem e Progresso*, sugerido por Benjamin Constant, reproduz a proposta que Comte fizera aos republicanos franceses em 1848. (BOSI, 2015, p. 278; grifos do autor).

Moura Tassara representa um estado que se volta institucionalmente para os marginalizados de até então. Os princípios positivistas aparecem no conto de maneira a dar margem para reflexões – não se trata, portanto, de mera adesão, mas sim a recolocação reflexiva do sistema filosófico –, sobretudo por causa da maneira invertida com a qual aparece, além do uso de reticências que reforçam a ideia: “Civilizado, apeara-se à beira de um riacho o Cidadão. Desvestidas as calças, acocorava-se na correnteza, a refrescar suas maltratadas partes. Durante mesmo o que, pausante, glosava: – ‘A ordem por princípio... O progresso por base... O amor por fim...’ – ao marulho” (ROSA, 2015, p. 256; grifos do autor). Consequentemente, verifica-se um discurso de cunho positivista no que concerne à modernização do Estado brasileiro, mormente após a implantação do regime republicano. A fala do Cidadão expõe aos moradores daquela localidade os princípios positivistas inscritos na Bandeira Nacional – “Ordem e Progresso” –, mostrando-nos um momento histórico brasileiro, de modo a revelar-nos os choques entre dois Brasis, bem como a intervenção do estado na resolução (moderna) de conflitos.

Isto, contudo, não se dá de forma pacífica, isto é, o intento de “pacificar” a zona garimpeira constitui na verdade mais uma forma de violência imposta aos indivíduos daquela região e, por extensão, aos brasileiros. Ademais, cabe ao Cidadão a instauração de um estado que amparasse aqueles indivíduos marginalizados, conforme assinala a certa altura a novela no que concerne ao aspecto de vulnerabilidade socioeconômica:

A vida, no garimpo, se desentendia, prenhe em redor de um redor, de arte do diamante e usos fenômenos. Vindo havendo ainda os que, à míngua, faleciam, agarrado às vezes o defunto à cabeça em que lambeira o resto de farinha acrescentada de farelo de folhas secas. Onde, mal, alguns, haja que acertavam. De repente, qualquer um tinha seu bambúrrio. Descontido, já diverso, pegava revólver, disparava, de aviso a Deus, à voa nova, que podia chamar do ar a sua perdição. Acorriam, os outros, por inveja de esperança, se abraçavam todos, custava preços a cerveja. Regendo também retardias doenças – disenteria, escorbuto, boubas, maleita das chuvas, paralisias de beribéri. (ROSA, 2015, p. 255).

A descrição mostra-nos claramente a situação de extrema pobreza em que se encontrava o povo da região garimpeira. A chegada do estado, na figura do Senador, ao Urumicanga representa, à luz dos ideais positivistas, uma esperança que acaba mais em discurso do que uma efetiva mudança na vida daquela gente (Moura Tassara falece sem implementar seus objetivos), e a estória se encerra sem que saibamos se isso se concretizou. Uma vez que Pinho Pimentel o substitui, há mais uma vez a criação de expectativa quanto ao intento de pacificar o Urumicanga, o que não sabemos se de fato se concluiu dada a abertura que o desfecho da narrativa enceta. Por outro lado, os princípios positivistas são apresentados de forma invertida na narrativa, sempre dando margem a uma aplicação controvertida de uma doutrina aparentemente avessa àquela realidade. Parece, a nosso ver, que o autor pretende suscitar o seguinte debate: a imposição de normas, ou seja, a instituição da legalidade significaria, de fato, a resolução pacífica de conflitos? E mais: a forma de governo republicana daria conta da complexa realidade brasileira?

Concomitantemente a esse aspecto de fundo histórico, percebe-se o deslocamento da esfera do real (ainda que recriação da ficção) para a metafísica, que, por sua vez, se dá através do discurso poético. A personagem do Cidadão reveste-se, assim, de uma aura lírica na medida em que diz, mas não revela claramente o que quer dizer, num jogo lúdico com as palavras e, sobretudo, com os sentidos do texto. Parece que a experiência de vida do Cidadão e, sobretudo, a iminência da morte, lhe conferem um saber transcendente, beirando a um dizer poético. Prova disso é o momento em que Leopolda se despe, tirando a blusa e deixando os seios à mostra: “Voltava-se para o Senador: — *‘Sou a mulher de nenhum próximo!’* — a chispas sílabas. Estendia-lhe porém Hermínio Taborda o trapo negro de blusa. O Cidadão: — *‘Verdade e meia...*

A vida... minha filha...’ — opinou meramente” (ROSA, 2015, p. 266; grifos do autor). Se as falas do senador apontam para um pensamento metafísico, o dizer poético está atrelado pela forma com a qual o narrador (também reflexivo tal qual Pinho Pimentel) nos revela, ainda que parcialmente, o Cidadão, isto é, dá-se uma descrição que beira ao poético, porque se percebe um uso específico da linguagem, mesclando som e sentido, alargando as possibilidades exegéticas do texto ficcional.

Por outro lado, se o trecho que se segue, como vimos, denota a chegada de uma estrutura estatal – portanto, autoridade revestida de poder legal – a uma localidade marcada pelo inóspito e pelo aspecto quase selvático, emerge um sertão a ser ainda desbravado: “*Aquém entravam a ocas terras em brenha em ermo*, quase de índios assassinares, drede diretos ao Urumicanga, onde, de havia talvez uns três anos, encontravam-se diamantes” (ROSA, 2015, p. 249, grifos nossos). A sonoridade do excerto demonstra o modo pelo qual o autor constrói uma prosa que se mescla à poesia. Esta se faz presente sobretudo mediante assonâncias e aliterações que reforçam a relação entre o plano dos significantes e o plano dos significados, para usar o conceito de signo saussuriano. A reiteração dos sons de *r* e de *s*, bem como das vogais *e*, *o* e *a* no trecho “*aquém entravam a ocas terras em brenha em ermo*” (ROSA, 2015, p. 249) reforça a ideia do desbravamento empreendido pelo grupo, ou seja, a chegada do estado a um lugar até então marginalizado. O sertão é, pois, o *topos* em que se verificam as virtualidades poéticas, porque é em Guimarães Rosa sobretudo metafísico, mas também acaba por apontar para as questões do avanço explorador que expandiria o território brasileiro a oeste do litoral.

3.3.4.2 Os urumicangas diamantes e a representação da Mulher

Malgrado a narrativa tenda ao prosaico profundamente arraigado de espírito poético, vale ressaltar que o conteúdo aí narrado é valorizado mediante as nuances líricas, que, por sua vez, se mostram indissociáveis da sua pretensão metafísica em se tratando, sobretudo, da representação das pedras brilhantes. Estas tornam-se na economia da novela importantes peças metafóricas, porquanto conotam o próprio poder poético que a palavra encerra sobre si mesma como potência criadora do mundo tal qual o carbono (que constitui o diamante) o é para o cosmos, donde emergem os múltiplos sentidos da narrativa.

Vejamos, pois, os excertos em que figuram os diamantes: “— ‘*Deduz-se que o diamante perfaz a esquisita invenção: o esmerado sucinto. Dele a gente não vê é a nenhuma necessidade!*’ — alegava o tio Antoninho” (ROSA, 2015, p. 251, grifos do autor); “— ‘*Pois o diamante é o mesmo carvão, carbono. Seja talvez o senhor verdadeiro deste mundo. Tudo o*

que existe — matéria de natureza dos animais e plantas — exige de conter carbono. Compõe até o ar que obrigados respiramos...’ – o Cidadão ponderava. Moura Tassara” (ROSA, 2015, p. 251, grifos do autor); “Ao passo que explicara o Grande Comprador conferir o diamante favor contra desgraças e doenças, pois que arrimando o firme pensar, debelava a tristeza e aflição de ideias. – *‘Leva mil anos, para se consistir. Achado pronto, porém, revela urgência, quer a vida da gente dada se decidindo, por instintos ímpetos de ligeireza...’*” (ROSA, 2015, p. 252, grifos do autor). As diversas interpretações ou posturas das personagens sobre a relevância ou não do diamante mostram-nos menos uma simples divergência quanto a um mesmo fato do que uma clara distinção de conduta pragmática ante o valioso mineral. A onipresença do carbono na natureza apontada pelo Cidadão Moura Tassara evidencia uma perspectiva que vai além da mera materialidade como metal precioso, o que contrasta com o desdém do tio Antoninho e com a ganância comercial travestida de suposta capacidade curandeira advogada pelo Grande Comprador.

Convém enfatizar que tais asserções de Moura Tassara, longe de serem categóricas, ilustram sua inclinação metafísica mesmo diante de uma realidade brutal marcada pela exploração mineral e de um modo de vida violento. Ou seja, a cosmovisão do Senador seria, nesse caso, poética. Isto põe lado a lado os diamantes e o Sr. Tassara quanto à urdidura da poeticidade entendida aí enquanto discussão que transcende o real imediato.

Por outro lado, percebe-se que a representação das mulheres, e em especial de Leopolda, dona do cabaré “Fecha-Nunca”, se confunde em alguma medida com a imagética lírica evocada pelos diamantes. Prova disso são expressões tais como, por exemplo, “mulheres povoavam pertencentemente o garimpo” e, mais adiante, prossegue o narrador no mesmo parágrafo “vinham elas em todo repente se mostrar – nuas – de consumo, à mão, para as instantâneas tentações” (ROSA, 2015, p. 252). O narrador nos diz também através de um discurso indireto livre que “o diamante desmede e esperta as paixões em ardência” (ROSA, 2015, p. 252), o que acaba por corroborar nossa leitura. Se as mulheres prostitutas são postas no mesmo nível dos diamantes, é preciso salientar que tal tessitura se dá numa perspectiva valorativa em que se sobressaem características de protagonismo – de poder, portanto –, tais como coragem, liderança, capacidade de influir nos destinos de outrem, etc., o que nos permite inferir uma espécie de paralelismo poético entre as mulheres e os diamantes. Veja-se o caso da já aludida Leopolda, que, para além do nome imponente, é referida por “Mulher” na maioria das vezes que aparece na estória, como se ela representasse um tipo de arquétipo da figura feminina. Nessa esteira, Cleusa Rios Pinheiro Passos (2000, p. 63) assinala a caracterização

peculiar de tais personagens femininas na prosa rosiana:

As meretrizes da ficção rosiana são, muitas vezes, mulheres belas, sedutoras e respeitadas pelos homens com quem se encontram casualmente ou mantêm relações mais duradouras, porque pertencentes à comunidade na qual desempenham importante papel de iniciadoras da sexualidade, ouvintes dos fregueses antigos, além de responsáveis pela quebra da rotina em nome de ‘artes’ prazerosas.

Com efeito, proprietária de um prostíbulo, Leopolda constitui na efabulação da narrativa um precioso papel de “diamante”: ela desperta os mais ardentes desejos e pode exacerbar a violência da região do Urumicanga. Daí se deduz que tal mulher não se rende à mera objetificação corporal, porquanto é ela quem de fato dispõe de seu corpo impondo-se inclusive de forma violenta. Observe-se sua reação, por exemplo, quando provocada por Pinho Pimentel:

A Mulher, a diverso tempo, a boca, de arqueados cantos, suas lúcidas faces... A Mulher, então, – “...ou essas raparigas, que descem rio e córregos, às três três trinta, nuas maltrapilhas...” – com estreita voz Pinho Pimentel tinha falado, como se de havia anos e séculos, quase cuspidos, seu desdém se desfechava, rasgava o imaginar-se. – “... aquela fácil matéria fatal...” O que fora – antes, ou depois? Revel, numa suscitada, pegara ela os espinhos disso, rodava a cabeça – enxergava-a Pinho Pimentel, no aturdimento, conforme seu sangue e veias, balbúrdio o coração – serpentes os cabelos, as pupilas gradeadas. Ferida, prorrompida, dita uma hedionda praga, ela despia-se?! Tirara a blusa. Desnuda, a partir da cintura, afirmadamente – o primor: axilas ruivas, o colo, busto, os acintes seios sem arrefecimento, como se debaixo de todo carvão vertigens brancas regirassem. Toda – como se toda nua – nua como uma navalha? Andava pela sala. Só com palavras de ponta, de em ouvidos arder, dizia era o que ultrajes. (ROSA, 2015, p. 265-266; grifos do autor)

O excerto acima pode ser entendido como uma síntese da configuração assertiva da Mulher, que numa atitude de enfrentamento se despe na frente dos presentes ao encontro promovido por Moura Tassara. Ademais, o fragmento é representativo do jogo poético empreendido pelo texto. Nele, é possível identificar construções poéticas, tais como rimas internas (“Ferida, prorrompida, dita...despia-se”), frase ambivalente (– “... aquela fácil matéria fatal...”), sintaxe insólita (“... de em ouvidos arder, dizia era o que ultrajes”), descrição sinestésica (“a boca, de arqueados cantos, suas lúcidas faces...”). A tessitura da narrativa, pois, requer do leitor sua constante participação mediante uma atenção redobrada decorrente da plurissignificação de ordem poético-ficcional.

Outrossim, o trato da onomástica dado pelo texto evoca a elasticidade dos sentidos, introjetando na palavra a própria identidade do ser que o representa. Com efeito, quando aparece o nome da personagem, verificam-se nuances adjetivantes nesse sentido: “ela se chamava

violentamente Leopolda” (ROSA, 2015, p. 258). E, mais adiante: “Estando lá a Mulher – Leopolda, o nome, subitamente – de preto, os olhos mais denegrindo-se, a reflexos, no contrastar de facetas, em bruto e a talho de luzes e lumes” (ROSA, 2015, p. 264). Consequentemente, é preciso salientar que o nome próprio dela se dilui num adjetivo à medida que se sobressai o vocábulo “Mulher”, como visto no excerto seguinte: “Sumiam-se para trás, numa poeira profunda de escuro. De onde, alva, fácil reaparecia, leopolda, a Mulher. Também a Mulher tinha revólver à cintura, igual a todos ali, prontos a qualquer simplificado ato” (ROSA, 2015, p. 262). Percebe-se, portanto, que Leopolda representa uma mulher que não se rende ao sistema patriarcal, que subjuga os corpos femininos. Nessa esteira, Fernando Py (1983, p. 572) assinala o papel dessa personagem para a trama da estória:

Há a Mulher – dona do prostíbulo do lugar, companheira de Hermínio, Leopolda de nome. Há outras mulheres, tentações nuas, mostrando-se nas águas e córregos e rios. Mas é a Mulher, alva, fácil, ousada Leopolda, que reaparece constante nos sonhos e imaginação do jovem Pinho Pimentel, companheiro e guia do Senador. O assomo, a coragem, o corpo desejável – o próprio nome, Leopolda: ousada como um leão. Leopolda é o grande trunfo de Hermínio para, definitivamente, afastar as pretensões do engenheiro rival.

Se “o diamante desmede e esperta as paixões em ardência” (ROSA, 2015, p. 252), à Leopolda é atribuído um aspecto de forte desejo tal qual o suscitado pelos diamantes. Isto é corroborado pela observação do narrador: “Valesse ela mais que os urumicangas diamantes e brilhantes, que todas as reais pedras coradas” (ROSA, 2015, p. 265). O narrador assinala, em outro momento, que ela possuía “as ilapidáveis pupilas” (ROSA, 2015, p. 270) e que era “belíssima de antolhar-se” (ROSA, 2015, p. 269). Ademais, é chamada também de “a Afastada” (ROSA, 2015, p. 267) por causa da sua postura. A Mulher, pois, emerge na economia da narrativa como ser igualmente ambíguo, porquanto reúne em si a ideia valorativa dos diamantes e metafisicamente representa o próprio exercício do poder naquela região sobrepujando inclusive o sistema patriarcal imperante aí. Pode-se aplicar nesse contexto, a nosso ver, o que nos diz Passos (2000, p. 233; grifos da autora) a respeito da mudança de Reinaldo para Deodorina (Diadorim) em *Grande sertão: veredas*: “O *feminino* surge em todo o seu esplendor de *mistério em revelação*, ao mesmo tempo que se atualiza o culto milenar da sacerdotisa a sugerir pistas e caminhos aos homens.” Tal assertiva ilumina a compreensão do papel de Leopolda (Mulher) na mobilização dos entendimentos acerca de como agir naquele arraial em conflagração sob as rédeas dos homens. Ainda conforme Passos (2000, p. 233): “Enigmática, ela é a Mulher, com “M” maiúsculo, igualmente porque anuncia, nesse instante raro, a predominância do feminino em Diadorim”. Essa Mulher referida pela ensaísta é aquela que foi

companheira de Hérmoígenes – ela cuidou do corpo de Diadorim pós-morte –, inimigo de Riobaldo, personagens do romance rosiano; mas poderia ser, uma vez mais, relacionada à função que o elemento feminino exerce através de Leopolda em “O dar das pedras brilhantes”.

Sua ousadia transmuta-se em essência na medida em que transita do adjetivo (leopolda) ao substantivo (Leopolda) que consta do seu próprio nome. Isto explica por que a Mulher transcende os “urumicangas diamantes” em valor, deslocando a noção de poder de algo empírico – a exploração mineral – para algo do plano ideal – o agir como poder. O expediente do intercâmbio entre os nomes – do substantivo para o adjetivo – é presente em outros textos rosianos, como, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*. Zé Bebelo, Joca Ramiro e Riobaldo possuem os seus correlativos qualificativos que se referem aos respectivos grupos. Ou seja, ao substantivo se generalizar mediante um qualificativo, dá-se a universalização de um caractere, por exemplo. Leopolda é, pois, exemplo desse deslocamento. Disso se infere que, para a ficção rosiana, a palavra nunca é, porque o que se pretende é flagrar o processo de criação da palavra no momento em que se dá (a palavra, pois, *está*). Mais uma vez se afirma a linguagem – os diamantes, Leopolda – enquanto dizer poético inaugural, expressivo e desvelador. Este último aspecto tende a se introjetar no enredo obscuro verificado de maneira mais saliente tanto em “Retábulo de São Nunca” quanto em “O dar das pedras brilhantes”. O modo de dizer poético, pois, fala, mas não se revela inteiramente; eis uma literatura alçada ao nível do enigma.

Por fim, quanto ao papel do elemento narrativo *personagem*, é preciso destacar que pode ser, portanto, entendido como um “objeto desejado”, subgênero do “agente da ação”, conforme assinala Beth Brait (2017, p. 68-69), caracterizando-se como “força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido”. Essa categoria de personagem corrobora nossa leitura acerca do papel de Leopolda para a narrativa, sobretudo no que diz respeito à sua ambiguidade. O resultado do deslizamento para o metafísico se faz, a nosso ver, através de uma construção poética da personagem, já que a poesia e a metafísica possuem para Guimarães Rosa importâncias similares para a construção da sua ficção, além de a primeira ser o suporte formal para a segunda. Nessa esteira, ainda consoante Brait (2017, p. 40), “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades”. E é isto que faz o autor ao partir da violência dos garimpos de um Brasil marginalizado pelo estado (e ainda o é...): suscita uma trama com inúmeras possibilidades e vieses interpretativos em que são flagrados o real e o metafísico aí subjacentes.

3.3.4.3 A poética

Se a ficção rosiana revela-se poética, cabe-nos aqui elencar alguns expedientes que concorrem para esse *modus operandi* na estória. Com efeito, as reflexões que o narrador nos traz se encontram sobremaneira em ditos de caráter aforismático ou em indagações retóricas que, por causa do uso do discurso indireto livre, parece colar no pensamento do protagonista Pinho Pimentel. Observemos primeiramente as construções de caráter proverbial para, em seguida, nos debruçarmos sobre as questões insertas em meio ao enredo. Vejamos essas construções fraseológicas que contêm um caráter proverbial, agrupadas de acordo com os sentidos contíguos:

(I) *a apreensão da realidade*: “o que é real demais é que parece burla e mágica, engendradas” (ROSA, 2015, p. 253); “O garimpo — como se sabia ser e ouvia-se contar — não existia, no pego do real” (ROSA, 2015, p. 259);

(II) *os paradoxos do destino*: “A custo, o inevitável avançava” (ROSA, 2015, p. 257); “O mundo não muda, nunca, só de hora em hora piora” (ROSA, 2015, p. 255); “Nenhum fazer é nosso, realmente. Todo movimento alonga um erro, quando o intento do destino não decide.” (ROSA, 2015, p. 262); “Tudo decorre alheiamente” (ROSA, 2015, p. 271); “Tudo era cedo ou nunca ou tarde” (ROSA, 2015, p. 266); “Tudo é particular” (ROSA, 2015, p. 270);

(III) *a relação entre o sujeito e o outro e/ou com o mundo como um problema*: “Ninguém, em verdade, se entende” (ROSA, 2015, p. 263); “O garimpo não perdoava os não julgados” (ROSA, 2015, p. 268); “Todos – não sabiam que eram heróis” (ROSA, 2015, p. 269); “Ou que problemas não se resolvem – de algum fácil modo desfazem-se, senão mudam de enunciado” (ROSA, 2015, p. 269); “Toda lição, primeiro, se faz uma espécie de cilada” (ROSA, 2015, p. 270); “Lugar algum tem a nossa crescível medida” (ROSA, 2015, p. 254); “O presente — a imperfeita simultaneidade” (ROSA, 2015, p. 257); “O instante não era fugidio” (ROSA, 2015, p. 259);

(IV) *a pequenez do eu perante o mundo*: “Ninguém merece menos que a riqueza” (ROSA, 2015, p. 254); “Nada devora mais que o horizonte” (ROSA, 2015, p. 254); “Nada devora menos que o horizonte” (p. 271) “Ninguém podia ter menos que a riqueza” (ROSA, 2015, p. 270).

Cumpramos salientar que tais frases encerram de modo sintético o pensamento reflexivo em torno do qual, conforme demonstram os excertos, se assenta o desenvolvimento de cunho metafísico na narrativa, de modo que a problemática em torno das disputas e das extrações de diamantes são, por conseguinte, ponto de partida para as preocupações transcendentais tão caras à ficção rosiana. De todo modo, por se tratar de um modo de dizer particular, entendemo-lo ser na estruturação da estória um dos expedientes que constrói a literariedade poética. Não à toa

Paulo Rónai havia reunido na edição comemorativa *Rosiana* (1983), como o próprio subtítulo sintetiza, “uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa”. Organizada à maneira de um dicionário no qual os verbetes são selecionados conforme o assunto, a obra é-nos de grande valia, porquanto facilita o trabalho de aproximação entre os ditos aforismáticos, além de ensaiar no prefácio um breve comentário acerca da novela que ora analisamos. Diz-nos Rónai (1983, p. 7): “Contradições existem dentro do mundo axiomático de Rosa também: ‘Nada devora mais que o horizonte’ e ‘Nada devora menos que o horizonte’ aparecem, ainda por cima, no mesmo conto (‘O dar das pedras brilhantes’)”.

Em suma, ao trazer à baila um conjunto significativo de aforismos rosianos encontrados em toda a sua ficção, *Rosiana* comprova, a nosso ver, a força expressiva da ressignificação de um dizer singular, alçando-o primeiro à categoria de proverbial e por fim à de poética.

Tal condição ficcional desemboca, ademais, nas perguntas diretas levantadas pelo narrador que irão além da mera realidade social e geográfica, porque acima de tudo filosóficas. Entendemos se tratar de um aprofundamento mesmo das interrogações metafísicas caras ao autor. O discurso poético, nesse caso, se localiza tanto nas palavras (neologismos, arcaísmos, onomástica, topônimos) quanto nas inserções interrogativas que quebram o ritmo narrativo tal qual o enjambement rompe o ritmo poético.

De fato, figuram no texto indagações que corroboram as nuances reflexivas do protagonista Pinho Pimentel confundidas com a própria voz do narrador. A seguir, anotamos as referidas perguntas, discriminando-as de acordo com o seu teor:

(I) *preocupação de Pinho Pimentel*: “Traria consigo, quando nada, uma arma?” (ROSA, 2015, p. 251); “Montado já, ia no relance cair, de trambolhão, em despenho?” (ROSA, 2015, p. 254); “Sozinhos com o velho dono, na fazenda, coagindo-o não iam os soldados, por demasiado ante o demo, desbragar-se?” (ROSA, 2015, p. 254); “De que valia, sozinho, um braço levantado?” (ROSA, 2015, p. 255);

(II) *a mutabilidade do ser e a permanência da identidade*: “Tacha havia, de um não conseguir ser, no si, em íntimo, sempre a mesma pessoa?” (ROSA, 2015, p. 255); “Tanto o incessar de culpa e ânsia proviesse de barafundamente mudarmos — mas não como uma criança cresce?” (ROSA, 2015, p. 255). Com efeito, a transitoriedade do ser que está sempre no processo de devir, buscando sua identidade, é referido numa relação caótica, consequência das incertezas de Pinho Pimentel diante da nova situação (o Senador já morrerá). As mutações por que o sujeito passa dar-se-iam de maneira confusa — “barafundamente”, por exemplo, é um advérbio criado pelo autor e significa “confusamente”, segundo Martins (2001, p. 64) —, o que

paradoxalmente contrasta com a pretensão de ordem naquele lugar. Já o vocábulo “tacha”, por sua vez, possui o sentido, segundo Martins (2001, p. 479), de “mancha, (fig.) defeito moral”, o que nos permite inferir uma vez mais que a modificação do ser opera em âmbito do comportamento, ainda que o símile com o crescimento de uma criança possa significar certa ordem gradativa. Assim, tanto a vida na região garimpeira quanto a existência do indivíduo se dão de forma confusa, misturada, sem uma ordem definida. Dito de outro modo, a poesia – materializada aí no âmbito lexical (neologismo, arcaísmo) ou plano da expressão – concatena-se com o extrato metafísico da narrativa – plano do conteúdo –, porque lhe é corolário.

Ironicamente, a desordem deflagra, pois, os acontecimentos, que em linhas gerais se referem à tentativa de ordenação político-econômico-social da região do Urumicanga: desde a ida do Senador àquela localidade, as ingerências de grupos diversos às voltas com a exploração de diamantes, bem como os conflitos daí decorrentes, até mesmo a tentativa de Pinho Pimentel pôr organização nos seus próprios pensamentos (o que são os conflitos senão uma tentativa de o personagem pôr ordem ao seu íntimo?). Dessarte, o exterior se confunde com o interior, revelando-nos uma interpenetração que, sob a perspectiva rosiana, não se daria de outra maneira senão através do fulcro da poesia. Tem-se, assim, um interessante intercâmbio entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, sendo que, a nosso ver, a poesia se instala nas duas dimensões textuais, tal qual a desordem interior é o reflexo do mundo desordenado e vice-versa. Se o *estar-no-mundo* é fonte de angústia, também é aquilo que dá azo à força criadora humana, à sua *poiésis*.

(III) *o tempo como determinante do ser*: “Outra, fizera promessa de assim se sujeitar, patife, dias, meses, anos, para se apagar de algum interno orgulho?” (ROSA, 2015, p. 256); “Parecia o futuro poder ser anterior ao passado, no Urumicanga?” (ROSA, 2015, p. 256); “Só vale o passado?” (ROSA, 2015, p. 258); “Só o passado há — remoldável, gerador, coisa e causa?” (ROSA, 2015, p. 259); “Sabe-se o que, demais do tempo, entre si traçam os dois ponteiros de um relógio?” (ROSA, 2015, p. 262); “O que fora — antes, ou depois?” (ROSA, 2015, p. 265); “O passado — patrimônio — do qual outro futuro se faz?” (ROSA, 2015, p. 267); “Jamais poderiam juntar-se, seus passados?” (ROSA, 2015, p. 269). Sob o signo do tempo pululam indagações as quais instauram um nexos com a realidade poética, porque, conforme Staiger (1977) o lirismo estaria justamente numa relação de recordação. Como se vê, o narrador, sempre colado ao protagonista Pinho Pimentel, apresenta questionamentos através do discurso indireto livre que nos remetem ao pretérito como possível – posto que questionável – detentor da realidade representada. Isto, por outro lado, se mostra relevante para a economia da narrativa na medida em que é mediante um legado (o objetivo do Cidadão era pacificar a região

diamantina) que Pinho Pimentel irá fazer as vezes do Senador Moura Tassara.

Por outras palavras, o passado se lhe impôs de forma decisiva para o desenvolvimento do seu ser, de modo que o protagonista, inicialmente deveras reflexivo e hesitante, torna-se então senhor de si a ponto de usar a fala, num momento de grande tensão e risco de vida, a fim de proclamar a necessária ordem no lugar em litígio. Embora não saibamos o que de fato teria acontecido com a personagem – a narrativa é suspensa aí –, verificamos uma transição significativa em que gradativamente Pinho Pimentel ganha um contorno de assertividade ante a realidade que o cerca. Prova disso, como vimos na seção 3.3.4.1 *O léxico*, são as mudanças pelas quais seu nome passa (de Pinho Pimentel a César Pinho Pimentel).

(IV) *o Urumicanga e os diamantes entre o real e o metafísico*: “Prometia-se o garimpo um apartado lugar, onde cada um fosse, a um tempo, rico e pobre?” (ROSA, 2015, p. 259); “Andava por umas mil léguas quadradas, no Estado, a área dos diamantes?” (ROSA, 2015, p. 259); “No que dizendo “de outra espécie de valor” as pedrinhas que a serem da gente, apontara ao coração — onde a memória verdadeira se desesquece?” (ROSA, 2015, p. 259); “Todos ali nem se sabiam ser de repente extraordinários, com guardado explosivo valor, para proezas?” (ROSA, 2015, p. 268);

(V) *Leopolda toda “leopolda”*: “Devia de, excomungada ou devota, pagar díizimos ao Padre?” (ROSA, 2015, p. 257); “Ferida, prorrompida, dita uma hedionda praga, ela despia-se?!” (ROSA, 2015, p. 265); “Toda — como se toda nua — nua como uma navalha?” (ROSA, 2015, p. 266); “Que modo seguir-lhe, a léu de labirinto, o desmandamento, o perpetro disso mesmo, um ato e alma?” (ROSA, 2015, p. 266);

(VI) *Indagações do narrador (ou Pinho Pimentel?)*: “Com crer viesse também a querer, roupagem e comenda, sua pompa de pertences?” (ROSA, 2015, p. 260); “E que aguardava, agudo, do demorar dos outros, o Grande Comprador? — na pressa, não de acertar sempre, mas de nem deixar durar qualquer erro.” (ROSA, 2015, p. 264); “O Cidadão assentia ao que ouvia?” (ROSA, 2015, p. 264); “Que parava o Senador?” (ROSA, 2015, p. 264); “Taborda perdia, de entortado propósito?” (ROSA, 2015, p. 265); “Quisera-a o falecido Senador, e cabia de cumprir-se, segundo seu extravagante parecer, nulo como o legado de coisa de outrem? Movido de nenhum modo, havia que coobrigado decidir-se — a duros ombros, no pêndulo de alheias pendências, feito o indêz, ôsso entre cachorro e cão?” (ROSA, 2015, p. 267); “Impedir a guerra?” (ROSA, 2015, p. 267); “Trouxera-o adormecido o Cidadão, ali dormindo o colocara?” (ROSA, 2015, p. 269). “Por que não ficar, apenas, permanecer, simples como uma criatura de si, um sujeito garimpeiro?” (ROSA, 2015, p. 269); “Qual a força, para concertar as de tantos — desmedidas ardentes paixões, atos desmembrados — como um rio se desvia de seu

curso?” (ROSA, 2015, p. 269); “E — que lhe deixara o Cidadão, criador de antepassados, seu perfil de paz, nas longas botas o putrefato?” (ROSA, 2015, p. 270); “Iriam agora escutar, a baque, ferozes boquiabertos, sua palavra, que nem ele soubesse qual, de norteio?” (ROSA, 2015, p. 270); “Apontavam-lhe, de uma vez?” (ROSA, 2015, p. 271). Tais indagações corroboram o pensamento reflexivo que em Pinho Pimentel tende para hesitação quanto ao devir. O expediente do discurso indireto livre ao mesclar a voz do narrador com a do protagonista.

Já no trecho a seguir vemos o anoitecer apresentado de forma poética: “A gente podia acocorar-se, ao crepúsculo, adquirindo paixão. Vão céu, véu, estrelas irreparáveis. Anoitece, sem começar; como é que a noite não é sempre uma surpresa?” (ROSA, 2015, p. 269). Ou seja, a transição do claro para o escuro se dá de maneira apaixonante, embora não se lhe dê a devida atenção (“estrelas irreparáveis”). O fato de não se surpreender com a chegada da noite evidencia um olhar poético para um acontecimento banal, mas que nem por isso deixa de suscitar beleza. O que seria isso senão a própria postura lírica do autor diante das palavras? Estas, desgastadas pelo uso maquinal no cotidiano, emergem agora sob a égide de uma linguagem singular surpreendente, potencializando novos horizontes de significação.

Vemos, ademais, no excerto acima, a sutileza da poesia presente no conto, que transcende o mero aspecto morfossintático para se localizar na dimensão semântica do texto. A simbologia em torno do escuro — que nos remete ao carbono ou carvão — é rica em sentidos, porque se volta para um aspecto das pedras ainda brutas, mas que uma vez lapidadas detêm uma beleza singular e um poder natural sobre as pessoas. Por outro lado, a escuridão está relacionada à morte: “A morte — escurecer-se de contornos — mas, em algum outro adiante dos horizontes meros, referiam-se, como em côncavo de mão, o esmerado sucinto, de esquisita invenção, sangue de lembranças — dádiva e dom —: as pedrinhas sementinhas estrelas.” (ROSA, 2015, p. 270). Além disso, verifica-se um interessante elo entre as “estrelas irreparáveis” e as “pedrinhas sementinhas estrelas” demonstrando-se a concatenação em torno do signo ambivalente dos diamantes, bem como da imagética evocada pelo escuro. Este, por sua vez, acha-se na totalidade do texto imbuído de conotações aparentemente paradoxais, mas que acabam por constituir a ideia de algo mais amplo, como as contradições da vida mesmo. E, naquele contexto do garimpo, as pedras são luz; ao passo que o carvão, ou carbono (o escuro) representa riqueza, mas também morte; significa, pois, “o obscuro da coisa viva” (ROSA, 2015, p. 270) ou, ainda, “o *‘carbono, a coisa do existir’*” (ROSA, 2015, p. 258; grifos do autor). De fato, se “o obscuro da coisa viva” representa a própria necessidade de Pinho Pimentel ante o

desafio de fazer as vezes do Senador (já falecido) de pacificar a região garimpeira, em “a coisa do existir” vemos a metáfora que sintetiza as discussões de ordem metafísica que coexistem com os acontecimentos efetivamente imbricados pela trama. As ambivalências do “existir” instauram uma reflexão acerca de um tema filosófico – a existência e sua relação com o devir –, que, em Rosa, se torna um problema precípua da linguagem. Isto corrobora nossa leitura das *pedras* como entes constituintes (palavras) da criação (*poiésis*) da estória (poesia-narrativa).

As interrogações coligidas perfazem o espectro de questionamento que paira no conto, isto é, a possibilidade aventada de a linguagem dar conta do real, tema bastante patente nos textos rosianos. No que concerne à especificidade da economia do conto, essas expressões refletem o teor metafísico na medida em que se dirigem ao papel do passado na construção do presente, na apreensão do devir através da linguagem e, sobretudo, na concepção da palavra como “a coisa do existir” tal qual coloca o conto em comento (ROSA, 2015, p. 258).

De igual modo, pululam na narrativa construções sintagmáticas de teor metafórico-poético. As expressões assim constituídas adensam o caráter expressivo da prosa, configurando, a nosso ver, um dizer tipicamente lírico na medida em que aduz aos acontecimentos a profundidade que se verifica geralmente em versos de poemas. Vejamos: “sob peso de mal adiados diversos cansaços” (ROSA, 2015, p. 249); “capaz quinhão do que espantoso o mundo a todos regalava”; “na fazenda nos derradeiros tempos desertada de braços”; “por descargo de surpresa” (ROSA, 2015, p. 250); “o esmerado sucinto” (ROSA, 2015, p. 251); “Sumia-o a atividade de ficar parado” (ROSA, 2015, p. 252); “com enfio de azêvre, de febre”; “no escuro mexente”; “queria não perder o poder de querer”; “qualqual cingir de vento fala de necessárias imensas íntimas simultaneidades” (ROSA, 2015, p. 253); “ao rojo das coisas naturais” (ROSA, 2015, p. 253-254); “as elásticas solidões” (ROSA, 2015, p. 254); “Léu ao longe”; “a portas de voz” (ROSA, 2015, p. 255); “veras de poder e estorno de justiça” (ROSA, 2015, p. 255); “submetido a porventuras”; “ao fumar de crenças” (ROSA, 2015, p. 256-257); “de pavio a fio” (ROSA, 2015, p. 258); “*carbono, a coisa do existir*” (ROSA, 2015, p. 258); “o fosco de fuligens” (ROSA, 2015, p. 260); “sem extravio de momento” (ROSA, 2015, p. 260); “se sendo de ser” (ROSA, 2015, p. 260); “o trom de estampidos” (ROSA, 2015, p. 261); “Teme-que-temeria” (ROSA, 2015, p. 261); “com escusas por mercês” (ROSA, 2015, p. 261); “ao desabrigo de senha e sólito” (ROSA, 2015, p. 262); “léguas em longo” (ROSA, 2015, p. 263); “o fígado, o macio do ventre” (ROSA, 2015, p. 264); “o crasso pegar do ar, a fumo de enleios” (ROSA, 2015, p. 266); “no tontear de ar” (ROSA, 2015, p. 270). Conquanto não seja nossa intenção incorrer numa citação exaustiva mas sim exemplificativa, as expressões arroladas acima nos permitem advogar que, da palavra à construção fraseológica, o autor preocupa-se

pari passu com a poesia aí patente. A sonoridade e, sobretudo, os sentidos assim evocados das expressões supracitadas perfazem o dizer poético que, como tal, exige uma leitura mais atenta, o que reforça o ideal de precisão vocabular almejado pelo autor e salienta o estranhamento de um discurso eminentemente poético.

Em “O dar das pedras brilhantes”, o que poderia ser tão somente um episódio de caráter histórico da exploração mineral ganha outros contornos de acento filosofante, tais como “a coisa do existir” de que fala o Senador Moura Tassara (ROSA, 2015, p. 258). Assim, o narrador que parece se confundir com o próprio personagem põe em jogo uma dinâmica do poder representado por César Pinho Pimentel, o qual substitui o Senador no intento de pacificar o Urumicanga, região do garimpo.

De igual modo, entrevê-se o aspecto sonoro quando o narrador descreve o Cidadão, “que se mostrava sob peso de *mal adiados diversos cansaços*, restado ainda assim meio gordo [...] cabendo *trouxo ampliado dentro das botas altas*” (ROSA, 2015, p. 249, grifos nossos). As assonâncias e aliteraões prosseguem na narrativa, potencializando a construção de um rico espectro descritivo semântico e fonêmico quando do momento após chegada do Cidadão em que Pinho Pimentel se vê diante daquele: “Em si, em não gerido íntimo, acaso Pinho Pimentel pronto mesmo estivesse – a que esse qualquer um engraçado outro se lhe apresentasse diante, no *predisposto ensejo impressentido*, assestando-lhe o *grave ar e aspecto grado*” (ROSA, 2015, p. 250, grifos nossos). Observa-se que aí Pinho Pimentel talvez pressentisse estar à espera de que algo acontecesse, mas não a chegada do senador conforme podemos atestar no seguinte trecho: “Pinho Pimentel estivera atendo-se a reler, de fim para meio, um livro, deitado em rede, teso contudo à probabilidade de novas coisas, que não o absolutamente sobrevir do Cidadão, tão fora de espaço e tempo preparados” (ROSA, 2015, p. 249). Além disso, percebe-se o caráter pensativo do protagonista que irá permear toda a narrativa, sendo percebida também no próprio narrador mediante o discurso indireto livre.

Em outra passagem as assonâncias e aliteraões, sobretudo a saliência do som de s e de r, persistem e perfazem o aspecto sonoro da prosa: “À hora, ao tio escasseassem mantimentos para o passadio de hóspedes, na fazenda nos derradeiros tempos desertada de braços” (ROSA, 2015, p. 250). Outrossim, verificam-se também rimas internas. Os pares “somente-parente” e “vir-desistir” no excerto a seguir ilustra bem esse traço: “Certo *somente* de velho *parente* seu, permanecido não longe do descoberto dos diamantes, atirara-se em fuga a viajar e *vir*, por não *desistir* de capaz quinhão do que espantoso o mundo a todos regalava” (ROSA, 2015, p. 250, grifos nossos).

De igual modo, a repetição de sons internos aparece em outros momentos na narrativa:

“*Senão, então, prestes reto partir, por descargo de surpresa*” (ROSA, 2015, p. 250, grifos nossos). Acerca da descrição de um comprador que também havia passado por aquelas plagas, o narrador assinala que ele tinha “a barba, *cheia feia preta*” (ROSA, 2015, p. 251, grifos nossos). Ou o aspecto dos olhos quando o tio Antoninhonho reflete sobre a relevância do diamante: “‘*Dele a gente não vê é a nenhuma necessidade!*’ – alegava o tio Antoninhonho, a tez mais a ensombrar-se-lhe, rebentados do espesso os rombos olhos branquiços, do jeito de que fazem os pouco menos que cegos” (ROSA, 2015, p. 251, grifos do autor).

Com efeito, dentro desse espectro narrativo tecido através da poesia, a ambientação fica permeada de atmosfera lírica, materializada numa descrição sinestésica: “Simples mixe o sopro de junho, mas qualqual cingir de vento fala de *necessárias imensas íntimas simultaneidades*” (ROSA, 2015, p. 253, grifos nossos).

Sempre aliados a trechos descritivos, os recursos sonoros conferem musicalidade à prosa ao tempo em que a engrandece metaforicamente. Vejamos: “– ‘*Se vê: que um que apostado com a obrigação com a doença...*’ – e – ‘... *é fácil que seja do coração...*’ – dizia o Guia, aspirando asmático o relento, rude homem, enquanto o Arrieiro peava perto as mulas e o soldado Ordenança preparava o jantar” (ROSA, 2015, p. 256; grifos do autor). Aí é notória a repetição de sons de *r* (“relento, rude”), *p* (“peava perto”) e *s* (“aspirando asmático”).

Em “O dar das pedras brilhantes”, o conteúdo lírico, portanto, acha-se ligado a momentos descritivos, sejam estes concernentes às personagens, sejam alusivos aos cenários. Com efeito, o narrador emerge como elemento criador do poético, porque dá vazão às nuances líricas que permeiam a narração. Dito de outro modo, o ato de narrar é elevado ao discurso poético tão patente na ficção rosiana, ou seja, é alçado à condição resultante da cosmovisão poética que não apenas contempla, mas também concebe o mundo nas interrelações líricas.

Para além da tipificação da poeticidade, verifica-se uma distribuição disforme dos elementos líricos, o que pode caracterizar um “escasseamento” quando comparado com outros escritos rosianos, sobretudo àqueles publicados em vida. A título de exemplo, o próprio “Meu Tio o Iauaretê” é bem mais rico em recursos poéticos e é considerado pela crítica como ilustrativo do período de composição de *Grande sertão: veredas*, ou seja, de meados da década de 1950. Claro que nesta novela em que o homem é alçado ao nível da “linguagem” da onça o enredo é mais propício às criações onomatopaicas, por exemplo, e, portanto, a um conteúdo mais “poetizável”, por assim dizer.

Por sua vez, em “O dar das pedras brilhantes” a estrutura prosaica, qual seja, a enunciação da narrativa, é permeada de poesia, que, entretanto, não chega a rivalizar com a

narração. Isto não significa dizer que a poesia aí verificada não é de todo relevante à constituição do discurso poético que atravessa os escritos rosianos. Mesmo no aspecto sonoro, há poesia em diversos momentos e com distintos objetivos. A repetição de palavras iniciadas pela letra *p* quando referidas ao protagonista Pinho Pimentel, as aliteraões e assonâncias usadas para reforçar traços descritivos de lugares e/ou personagens, algumas rimas internas atestam não só a preocupação com a sonoridade das palavras, mas, e sobretudo, também a relevância de uma linguagem que reflete a coisa representada para a tessitura da narrativa, sempre em conformidade com um projeto literário que privilegia o modo de dizer poético.

Se a linguagem passa ao primeiro plano na ficção rosiana, isto se dá mediante tessituras poéticas que nos permitem assinalar que a poesia faz as vezes de personagem mesma das narrativas do autor de Cordisburgo. Mesmo truncado nas entrelinhas – boa parte dos sentidos ficam nos interditos –, o dizer se mostra poético, ainda que não desvele a verdade por trás dos acontecimentos. A novela acaba sem, contudo, terminar a estória: não se sabe o que ocorreu com Pinho Pimentel após sua fatídica fala em que substitui o Senador Moura Tassara.

Dessarte, a construção poética do dizer, as incompletudes das narrativas e uma trama que fica no plano da sugestão concatenam “O dar das pedras brilhantes” e “Retábulo de São Nunca”, mostrando-nos semelhanças no tocante à concepção literária adotada pelo escritor. A linguagem aí verificada, ainda que de maneiras distintas, aponta para a permanência da poesia e sua mutação – porque mais contida em comparação com escritos predecessores – nas narrativas rosianas.

Como vimos, a dimensão poética transcende não apenas o verso, mas também os aspectos lexicais: o dizer narrativo é, antes de tudo, poesia, porque é criação permanente e, com isso, revela-nos a todo tempo uma expressividade e uma subjetividade que ultrapassam a própria prosa. As metáforas, as descrições líricas, as personagens poéticas evidenciam a poesia nos contos inacabados e nos permitem até mesmo repensar a travessia da poesia na ficção rosiana como um todo.

Do real ao metafísico, da denotação à conotação, do dizer prosaico ao poético, o conto é marcado pelo constante deslizamento dos sentidos da palavra, sempre aberta à multissignificação que tenta desvelar o indizível, porque revela o dito. Assim é que se produz as tessituras poéticas que enriquecem a ficção rosiana, elevando-a à categoria de dizer inaugural de que nos fala Heidegger. Dito de outro modo, se é inaugural é porque se gesta na medida em que se dá, de modo que se pode dizer que o atributo de poética na palavra rosiana é ambivalente: *poiésis*, enquanto criação; e poesia, enquanto dizer sonoro e semântico. Diante disto, é forçoso reconhecer o caráter explicativo verificado nos textos no que concerne à escrita rosiana

predecessora. Podemos, pois, encontrar explicações e veredas de compreensão da ficção rosiana em maior ou menor grau.

Por fim, a extensão mais longa e a própria presença de um conto como “Bicho mau” vinculam os inacabados à época de *Sagarana*. Se os escritos incompletos não são de todo pertencentes a essa fase rosiana, é preciso, porém, reconhecer que formalmente se mostram elucidativos dos processos de gênese lírica, mais bem desenvolvida em outras obras do autor, e de interpenetração dos gêneros novela, conto, romance e até mesmo da poesia. Ademais, o próprio Guimarães Rosa hesita, conforme vimos, ao se referir à produção de *Estas estórias* (“novelas ou contos longos”), conforme observa Paulo Rónai na “Nota introdutória” do volume.

Ora, o problema do gênero textual só nos interessa na medida em que nossa análise se refere a estórias que se avizinham pela extensão e/ou pela temática àquelas da época de *Sagarana*. Nesta, a opção do autor por narrativas mais espaçadas e nas quais já mostra o veio poético que seria desenvolvido em obras ulteriores; em *Estas estórias* nota-se um retorno a esse modo de narrar, o que nos permite vislumbrar um movimento dialogal dentro da ficção rosiana. Logo, podemos inferir que o gênero desenvolvido no volume póstumo tende à novela, ainda que haja a oscilação do próprio autor entre esta e o conto. Nessa esteira, a respeito de *Sagarana* Paulo Rónai (2020, p. 42) assinala:

O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela, e não o conto. A maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios ou ‘subestórias’, na expressão do escritor, aliás sempre bem concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa.

A nosso ver e ressalvadas as devidas proporções, tal reflexão cabe ao conjunto de estórias publicadas postumamente, porquanto são verificáveis em *Estas estórias*, e sobretudo nas narrativas analisadas, múltiplos episódios que enfeixam o enredo em torno de uma unidade que é a novela. A flexibilidade dada ao gênero pelo trato hábil do autor enriquece o ato de narrar e configura, ainda segundo Rónai (2020, p. 42), “uma das características da novela moderna”. No entanto, em Guimarães Rosa nada é definitivo: na orelha da primeira edição de *Grande sertão: veredas* o próprio autor diz ao anunciar a quarta edição de *Sagarana* – “Contos, ou noveletas, com originais enredos” (ROSA, 1983, p. 13). A ambiguidade quanto ao gênero, ou o hibridismo, tende, pois, a permanecer.

Com efeito, a contística rosiana propriamente dita, se quiséssemos ser estritamente rigorosos, compreenderia as narrativas de *Primeiras estórias* e de *Tutameia*. Se o hibridismo dos gêneros fazia parte dos princípios norteadores da criação rosiana – uma vez que havia uma

mescla dos elementos constituintes –, interessa-nos aqui compreender de que maneira a poesia frequenta esses escritos e se o gênero textual tem algum impacto na distribuição dos expedientes poéticos. Ao tomarmos as publicações de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* como marcos da produção rosiana, podemos afirmar que em obras posteriores o uso do dizer poético figura concatenado com as estruturas dessas narrativas, donde concluímos que o uso retoma o já dito. Tal flagrante se constrói, pois, mediante a intertextualidade. É nesse sentido que nossa hipótese acerca do discurso poético acaba por desvelar seu percurso da escrita rosiana como um todo, alçando assim *Estas estórias* a um patamar explicativo, além de experimental.

3.3.4.4 Os manuscritos

No que concerne à “O dar das pedras brilhantes”, identificamos cinco arquivos disponíveis para consulta no Fundo Guimarães Rosa sob a guarda do IEB-USP. Todos sem data e sem local. São eles: 1) datiloscrito contendo fragmento do conto “O dar das pedras brilhantes” (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-06,02); 2) datiloscrito do conto “O dar das pedras brilhantes”, com apontamentos (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-06,03); 3) O dar das pedras brilhantes: conjunto de fragmentos redacionais (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,02-01); 4) O dar das pedras brilhantes - fragmento redacional (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,02-02); 5) O dar das pedras brilhantes, classificado como artigo de periódico e contendo trechos da narrativa (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-R08,043). Logo, todos foram consultados com o fito de se buscarem os possíveis rastros da poesia quando da concepção do escrito.

O primeiro auscultado se refere a um artigo de periódico sem data – cuja versão digitalizada também está disponível no site da Biblioteca Nacional – que traz alguns trechos de entrevista concedida a Pedro Bloch na extinta revista *Manchete* (provavelmente se trata da edição do ano 1965, número 688, conforme verificamos depois no site da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional onde está disponível para consulta uma versão digitalizada da revista). Na verdade, tem-se, conforme assinala Pedro Bloch, uma “não entrevista”, posto que Rosa era, como se sabe, avesso a entrevistas. Entretanto, o que chama nossa atenção é que há excertos de “O dar das pedras brilhantes” (vide Anexo 4) correspondendo aos dois parágrafos iniciais da narrativa e aos parágrafos catorze a dezessete do texto publicado em *Estas estórias*, embora estes últimos apareçam num único parágrafo na revista (BLOCH, 1965, p. 127. In: Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-R08,043).

Ademais, o texto da publicação traz a expressão “novela” quando se refere ao

ineditismo da estória: “Guimarães Rosa nos dá duas páginas inéditas de uma novela sua que poderá ser publicada ou não: O Dar das Pedras Brilhantes” (Bloch, 1965, p.124-127, In: Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-R08,043). Isto nos dá uma ideia também do processo de produção da narrativa, de sorte que em 1965, data da menção na revista, o texto já estava pronto, ainda que lhe faltasse uma “última demão”, conforme assinala Paulo Rónai na nota introdutória. Inferimos, portanto, que em 1967 o autor trabalhava na finalização – revisão até mesmo dos já publicados – dos textos que comporiam *Estas estórias*, já que, como se sabe, ele escrevia diversos textos ao mesmo tempo.

Por outro lado, as variações verificadas nos trechos publicados na revista *Manchete*, em 1965, mostram as flutuações de sentidos típicos de um texto ainda em vias de finalização. As páginas referidas por Pedro Bloch correspondem aos parágrafos 1, 2, 14, 15, 16 e 17 da versão publicada da novela em *Estas estórias*. Convém ressaltar aqui os pontos em que os trechos se distinguem, porquanto podem revelar-nos as escolhas e hesitações do autor tanto no nível lexical quanto no sintático. E mais: a opção entre esta ou aquela forma de narrar nos auxilia a desvelar o discurso poético aí subjacente. Nossa hipótese é que o texto rosiano já nasce poético e as mudanças por que a narrativa passou ilustram a gênese do processo criativo. Pode-se presumir que “O dar das pedras brilhantes” já se encontrava pronto quando da sua publicação, ainda que em fragmentos, na revista *Manchete* na edição de número n. 688, de 1965.

Não obstante isso, o autor continuou a revisar o texto, mexendo na paragrafação, na ordem sintática e/ou lexical, conforme se observa no cotejo do excerto do periódico e do texto efetivamente publicado em 1969. Dessa forma, o texto inicia: “Já se dizendo que o cidadão trazia *ror* de criados de uso, cozinheiro, tropeiro, guia, e seus soldados de escolta, montados todos em mulas ou burros, qual quanta caravana para o tamanho *da* viagem” (Arquivo IEB-USP, FJGR-R08,043, p. 127); ao passo que em *Estas estórias* o mesmo introito traz a alteração da retirada do artigo “a” que antecede “viagem” desfazendo a contração com a preposição “de” e a supressão do “ror” usado para enfatizar o quantitativo de pessoas acompanhando o Senador Moura Tassara. A respeito desta última palavra, Martins (2001, p. 433) assinala que se trata de “expressão popular muito usada pelo autor e frequente no falar mineiro”, provavelmente resultante de “horror, com aférese”.

Todavia, mesmo com as mudanças no texto, entendemos que a ideia de grandeza pretendida pelo autor está mantida graças à construção sonora aí subjacente, de modo que logo no princípio do texto o leitor é mergulhado nos acontecimentos com a chegada grandiosa do Senador, cognominado cidadão, à localidade de Urumicanga: “Já se dizendo que o cidadão trazia de criados de uso, cozinheiro, tropeiro, guia, e seus soldados de escolta, montados todos

em mulas ou burros, *qual quanta caravana* para o tamanho de viagem” (ROSA, 2015, p. 249, grifos nossos). O jogo de sons aí observado – rimas internas que figuram numa espécie de gradação crescente – serve, a nosso ver, para salientar a grandeza do grupo de pessoas sob a chefia de Moura Tassara e pode ser entendido também como a chegada da estrutura estatal naquelas plagas. Ou seja, o estado chegara ao sertão, e eis o que em vez de apaziguar conflitos pode ser a causa de novas conflagrações e até mesmo o agravamento de contendas preexistentes. Ademais, a imponência daquele grupo fazia jus a uma concepção de ruptura no plano político de um país ex-monárquico às voltas com o republicanismo.

Outra mudança significativa no texto, ainda no mesmo parágrafo, diz respeito à retirada do *s* no artigo *as* com repercussão substancial na construção do sentido: “Aquém entravam *as* ôcas terras em brenha em êrmo” (Arquivo IEB-USP, FJGR-R08,043, p. 127; grifo nosso), que na redação do texto publicado torna-se “Aquém entravam *a* ôcas terras em brenha em êrmo” (ROSA, 1969, p. 211; grifo nosso), de modo que no primeiro caso se observa uma ambiguidade quanto ao sujeito do verbo “entrar” (o cidadão e seu grupo ou as ôcas terras?); a nova redação, por sua vez, deixa claro o sujeito elíptico, isto é, mesmo oculto o sujeito é facilmente recuperado (o cidadão e seus criados...). Ademais, o emprego de tal regência verbal (*entrar* + preposição *a*) confere, segundo anota Luft (2008, p. 255) no *Dicionário prático de regência verbal*, ideia de “movimento e direção”, ainda que de uso restrito à linguagem literária. O que se infere, pois, da oração, bem como do exercício de reescrita, é o fato de que há diligência do autor para com a palavra no nível lexical e frasal com o intuito de se transpor a ideia de deslocamento àquele lugar. Isto é reiterado através das aliterações (/r/ = terras, brenha, ermo) e assonâncias (/e/, /a/ = terra; /~e/, /a/ = brenha; /ê/, /u/ = ermo) que reforçam mediante uma sonoridade gradativa a representação do desbravamento de um local fechado ou, melhor dizendo, marginalizado pelo poder público. Cabe aí reiterar a função da musicalidade a serviço de uma prosa expressionista, como já apontara Dirce Riedel (*apud* ROSA, 2003, p. 170) na sua tese para concurso *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*, de 1962: “Com a atitude do artista expressionista, capaz de se colocar em qualquer objeto, Guimarães Rosa representa o som na momentaneidade da sua missão”.

De todo modo, o texto publicado em fragmentos na revista *Manchete* em 1965, disponível para consulta tanto no IEB-USP (presencialmente) quanto no site da Biblioteca Nacional (digitalmente), parece corresponder a um dos datiloscritos encontrados no Fundo Guimarães Rosa. Trata-se do material intitulado “O dar das pedras brilhantes” (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-06,02), em cujo suporte físico (papel) não verificamos nenhuma anotação significativa para nosso escopo. Constam aí três folhas datilografadas correspondendo a quatro

parágrafos da parte inicial da novela. Deduzimos, portanto, excetuando a página 2, se tratar dos fragmentos publicados na revista *Manchete*, publicada em 1965. Há apenas uma correção em “achando” para “achado” e o registro da expressão “cópia”, em caixa alta, nas três folhas, além de marca de uso de clipes na parte superior esquerda, o que indica a junção das laudas. Ademais, sua descrição no Catálogo Eletrônico do IEB-USP ressalta que “a segunda página apresenta um longo parágrafo que corresponde aos parágrafos 4, 5 e 6 da versão publicada, assim como a terceira página também possui um longo parágrafo que corresponde aos parágrafos 14, 15, 16 e 17 da versão publicada”. Tal descrição, bem como nossa análise do datiloscrito *in loco*, nos permite supor que os excertos correspondem àqueles publicados no periódico, de sorte que podemos com base nisso estimar a data provável da sua escrita em 1965.

Do ponto de vista textual, as diferenças mais substanciais entre o datiloscrito e a narrativa efetivamente publicada em *Estas estórias* dizem respeito à inclusão ou exclusão de palavras, inversão sintática, assim como se observam mudanças quanto à paragrafação. Tais alterações certamente demonstram oscilações ou hesitações do escritor quanto à construção da história naturais no contexto de uma escrita em vias de finalização e que repercutem no sentido do texto como um todo.

Outrossim, encontramos na revista *Manchete* (versão digitalizada encontrada no site da Biblioteca Nacional), edição 580, ano 1963, a íntegra da entrevista de Pedro Bloch com Guimarães Rosa. Nela, observamos que o autor mineiro já havia inclusive entregado “Os chapéus transeuntes” para a composição do livro *Os sete pecados capitais* – “Estou trabalhando em várias coisas, no momento. Sabe? Já entreguei ao Ênio Silveira a minha ‘Soberba’, parte dos ‘Sete Pecados Capitais’” (BLOCH, 1963, p.71) – narrativa que seria incluída no volume póstumo. Com isso, concluímos que a edição da revista publicada em 1965 na verdade compreende um aproveitamento dos dados da entrevista de 1963 – daí concluirmos que a novela já estaria pronta em 1963 –, acrescida dos excertos de “O dar das pedras brilhantes”.

Em outro manuscrito da novela (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,02-02), observamos fragmentos redacionais compreendendo onze folhas manuscritas a lápis grafite e tinta azul. E, conforme atesta sua descrição no Catálogo Eletrônico do IEB-USP: “As folhas 4 e 5 representam, aparentemente, escrituras diferentes de uma mesma passagem. A passagem corresponde, com certas lacunas e variações, aos parágrafos 3-26 da versão publicada em *Estas Estórias*.” Os papéis nos mostram o trabalho cuidadoso do autor no processo de criação da narrativa e, quanto ao aspecto lírico, nos revelam uma escrita que pressupõe a poesia antes mesmo da gênese dos elementos narrativos propriamente ditos. Prova disso é a anotação na marginalia do texto da expressão “aquela fácil matéria fatal” (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-

M-09,02-02) a ser introduzida posteriormente no corpo do texto para se referir à personagem Leopolda, mas que pela ambivalência instaurada pela narração, como veremos a seguir, pode ser entendida também como o próprio diamante.

Já em outra página (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,02-03) intitulada "ao espantoso extraordinário do garimpo", encontramos uma folha datiloscrita, com anotações de lápis grafite, contendo fragmento redacional de "O dar das pedras brilhantes". Na descrição do Catálogo Eletrônico do IEB-USP, salienta-se que a "passagem parece corresponder, com certas diferenças, aos parágrafos 6-8 da versão publicada em *Estas Estórias*." Entendemos que as notações demonstram o caráter de incompletude da narrativa, porque se trata do processo de criação da novela. No entanto, a nosso ver, esse escrito não nos diz muito acerca do discurso poético que acreditamos haver na narrativa.

Se há um arquivo que nos interessa, é – "O dar das pedras brilhantes: conjunto de fragmentos redacionais" (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,02-01) – aquele que nos mostra mais explicitamente o rico exercício de construção da narrativa empregado pelo autor. Conforme assinala a descrição do Catálogo Eletrônico do IEB-USP, trata-se de uma "folha de rosto com o título do conto 'O dar das pedras brilhantes', papel colado sobre folha branca, ambos do Ministério das Relações Exteriores, contendo anotações e elaborações diversas relacionadas ao mesmo conto, e, por fim, folha manuscrita contendo esforços redacionais pequenos e rasurados". Pululam aí, pois, sintagmas poéticos pensados para uma escrita "naturalmente" lírica, de sorte que se infere a pressuposição de uma concepção poética prévia. Tal princípio composicional nos permite flagrar nos rascunhos expedientes formais que perfazem a dimensão poética tão patente na prosa rosiana: os exercícios de construção textual nos revelam o nascimento poético da novela rosiana. São exemplos disso, dentre outras, as seguintes expressões (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-09,02-01): "olhando para o silêncio"; "num silêncio desordenado"; "trancando o rôsto" (*sic*); "suas almas crepitavam"; "e se alçam em tôda rebeldia" (*sic*); "Êsse olhar fazia espumas"; "homem quadrado (=perfeito, completo)"; "num silêncio desordenado"; "seus membros em decrépita dureza"; "pensou num sussurro".

Finalmente, o último arquivo verificado, também intitulado "O dar das pedras brilhantes" (Arquivo IEB-USP, Fundo, JGR-M-06,03), não nos lega nenhum dado a respeito do discurso poético, embora haja algumas intervenções manuscritas do autor. Na página 1, por exemplo, há um contorno indicando a inversão entre "mudava e virava". Tal índice de alteração é posterior à publicação da revista *Manchete*, o que demonstra o processo de revisão em curso. De todo modo, os apontamentos são poucos, conforme se pode observar nas notas na edição do livro. Seja como for, o Catálogo do IEB-USP destaca que o datiloscrito "parece corresponder

com muita proximidade à versão do conto publicada em *Estas Estórias* (1969). Há diferenças de paragrafação, há indicações do autor sobre uma nova divisão dos parágrafos”.

Cumpramos registrar que localizamos no “Caderno de estudos” anotações sobre pedras preciosas e inclusive um enunciado depois aproveitado em “O dar das pedras brilhantes”: “(m%) – lapida-se o diamante com o seu próprio pó” (IEB/USP – FJGR-CADERNO-04, p. 33). O “m” e o sinal de porcentagem indicam “meu cem por cento”, ou seja, uma construção considerada perfeita pelo autor. Que é o diamante na economia da novela senão metáfora da palavra? Como se lapida esta senão através de outra (s) palavra (s)? Tais questões são nevrálgicas para a compreensão do texto sob a leitura que buscamos empreender aqui. Além disso, no caderno, encontram-se expressões depois aproveitadas em “A estória do Homem do Pinguelo”, “Os chapéus transeuntes” (*Estas estórias*), “Barra da vaca”, “Uai, eu?”, “Se eu seria personagem”, “Arroio-das-antas” (*Tutameia*), o que ilustra o nascimento quase concomitante das narrativas distribuídas em volumes diferentes. Logo, a busca por expressões com o máximo de potência significativa é observada *pari passu* no “Caderno de estudos” – as anotações, extrapolando o mero registro, são partes constituintes das estórias.

Em suma, se, por um lado, os manuscritos analisados nos conferem maior segurança no que concerne à compreensão do processo de criação empregado pelo autor, revelam-nos, por outro lado, rastros de um dizer que é, desde sua gênese, poético. Prova disso são os exercícios composicionais observados na marginalia dos datiloscritos que revelam uma preocupação com a palavra que se mostra desde o início poética.

3.3.5 A palavra em ruminação no último conto: “Remimento”

Ao sofrer infarte em 19 novembro de 1967, Guimarães Rosa estava no escritório do seu apartamento no Rio de Janeiro trabalhando numa narrativa que, conforme índices esboçados, também faria parte de *Estas estórias*. Trata-se da estória incompleta “Remimento” que, por se encontrar num estágio de efetivo inacabamento – aparentemente abaixo mesmo daquelas que faltavam, segundo Rónai (2015, p.14), apenas “uma última revisão do autor” – não fora incluída pelo organizador no volume póstumo de 1969, o qual se restringe a uma breve menção sobre o aparecimento de trechos na imprensa:

Em vez de uma ou outra dessas quatro narrativas, aparecem títulos diferentes num ou outro dos índices mencionados; mas, das obras a que esses títulos se referem, só de uma, “Remimento, foi encontrado um fragmento, de umas seis páginas, reproduzido logo após a morte do escritor, parcialmente e em fac-símile, no *Correio da Manhã* de

25 de novembro de 1967.

De fato, tivemos contato inicialmente com a narrativa mediante os excertos publicados em tal edição do jornal *Correio da Manhã*, depois de localizá-la através de acesso à versão digitalizada disponível para consulta no sítio eletrônico da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (vide Anexo 5). Intitulado “‘Remimento’ – Último conto de Guimarães Rosa”, o texto, que é parte de um conjunto de outros que homenageiam o escritor no mesmo periódico, traz uma pequena introdução acerca da produção da estória destacando o cuidado do autor na sua construção:

Texto inacabado do último conto de Guimarães Rosa (no qual chegou a trabalhar no próprio dia da sua morte), cedido por seu particular amigo Geraldo França de Lima. Foram cinco as versões que o escritor começou a dar à estória. [...] Na revisão final, tipográfica – informa-nos Geraldo França de Lima – Rosa, não raro alterava tudo. (*Correio da Manhã*, 25 de novembro de 1967)

Ademais, há uma reprodução em fac-símile da primeira página de “Remimento” em cujo corpo se verificam rasuras, anotações, hachuras, ou seja, marcas da intervenção autoral em um texto já datilografado. Instigados com as possibilidades exegéticas, consideramos de suma importância para este trabalho averiguar os manuscritos de tal conto empreendendo uma análise, ainda que não exaustiva, em busca de expedientes poéticos e de eventuais convergências com os princípios existentes nas novelas que a precedem, bem como com o projeto de *Estas estórias*. Logo, resolvemos incluí-la no rol do *corpus* desta tese, uma vez que, escrita em 1967, esse texto pode nos fornecer algumas pistas acerca do processo criador do autor, assim como revelar-nos (ou não) possíveis elementos da poeticidade rosiana.

Para tanto, valemo-nos da dissertação *Remimento: raízes de uma narrativa inacabada*, de Elisabeth Maria Ziani, defendida pela Universidade de São Paulo em 1996, na qual a ensaísta destrincha a história genética dos manuscritos do conto. Além das inteligentes inferências resultantes da sua acuidade analítica, há um datiloscrito em específico, reproduzido no corpo do texto, muito valioso para nossas observações (vide Anexo 6), posto que nos faculta o livre acesso ao texto em se tratando de um material que está sob a guarda física do Arquivo IEB-USP. Além disso, o ensaio “A dança dos títulos” publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da mesma autora e resultado da mesma pesquisa, se volta especificamente para o problema da criação dos títulos pensados para “Remimento”, revelando através do estudo da genética textual não só tais variantes, mas também os sentidos aí imbricados no calor da hora da escrita.

De todo modo, cumpre ressaltar que nossa breve análise incidirá sobre esse anexo, que corresponde a seis folhas datilografadas e com poucas anotações manuscritas pelo próprio autor, tais como, por exemplo, alguns destaques através de círculos de palavras, inserções de vírgulas, dentre outros. Nesse tocante, faz-se mister registrar as deduções já enfatizadas por Ziani (1996a) no seu estudo pioneiro acerca do conto.

Dentre elas, destacamos o estágio da narrativa. Segundo conclui Ziani (1996, p. 143), “o ‘texto’ está bem próximo do nível terminal, pois apresenta soluções estilísticas processadas pouco a pouco e uma estrutura narrativa acabada.” Ademais, o projeto editorial que o autor vinha empreendendo, cuja materialidade se constata nos diversos manuscritos deixados pelo escritor, comprova o desejo de incluí-la em *Estas estórias*, uma vez que os títulos “Sopros e Rostos” e “Restinga”, variantes do que seria renomeado “Remimento”, podem ser observados nos esboços de índices para a obra (vide Anexo 1). Logo, a estudiosa acaba colocando a estória num estado de escrita similar à dos outros textos ainda não devidamente finalizados pelo autor, aos quais faltaram uma revisão final.

Nesse caso, somos levados a indagar o porquê de Paulo Rónai ter optado quando da preparação dos originais do livro por não a inserir no volume póstumo. Acrescente-se a isso, por exemplo, o fato de o organizador considerar importante a introdução de um texto como “Páramo”, ao qual faltava uma citação no encerramento da estória, bem como “Retábulo de São Nunca”, cujo projeto de escrita sugere um “Painel Segundo: As vertentes”, que não chegara a se concretizar, publicando-se, como se sabe, apenas o “Painel Primeiro: À fonte”. Tais incompletudes, não obstante denunciarem um processo em andamento e ao que parece abruptamente interrompido, se não chegaram a invalidar a recepção do público leitor, tampouco deveriam constituir um princípio, em cuja escolha de textos se assenta, como algo “arbitrário”, excluindo “Remimento” e comprometendo, por conseguinte, a visão de conjunto pretendida para o livro, o que, aliás, serviu a Rónai de embasamento para a inclusão das estórias finais.

Com efeito, por ora não temos embasamento para assinalar com exatidão os motivos de Rónai na retirada deliberada do conto do projeto de *Estas estórias*, ainda que o cite na “Nota introdutória” e afirme a existência de “umas seis páginas” (RÓNAI, 2015, p. 14). Logo, parece que a hesitação do autor observada nos índices manuscritos, a constante reescrita de possíveis títulos para os textos e o fato de o escritor estar ainda trabalhando no conto no momento próximo à sua morte pesaram na opção levada a cabo por Rónai (2015, p. 13), já que, segundo ele adverte, o projeto do livro previa “oito novelas longas e a entrevista-retrato ‘Com o vaqueiro Mariano’”. Ziani (1996a), por sua vez, não chega a discutir tal questão, restringindo-se a descrever os conjuntos de manuscritos e datiloscritos da narrativa e fazer inferências exegéticas

muito relevantes sobre o texto através das quais conclui seu nível de elaboração análogo às quatro últimas novelas inseridas em *Estas estórias*.

Todavia, o que salientamos de tal análise é a afirmação sobre o papel da linguagem na narrativa. Acerca do elemento tão relevante para a ficção rosiana, Ziani (1996a, p. 96) afiança sempre na perspectiva da análise genética que “o texto límpido surge como representação dos anseios de Guimarães Rosa e concretiza a dimensão da Restinga em um âmbito sagrado.”

Por conseguinte, a linguagem adotada no escrito é o meio precípua de nossa atenção. A poeticidade do narrar está presente no conto na medida em que catalogamos realizações perceptíveis nas demais estórias, tais como aliterações, assonâncias, sintaxe insólita, neologismos, arcaísmos, rimas, dentre outros. A abertura da narrativa *in media res* põe o leitor num tempo imemorial, típico dos escritos rosianos: “Tendo de ser que naqueles meses ia-se com ele pescar. Ia-se à grande Restinga. Faz nada ao caso incluir quem e quem. De nome, do real e ainda público lembrado, dava-se como o sr. Almansôr, nem mais, impersonagem, à parte, alto...” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46). O tempo mítico associa tal narrativa, por exemplo, a “Bicho mau”, sobretudo à sua primeira parte quando o foco narrativo está colado na serpente.

Ademais, a linha entre o real e o fantástico é tênue, incidindo sobre a ambivalência que a trama da efabulação instaura. Em decorrência disto, emerge um conto no qual as metáforas poéticas relativas ao contexto da pesca (mariscos, peixes) estruturam o eixo sobre o qual se enfeixa o modo singular de narrar, donde vislumbramos mais claramente a manifestação do discurso poético associado a um *locus* primevo corolário das narrativas míticas. Tal expediente é observado em “O dar das pedras brilhantes”, em que o contexto do garimpo está permeado de metafísica, como, por exemplo, quando se afirma a certa altura no texto: “Lugar algum tem a nossa crescível medida” (ROSA, 2015, p. 254), numa demonstração da relação transacional entre a realidade empírica e o transcendental. Vejamos, pois, como o léxico poético contribui para tanto em “Remimento”.

3.3.5.1 O léxico

No que diz respeito ao âmbito lexical, o conto mostra construções singulares que vão do título aos nomes das personagens. De fato, “Remimento” é a escolha do autor após criteriosa hesitação quanto às possibilidades encetadas pelo enredo. Tal problema é apresentado na pequena introdução que acompanhava os fragmentos do texto em “‘Remimento’ – Último conto de Guimarães Rosa” (vide Anexo 4): “Guimarães Rosa fez várias tentativas de título do conto ‘Inversidade’, ‘Transversamente’, ‘Revés’, ‘Samsara’, para, afinal, encontrar o título que lhe

pareceu melhor: ‘Remimento’”. (2º Caderno - *Correio da Manhã*, 25 de novembro de 1967, p. 1). Ao investigar esse elemento, Ziani (1996b, p. 198) informa-nos que a definição do título pode ser observada mais claramente nos índices esboçados para *Estas estórias*: “Sopros e rostos” e “Restinga” figuram nesses papéis (vide Anexo 1). “Remimento”, ainda segundo Ziani (1996b, p. 201), aparece apenas nas duas últimas versões do texto.

O provável sentido dessa palavra, conforme registra Martins (2001, p. 422) se referindo a um trecho de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, seria “salvação, remissão, perdão” como espécie de arcaísmo derivado de remir. Por sua vez, Ziani (1996b, p. 201) também vai nessa direção ao ler o título como “ação de remir que compreende a liberação das amarras, salvação; a resignação de um ser.” Além disso, a estudiosa localiza dentre os papéis de estudo do autor a expressão “Renhimento – som murmurante” a qual corresponde, segundo ela, ao “significado de duelar, disputar, combater”. Por conseguinte, conclui Ziani (1996b, p. 201) que ambos os sentidos possíveis para “Remimento” demonstram a dinâmica de criação do autor por associação, porque pode conotar “o duelo, o combate do ser para atingir o outro lado, a luta entre os opostos: entre o concreto e o abstrato; o subjetivo e o objetivo, entre o consciente e o inconsciente, entre a realidade e a ficção representada na narrativa”.

Com efeito, enfatizamos no título o som de /r/ que irá atravessar, a nosso ver, o conto, mostrando-se como importante índice de leitura e materializado o princípio criativo rosiano segundo o qual a sonoridade e o sentido das palavras devem estar conectados. Anotemos, pois, como isto reverbera: “Mal igualada a rasa língua de chão, praia e mato e relevos do dunas, que remata em arremôdo de monte...” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46; grifos nossos). E, em outros momentos: “as pessoas repequeninas”, “ínatos renovos motivos”, “renegados”, “lugar igual aos remotos”, “prima terra” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46; grifos nossos).

Finalmente, convém registrar que a questão da sonoridade das palavras em “Remimento”, marca da poeticidade rosiana, já havia sido aventada por Ziani (1996a, p. 97; grifo nosso):

A progressão de substantivos e adjetivos selecionados pela *sonoridade* e uma pontuação processual introduzida por quantidade de vírgulas, ponto e vírgulas e dois pontos, refletem um movimento quase circular, declarado pelo autor, ‘Daria bem em tórto e volta’ que se inicia num processo resistivo, lento e vai pouco a pouco se diluindo na representação da penetração total.

Outrossim, tal preocupação é igualmente percebida na onomástica veiculada no conto, de maneira que a acústica dos nomes das personagens reflete o propósito poético requerido pelo

autor. A esse respeito, Ziani (1996a, p. 126) também nos diz que “sempre nos deparamos com significativas composições que se relacionam diretamente com o perfil da personagem ou numa composição mais sonora.”

Por outro lado, o processo de ficcionalização da própria ficção nos textos rosianos advém da instrumentalização da metafísica via metalinguagem. Em “O dar das pedras brilhantes”, Pinho Pimentel “estivera atendo-se a reler, de fim para meio, um livro” (ROSA, 2015, p. 249); em “Páramo”, tem-se um livro que põe o protagonista em ação – “o Livro é um penhor, um refém. Nele estou prisioneiro.” (ROSA, 2015, p. 220) –; Padre Peralto, em “Retábulo de São Nunca”, possuía “profundas arcas de livros” (ROSA, 2015, p. 237); por fim, “Remimento” recoloca tal questão mediante o problema da linguagem literária e sua abrangência enquanto algo categórico:

Apenas, sim, e com Cesário entendido, coagente o dr. Mouraria sugerira-lhes o convite. – Em fato, para um autor, seus romances... – desde logo atento o sr. Almansôr. – Poeta? – no que não timbrava menosprêço; melhor, compreensão com simpatia. Mesmo falou sobre as insistências de toda verdadeira inspiração, agudas e enormes, o temeroso mister das mensagens definitivas. Dava-se por interessado num teor sutil de certos velhos livros, o que todavia quase ninguém vê, a inércia distraída. (ROSA, s/d, p. 5-6; FJGR-M-17,46; grifos do autor)

Dados tais elementos textuais, fica clara a problematização metalinguística que o texto enceta, a nosso ver, a discussão da literatura como universalizante e, sobretudo, a filiação da ficção rosiana a princípios que nortearam seus escritos. Ademais, a menção explícita da poesia consubstanciada na figura do poeta-protagonista sr. Almansôr demonstra o papel primordial da literatura como afirmação de uma realidade transcendente de ordem do sagrado.

3.3.5.2 A poética

Para além das unidades lexicais que na literatura rosiana ganham, como vimos, relevo poético, faz-se mister doravante compreender como isto se dá no nível das construções frásicas. De fato, procuramos endossar a hipótese de que certos enunciados tendem a corroborar a perspectiva poética pressuposta pelo autor. Dentre eles, destacam-se símiles, descrições líricas, ditos de teor proverbial e – ousamos afirmar – até indagações que elevam as discussões a reflexões profundas. Tais elementos contribuem cada um a seu modo para a tessitura de uma forma de narrar cuja singularidade está assentada no constante estranhamento típico do discurso poético.

Por conseguinte, o espaço no qual é ambientada a estória, qual seja, “a grande

Restinga”, eclode permeado de fantasia, mas nem por isso deixa de trazer à baila ocorrências ancoradas no real. Observemos, pois, um trecho que traz alguns aspectos nesse sentido que merecem nossa atenção:

[...] O que nem chega a pensar-se; mas como os morcegos, que não para sempre abjuram a claridade. Coubesse ali a procura de contrabandos, renegados, esculcas ou espões, criminosos atrozes? Daria bem assim, em torno e volta, antes a representação das arquivadas cartas portulanas – cuja a rosa-dos-ventos, javalis-peixes e baleias mostrosas, homens sem cabeça, unicórnios, anjos, dragões de asas. Sejam – as sereias. Lugar igual aos remotos ou atiquíssimos que pode que persistam, prima terra. (ROSA, s/d, p. 5-6; FJGR-M-17,46; grifos do autor)

A leitura do excerto acima permite-nos ilustrar a dinâmica de urdidura da ficção rosiana na medida em que colige os elementos que enformam o traço metafísico-poético do conto. O jogo sonoro – que já assinalamos anteriormente, mormente em torno do /r/ reverberante –, o símile com a imagem dos morcegos, a indagação que induz o leitor a situações de ilegalidade, por um lado, e os seres de âmbito do fantástico, por outro, conferem à Restinga o caráter mítico. O modo de dizer poético aí deflagrado é, pois, um índice que se encontra em perfeita consonância com a narrativa, em particular, e com a ficção do autor como um todo, de forma geral, lançando tanto na mobilização das palavras quanto no espaço representado – no caso em comento, a Restinga e não o sertão brasileiro – o retorno ao primitivo.

Em aparente paradoxo ou ainda por esforço hiperbólico na tentativa de apreender o ambiente, o narrador nos diz que se tratava de “apenas uma estreita divisão, infinitamente margem” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46), e eis uma feliz síntese de ordem geográfica, mas que a transcende linguisticamente através do advérbio “infinitamente” anteposto ao vocábulo “margem”. Divisão, margem e infinito são, nesse caso, signos assaz relevantes para as problematizações metafísicas postas em marcha mediante as histórias rosianas e, principalmente, em “Remimento”; aliás, tal abordagem acaba se dando pelas descrições nas quais se verificam certa tendência à poeticidade. Tanto é assim que “o espaço é agente” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46) e não um mero cenário inerte; “o essencial vige por si, como se um mundo não tivesse origem” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46), ou seja, reforça-se a ideia da infinitude espacial e de ação incessante; os atos humanos, por sua vez, principiam como se apenas se esboçasse algo que não se mostra claramente: “todavia nelas acentuado acaso o humano esboço, deduzida sua superfície de simultâneos disfarces sucessivos: sobre inatos renovos motivos, atos em possível germe” (ROSA, s/d, p. 1; FJGR-M-17,46). As aliterações aí flagradas juntamente com a abundância de adjetivos devidamente postos em relação singular com o substantivo a que se referem atestam o imbricamento entre prosa e poesia.

Por outro lado, se considerarmos algumas estruturas frásicas permeadas de dimensão poética, certamente incluiríamos nesse rol ditos aforismáticos presentes em “Remimento”: “O mar é imenso como a gente não consegue recordar alguma coisa.” (ROSA, s/d, p. 2; FJGR-M-17,46); “Tudo vem muito a propósito de incerta coisa.” (ROSA, s/d, p. 4; FJGR-M-17,46); “Soem no qualquer considerado momento todas as maneiras volver-se em assistidas representadas.” (ROSA, s/d, p. 5; FJGR-M-17,46); “Imagens que nos vêm à mente e nem são nossas só querem ser e se exercer, talvez.” (ROSA, s/d, p. 5; FJGR-M-17,46). Tais asserções, concatenadas entre si através da textualidade metafísica que evocam, corroboram a atmosfera poética na medida em que, para além da materialidade lexical e acústica, suscitam uma imagética subjetiva, donde entendemos estar a poeticidade da estória.

3.3.5.3 Os manuscritos

O levantamento dos manuscritos de “Remimento” pôde ser feito através do Catálogo Eletrônico IEB/USP, o qual registra trinta e quatro itens disponíveis para consulta, compreendendo fragmentos do texto, parágrafos em desenvolvimento, anotações, elaborações diversas, estudos de composição e datiloscritos. Nesse caso, ao buscar inventariar tais papéis a fim de elaborar um dossiê para o conto, Ziani (1996a, p. 23) assevera que o conjunto documental é constituído por: 65 páginas datilografadas, com várias versões incompletas da narrativa; 04 páginas manuscritas; 25 listas de estudos; outras referências totalizando 12 páginas datilografadas, além de recortes de periódicos, como jornais e revistas. A amplitude da massa de manuscritos amalhada pelo autor ilustra sua diligência para com seu processo de criação literária, que infelizmente foi interrompido pelo falecimento do escritor.

Não obstante a multiplicidade de manuscritos de “Remimento”, elegemos como *corpus* apenas a última versão do conto – apensada por Ziani (1996a) à sua dissertação (vide Anexo 6) –, de seis páginas, a qual compreendemos como texto-base para nossa análise acerca dos mecanismos poéticos aí mobilizados pela narrativa, de modo que, assim como as outras estórias, se observa uma preocupação com a palavra de ordem lírica. Tal datiloscrito nos auxilia também na busca de elos poético-estruturais entre as narrativas de *Estas estórias* apesar da visível heterogeneidade estilística e temporal entre elas.

Com base na leitura do conto e em que pese sua natureza inacabada – algo não muito distante das demais narrativas –, vislumbram-se estruturas narrativas, na versão mais próxima da finalização, análogas a “Retábulo de São Nunca” e, principalmente, a “O dar das pedras

brilhantes”, por exemplo. Isto nos leva a pelo menos desconfiar de um provável paralelismo quanto às características e/ou aos princípios pressupostos pelo autor, apontando outras veredas experimentais da sua ficção. O tempo imemorial, quase mítico, o narrador que reflete os limites da apreensão do real, descrições o mais das vezes líricas, a veiculação de expressões poéticas e de outras em que avultam sua sonoridade, sobretudo através de rimas suscitam uma interessante similitude entre tais estórias. Estas, por sua vez, mais dilatadas, retomam em alguma medida as experiências de *Sagarana* acrescidas da maturidade autoral de mais de duas décadas de escrita, revelando-nos uma direção singular da prosa rosiana.

Se entendermos “Remimento” como escrito da maturidade, o dizer poético revela-nos as pretensões do autor aí subjacentes e de igual maneira permite-nos perscrutar a gênese e o desenvolvimento do amálgama da prosa de ficção com a poesia no conto. Aqui e acolá, os experimentos com a linguagem já ensaiados em obras predecessoras quase à exaustão são visíveis no conto, de tal modo que o leitor é convocado a um papel ativo e altivo a fim de desvendar os enigmas enfeixados pela narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender de que forma se dá a poesia na segunda parte de *Estas estórias*, alçando-a à chave de leitura da poeticidade na ficção rosiana. A despeito de ser uma obra póstuma e até certo ponto inacabada, ela fornece veredas a serem exploradas, sobretudo o amálgama entre a poesia e a prosa e, assim, pode, a nosso ver, servir de instigante ponto de partida para a apreensão da travessia poética rosiana como um todo.

Como vimos, o percurso lírico de Guimarães Rosa teve início com o livro de poemas *Magma* – premiado pela Academia Brasileira de Letras, mas só publicado postumamente em 1997 – em que se verificam os exercícios de temas e de lógica poética que seria amadurecido na prosa. *Sagarana*, primeira publicação do autor mineiro, traria narrativas que evidenciam o projeto de concepção literária, pondo em evidência a permanência – ou início na prosa – da cosmovisão poética para exprimir a sua indissociabilidade para com a prosa. O ponto mais alto seria atingido com *Corpo de baile* e, sobretudo, com *Grande sertão: veredas*, narrativas em que desponta mais claramente a afirmação do poderoso amálgama da poesia à prosa. As publicações que se seguiram se caracterizam pela concisão requerida muitas vezes pelo meio que em princípio foram trazidas a lume, a saber, jornais e/ou revistas. *Primeiras estórias* e, depois, *Tutameia: Terceiras Estórias* ilustram esse momento.

O encurtamento da extensão narrativa não seria observado, entretanto, nos contos longos que compuseram *Estas estórias*, ainda que mais da metade deles já tivesse sido publicada na revista *Senhor* no início da década de 1960 (“A simples e exata estória do burrinho do comandante”, “Meu Tio o Iauaretê”, “A estória do Homem do Pinguelo”). Esse dado poderia ilustrar uma mudança de *modus operandi* no processo de criação literária rosiana não fosse *Estas estórias* composto de escritos de diversos momentos da carreira literária (“Bicho mau” chegou a fazer parte na primeira versão de *Sagarana* em fins da década de 1930; “Meu Tio o Iauaretê” é anterior a *Grande sertão: veredas* (provavelmente é de 1949); “Com o vaqueiro Mariano” foi publicado em jornal entre 1947-1948; “Os chapéus transeuntes” compôs a antologia *Os sete pecados capitais*, de 1964).

Não obstante essa diversidade, o próprio autor chegou a conceber *Estas estórias* enquanto obra unívoca – conforme atestam os manuscritos do arquivo IEB/USP –, aduzindo-lhe os inéditos (“Bicho mau”, *Páramo*, “Retábulo de São Nunca”, “O dar das pedras brilhantes”), porque os índices esboçados para a obra ilustram isso. Essa reunião nos é de todo importante mormente para pensarmos como a poesia atravessa as narrativas, conferindo-lhes não apenas o *status* de prosa poética, mas sobretudo de discurso poetizado, isto é, a poesia não

aparece aí como mero adorno estilístico, mas profundamente arraigada ao discurso constitutivo da narrativa, seja na dimensão fonética-lexical, seja na dimensão morfossintática, seja na dimensão semântico-metafísica. Ademais, nota-se a similitude na extensão mais espaçadas das narrativas.

Com efeito, os mecanismos poéticos vislumbrados nessas narrativas nos permitem vinculá-las às concepções poético-ficcionais do autor de Cordisburgo. Sob o prisma das reflexões heideggerianas acerca da linguagem que se pretende autêntica, que se realiza plenamente através do dizer poético, percorremos as tessituras poéticas na busca de uma apreensão mais globalizante do papel desse elemento na ficção rosiana.

Assim, ao elegermos os contos inacabados, procuramos privilegiar narrativas que não têm recebido a devida atenção, seja da crítica, seja dos estudos acadêmicos. Cientes do desafio imposto pela incompletude de textos de um escritor meticuloso com o esmero da linguagem e sobretudo pela complexidade dos processos linguísticos, evidenciamos que as experiências poéticas com a escrita estão profundamente arraigadas na estrutura narrativa. Seja por meio da representação simbólica do mal numa serpente antropomorfizada em “Bicho mau”, do aspecto soturno verificado em “Páramo” com o seu “Homem-cadáver”, da quebra de expectativa amorosa ou esmaecimento do retábulo em “Retábulo de São Nunca”, ou, ainda, seja inversão de papéis e o próprio lapidar das palavras (atividade precípua da poesia) em “O dar das pedras brilhantes”, seja através da espionagem de notação fantástica em “Remimento”, é perceptível a sua manifestação de um discurso poético que adensa as possibilidades de alargamento dos sentidos polissêmicos, potencializando as realizações de enunciação ficcional.

Do ponto de vista metodológico, percorremos a materialização da poesia na narração, isto é, as realizações fônicas, lexicais e morfossintáticas plasmadas na representação das personagens e do cenário e, por fim, no narrador e nas proposições metafísicas constituíram caminhos para a leitura que propôs evidenciar as funções da poeticidade, flagrando a magistral dissolução da poesia na prosa.

Por outro lado, interpretar *Estas estórias* como fio condutor da apreensão da poesia na ficção rosiana significa reposicionar o volume e sua possível relação com as demais publicações do autor dentro da sua obra. Dito por outras palavras, significa repensá-la enquanto escrito marginalizado, dando-lhe contornos outros que permitem o próprio fazer literário do escritor que gesta narrativas pondo em destaque a língua enquanto organismo vivo e, portanto, propenso às constantes mudanças que essa flexibilidade lhe impõe. O resultado são urdiduras que perfazem uma escrita tão rica de recursos poéticos e, concomitantemente, de enredos que trazem o prosaico elevado à máxima potência semântica.

O estudo dos fenômenos poéticos que empreendemos nesta tese buscou flagrá-los à luz de uma perspectiva que o localizasse menos na superfície textual do que na tessitura mesmo decorrente da cosmovisão do autor com sua *poiésis* ficcional, mas, sobretudo, do seu projeto literário, como fica demonstrado nas suas correspondências, em entrevistas, nos prefácios de *Tutameia* e nos manuscritos. Assim, a poesia – “o nível mágico da linguagem” – encerra em si o problema da interpretação da linguagem e, por extensão, do mundo, um dos temas assaz caro à ficção rosiana. Por conseguinte, a representação da natureza e da religiosidade se faz através de um dizer que é poético. O que estaria por trás disto tudo é a frequente inquirição metafísica – à qual o autor confere o número quatro em correspondência com Bizzarri –, que para Guimarães Rosa não ficaria adstrita aos círculos supostamente cultos e eurocêtricos, donde emerge a fórmula-conceito riobaldiana: “O sertão é dentro da gente.”

Ao aplicarmos as discussões acima nos quatro contos de *Estas estórias* mais “Remimento”, percebemos em diferentes graus a gestação de narrativas que, a nosso ver, perfazem, cada uma à sua maneira, modos de ler a própria ficção rosiana, principalmente o papel da poesia como um dos eixos estruturantes. “Bicho mau”, para além das questões evocadas pela crítica genética, traz, mas não somente, uma representação poética de uma cobra, que, por sua vez, pode ser entendida como síntese de uma sociedade à margem dos avanços científicos; já em “Páramo” verifica-se o soturno, a morte elevada à condição de quase personagem, um duplo, que encerra, não obstante a extensão notoriamente da narrativa, uma atmosfera poética localizada nas descrições e sensações do narrador-personagem; em “Retábulo de São Nunca”, a seu turno, os desencontros amorosos são a matéria-prima sobre a qual incidem momentos poéticos que transcendem a trama e se fazem presentes em ditos de cunho proverbial; em “O dar das pedras brilhantes” assiste-se ao desenrolar das ambições em torno da exploração mineral que desliza para a metafísica, sendo a poesia presente, entre outros, na representação da natureza e nas entrelinhas deixadas pelo narrador; por fim, em “Remimento” a perseguição de possíveis criminosos por espiões do governo é permeado pela poética “grande Restinga”, lugar quase mágico.

As veredas poéticas encetadas pelo autor de *Estas estórias* e, em especial, nos contos escolhidos como *corpora* desta tese apontam para um gênio criador em permanente trabalho de pesquisa e de elaboração literárias. Logo, o conteúdo lírico aí observado é relevante para a economia das narrativas. Dizer isso é perceber um Guimarães Rosa, mesmo nos últimos anos da sua vida na segunda metade da década de 1960, em constante reflexão acerca dos pressupostos que embasaram sua ficção. Ademais, o fato de Paulo Rónai situar as narrativas num estágio intermediário anterior à finalização não invalida leituras e interpretações mais

imanescentes na medida em que consideramos os contos como objetos presentes, a saber, publicado em 1969, passíveis, portanto, da exegese literária.

Dito de outro modo – e tendo em conta tal condição das narrativas –, os contos analisados podem nos ajudar a compreender a trajetória da poeticidade ao longo da obra do autor, de modo que *Estas estórias* emerge como importante meio de entendimento dos princípios e de suas variações que nortearam as criações literárias rosianas. Se, como vimos, a incompletude desta obra póstuma repelira a produção, salvo raras exceções, de uma fortuna crítica mais volumosa, por outro lado, é preciso salientar que sua relevância já era observada à época de sua publicação. Mesmo nas obras publicadas em vida, o autor as revisava constantemente quando da publicação de novas edições, o que por si só pressupõe o inacabamento como horizonte do processo de criação do autor. Assim, nos textos publicados de *Estas estórias* em vida do escritor há diversos apontamentos mantidos em notas de rodapé por Paulo Rónai para uma possível revisão que, infelizmente, acabou não se concretizando. Todavia, em sentido *scriptu sensu*, os quatro últimos escritos, além de “Reminência”, são caracterizados, em diferentes graus, por incompletudes, chegando mesmo a faltar um trecho (que seria uma citação de um livro) em “Páramo”, o mais bem acabado de todos.

É dentro desse espírito que a visão caleidoscópica apontada por Ribeiro (1969) em *Estas estórias* é facilmente reconhecida através das inter-relações deflagradas pelas narrativas. Por detrás de um aparente frágil liame a interligar os textos decorrente da ausência de uma última revisão, o volume logra êxito ao referir-se intuitivamente a momentos outros da escrita rosiana, erigindo-se, a nosso ver, como chave de leitura. O livro possui uma estrutura subjacente bem estabelecida com elos intra e extratextuais observáveis. E, se tais conexões podem ser objeto de questionamento, não deixam de constituírem veredas passíveis de atenção: comprova-se uma vez mais a multifacetada poética rosiana a operar como se rumasse ao infinito. Nesse caso, concordamos com Covizzi (1978) pelo menos em parte, porquanto *Estas estórias* levaria adiante o intento explicativo iniciado, segundo a estudiosa, com *Primeiras estórias*. Note-se que, enfim, a preterição de *Ave*, *palavra* deve-se tão somente à natureza demasiada heterogênea deste, uma miscelânea.

Embora Galvão (2008), por um lado, tenha demonstrado que Guimarães Rosa continuara a escrever poemas disfarçado habilmente através de heterônimos, sobretudo na década de 1960, – Leonel (2000), por outro, defende a transmigração de experiências poéticas entre *Magma* e *Sagarana*. O conjunto poemático traz poemas narrativos que seriam desdobrados em contos da obra de estreia na ficção. Vê-se logo que o autor trabalhava em várias frentes, conduzindo tanto tal transição entre os gêneros quanto o investimento maior na

poeticidade da prosa.

Por fim, vista sob o fulcro da poesia, *Estas estórias* fica reposicionada diante da ficção rosiana. Ao pensá-la como importante chave de leitura, é possível tê-la em conta a fim de se obter uma leitura de cunho mais abrangente da grandiosa extensão metafísico-existencial-poética empreendida pelo ficcionista. A linguagem – aí tão valorada, recriada, repensada enquanto não só como meio de criação e de mediação do mundo, mas como fim em si mesma, porque criadora de mundos – encerra uma verdade filosofante, entre outras, acerca do ser humano: o homem só o é enquanto ser que se constrói *na* e *pela* linguagem, e esta precisa ser poesia para ser fundamentalmente humana.

Cremos pelo exposto ao longo deste trabalho que, malgrado sejam eventualmente inacabadas, as estórias analisadas haurem no halo poético ainda em flagrante processo de gestação, porque em processo de constante criação e ainda não revisadas definitivamente, revelando-nos insuspeitadas nuances na ficção rosiana. Dessa forma, o movimento enfeixado por *Estas estórias* se insere num quadro mais amplo do projeto ficcional rosiano; e, se pudéssemos ilustrar isto a título de arremate, valer-nos-íamos do símbolo do infinito (a lemniscata) – tão caro à escrita rosiana e inserta no *Grande sertão: veredas* – com *Sagarana* de um lado e *Estas estórias* de outro:



Fig. 1: símbolo do infinito criado pelo autor desta tese.

A ficção rosiana instaura, portanto, através de um modo de dizer poético uma literatura que é sempre aberta para o infinito de interpretações. E uma delas aqui vislumbrada é o Rosa de infinita poesia por *Estas estórias*.

REFERÊNCIAS

Do autor

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Org. Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: Ficção Completa*. 1. ed. (2. vols.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Guimarães Rosa).

_____. *Estas estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Estas estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Estas estórias*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

_____. *Sagarana*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. (Coleção Sagarana, v. n. 1)

_____. Bicho mau, novela inédita de Guimarães Rosa. Ilustrações Poty. In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, edição n. 52, 01 de dezembro de 1968. p.32-33. Seção de literatura. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=Jornal%20do%20Com%C3%A9rcio%20Bicho%20mau&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=55139. Acesso em: 27 dez de 2022.

_____. *Estas Estórias - Um estudo do caso d'A vaca e Terto Turtuliano*. (doc. JGR-M-18, 20). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Estas Estórias*. (doc. JGR-M-09,03). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Páramo*. (doc. JGR-M-06,01). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04A). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04B). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04C). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04D). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04E). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04F). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04G). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. Datiloscrito. (doc. JGR-M-06,04H). São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. (doc. JGR-M-06,05). Datiloscrito/manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*. (doc. JGR-M-06,06). Datiloscrito/manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"...de vias vãs, que o tempo leva..."*]. (doc. JGR-M-06,07). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"Antes da tempestade tinha vindo a bonança."*]. (doc. JGR-M-06,08). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca*: conjunto de anotações e elaborações. (doc. JGR-M-09,05). Datiloscrito/manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Retábulo de São Nunca - anotações e elaborações relativas aos personagens*. (doc. JGR-M-09,08). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Abstr. – estudos de composição*. (doc. JGR-M-09,09). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"Ora bem que..."*] – estudo de composição. (doc. JGR-M-09,27). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"sua melancolia era invisível"*] / [*"Ministros do sacramento"*] – anotação/lista. (doc. JGR-M-09,29). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"banhos = proclamas de casamento"*] – anotação. (doc. JGR-M-09,30). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"vontade antecedente e vontade consequente"*] – anotação. (doc. JGR-M-09,31). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Rudimira* – estudo de composição. (doc. JGR-M-09,33). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"Desestrangulando-se em soluções"*] – estudo de composição. (doc. JGR-M-09,34). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Remimento*. (doc. JGR-M-17,19A). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Remimento – anotações e elaborações*. (doc. JGR-M-09,13). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Remimento - anotações diversas*. (doc. JGR-M-09,14). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"O Sr. Almanssôr, de quieto em quando"*]. (doc. JGR-M-09,28). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Remimento - elaborações diversas: ["areia impalpável (a do fundo)"]*. (doc. JGR-M-10,32). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Remimento*. (doc. JGR-M-17,19A). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *O dar das pedras brilhantes*. (doc. JGR-M-06,02). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *O dar das pedras brilhantes*. (doc. JGR-M-06,03). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *O dar das pedras brilhantes: conjunto de fragmentos redacionais*. (doc. JGR-M-09,02-01). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *O dar das pedras brilhantes – fragmento redacional*. (doc. JGR-M-09,02-02). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Ao espantoso extraordinário do garimpo*. (doc. JGR-M-09,02-03). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *O dar das pedras brilhantes*. (doc. JGR-R08,043). Artigo de periódico. São Paulo,

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Primeiras estórias – estudo de composição*. (doc. JGR-EO-14,01). Datiloscrito/manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *[m% E foi a gente subir] – caderno de estudos*. (doc. JGR-CADERNO-04). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Sezão (Contos)*. (doc. JGR-M-01,01). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa, 1937.

_____. *Bicho Mau - anotações sobre cobras*. (doc. JGR-M-09,17). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho Mau - personagens e estrutura*. (doc. JGR-M-09,18). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho Mau - anotações e elaborações diversas*. (doc. JGR-M-09,19). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho Mau - pequenos esforços redacionais*. (doc. JGR-M-09,20). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *["Essas coisas, essa vida..."]: Bicho Mau - esforço redacional*. (doc. JGR-M-09,21). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho Mau - elaborações*. (doc. JGR-M-09,22). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *A simples e exata estória do burrinho do comandante - desenhos, notas e elaborações*. (doc. JGR-M-09,23). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *["Esquivança se indefine..."]*. (doc. JGR-M-09,24). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Ex-"Confluência"*. (doc. JGR-M-09,25). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Dona Calu*. (doc. JGR-M-09,35). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *["O corpo negro"] / ["Nhanhonha"]*. (doc. JGR-M-09,36). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Epígrafes - (Bicho-Mau, Pelo avesso, O rapto de Rosalina, O Cara de ferro, O recado do morro)*. (doc. JGR-M-14,21). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Querência (Rancharia?)*. (doc. JGR-M-17,15). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho mau*. (doc. JGR-M-03,03). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. [*"Os homens que trabalhavam..."*]. (doc. JGR-M-03,04). Manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *"Bicho Mau"*. (doc. JGR-M-03,05). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho mau*. (doc. JGR-M-03,06). Datiloscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

_____. *Bicho mau*. (doc. JGR-M-03,07). Datiloscrito/manuscrito. São Paulo, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo João Guimarães Rosa.

Sobre o autor

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.

ATAÍDE, Tristão de. O Transrealismo de G. R. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 142-143.

BANCO DE DADOS BIBLIOGRÁFICO JOÃO GUIMARÃES ROSA. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>. Acessado em: 09 jan 2023.

BATISTA, José. Rosa, a vitória sobre a morte. *O Globo*, Arte e crítica, ano I, nº. 25, Rio de Janeiro, p. 9, 17 jan. 1970. Disponível em: <https://abrir.link/lywaU>. Acesso em: 05 jan. de 2023.

BESERRA, Gustavo Milano e SALLA, Thiago Mio. Os contos antes de Sagarana: desdobramentos da participação de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos no Prêmio Humberto de Campos. *Revista USP*, n. 115, p. 77-88, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i115p77-88>. Acesso em: 29 dez. 2022.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)

_____. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 428-434.

_____. *Entre a literatura e a história*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. (org.). *O*

conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1974.

BLOCH, Pedro. *Não-entrevista de Guimarães Rosa*. Manchete, n. 580, 1 jun. 1963. p. 71-73. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=50758>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

_____. *Pedro Bloch entrevista 3 escritores*. Manchete, n. 688, 26 jun. 1965. p. 124-127. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=63952>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990. (Literatura comentada)

_____. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, Estruturas e Visão em Grande Sertão: veredas. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 458-477.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001. (Coleção Ensaio de cultura; 20)

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, v. 18, n. 37, 1978, p. 42-53.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. Uma reescrita pela metade: "Bicho mau" e as transformações de um conto rosiano. *Gláuks*, v. 18, n. 2, 2018b. p. 168-183. Disponível em: <<https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/download/37/74/>>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

_____. *O outro Rosa: textos 'marginais' e narrativas inacabadas*. 2018a. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2018.tde-25102018-110739. Acesso em: 2022-02-25.

_____. A literatura urbana de Guimarães Rosa. In: *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 63-84, 2018c. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13493/1125611956 Acesso em: 13 jan 2023.

_____. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de João Guimarães Rosa*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-01072013-085851. Acesso em: 2022-02-25.

CAMPOS, Augusto. Um lance de "Dês" do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 321-349.

CANDIDO, Antonio. O Homem dos Avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 294-309.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Coleção Documentos Brasileiros)

CATÁLOGO ELETRÔNICO IEB/USP. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/navegacao.asp>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

CAVALCANTE, Neuma. Retábulo de São Nunca: um painel esquecido? In: MATOS, Edilene et al. *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Instituto de Estudos Brasileiros, 2003. p. 799-805.

_____. *Bicho mau: a gênese de um conto*. 1991. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CHIAPPINI, Ligia. A vingança da megera cartesiana: nota sobre Estas Estórias. *Scripta*, v. 6, n. 10, 2002. p. 218-233. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/download/12400/9696>. Acesso em: 06 jan 2022.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Stylus; 1)

_____. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica; v. 6). p. 256-263.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: *João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006. (Cadernos de Literatura Brasileira)

_____. *João Guimarães Rosa, Viator*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

COSTA E SILVA, Alberto da. Estas *Primeiras estórias*. In: Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 50. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Lazer e Cultura, 2011.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão. Travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca Textos Fundamentais)

_____. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Ficção completa em dois volumes, volume I (II)*. (org.) Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira). p. 13-26.

_____. Linguagem e revelação: uma poética da busca. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, vol. 12, p. 1-356, jan,jun, 2006. ISSN 0102-4809 – Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande sertão: veredas e Corpo de Baile. p. 161-173.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 49)

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. (Coleção Documentos Brasileiros, nº 133)

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DUARTE, L. P. & ALVES, M. T. A. (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Para mim mesmo sou anônimo: "Se eu seria personagem", de Guimarães Rosa. In: *Navegações*, v. 5, n. 2, jul. 2012 a dez. 2012. p. 126-133. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/12780/8541>. Acesso em: 24 de fev. de 2022.

FILHO, Gisálio Cerqueira. Em busca da paz: Sobre o 'Dar das pedras brilhantes', de João Guimarães Rosa. *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, v. 12, n. 2, p. 197-210, 31 maio 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistapassagens/article/view/46130/26395>. Acesso em: 06 jan 2022.

FUNDO GUIMARÃES ROSA. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates)

_____. O Certo no Incerto: o Pactário. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 408-421.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha Explica)

_____. O pai, a venda e o nome. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002. ISSN 1676-515X FAE/UFMG, Belo Horizonte. 354 p. Dossiê Guimarães Rosa. p. 15-24.

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOMES, Leonardo José Magalhães. Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos: pequeno informe. In: *Catálogo da exposição Rosa dos Tempos, Rosa dos Ventos*. Cordisburgo (MG): Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus e Artes Visuais, Museu Casa Guimarães Rosa, 2012. p. 31-69.

GUIMARÃES, Vicente de Paulo. *Joaozito: infância de João Guimaraes Rosa*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL/MEC, 1972.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

IMPELLIZIERI MARTINS, Ana Cecília; SPIRY, Zsuzsanna. (org.). *Rosa e Rónai: o universo*

de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ISRAEL RIBEIRO, João. Retábulo de São Nunca, o amor cortês em perspectiva. In: *Anais do VIII Ciclo de Estudos em Linguagem | I Congresso Internacional de Estudos em Linguagem*. Ponta Grossa-PR, 2015. Disponível em: http://sites.uepg.br/ciel/2015/assets/pdf/ANAIS_simposios.pdf#page=464. Acesso em: 23 de fev. de 2022.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LIMA, Luiz Costa. "Mito e provérbio em Guimarães Rosa" / Luiz Costa Lima. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 17, Jan. 1974, p. 14-28.

LINS, Álvaro. Uma Grande Estreia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 237-242.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Ficção completa em dois volumes, volume I*. (org.) Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Biblioteca lusobrasileira. Série brasileira)

MACHADO OLIVEIRA, Vanderluce Moreira. "Retábulo de São Nunca": diálogo e experiência. In: *Revista Athena*, n. 1, jul. 2011 a dez. 2011. Disponível em: http://ppgel.com.br/Anexos/Revista%20Athena/Primeiro%20N%C3%BAmero/Vanderluce_Oliveira.pdf. Acesso em: 24 de fev. de 2022.

MARQUES, Oswaldino. "Canto e plumagem das palavras". In: *A seta e o alvo: análise estrutural de textos e crítica literária*. 1. ed. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 9-128.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MARTINS, Gisele Pimentel. *Os provérbios na construção do poético em Tutaméia: Terceiras Estórias*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. A assombrada enunciação de um assombrado amor. In: *Scripta*, v. 9, n. 17, 2005. p. 95-99. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/download/14083/11137>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

NATAL, Augusto Cesar Vassilopoulos. A noite como linguagem na ficção de Guimarães Rosa. *IX Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/10.htm> Acesso em: 06 jan 2022.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

_____. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al.

Veredas no sertão rosiano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Heidegger e a poesia. In: *Heidegger*. Org. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

_____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

OLEA, Hector. *O professor Riobaldo: um novo místico da poetagem*. Cotia-SP: Ateliê Editorial: São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

_____. *Intertexto de Rosa: reconstrução do processo empregado por Guimarães Rosa pela interpretação de um texto (Páramo, Estas estórias)*. 1987. 576 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução Roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p.179-186.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 24, 2006. p. 35-73. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2627/2299>. Acesso em: 25 de fev. de 2022.

PY, Fernando. Estas Estórias. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica; v. 6). p. 562-573.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. p. 38-45.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutameia*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. Filosofia e literatura: sobre o método crítico de Benedito Nunes. In: *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura/Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura*, Universidade Federal de Sergipe. Vol.2, n. 2 (2010). Aracaju: UFS, CECH, 2009. ISSN 2176-3356.

RATTES, Kleyton Gonçalves. *O mel que outros faveiam: Guimarães Rosa e Antropologia*. 2009. 271 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

REBELLO, Ivana Ferrante. O dar das pedras brilhantes: Hermes de Paula como matéria de escrita de Guimarães Rosa. In: *Revista ContraPonto*, v. 2, n. 1, dez. 2012. p. 202-213. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/contraponto/article/download/4609/pdf> Acesso em:

06 jan 2022.

“REMIMENTO” – Último conto de Guimarães Rosa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1967. 2º Caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1967_22897.pdf> Acesso em: 03 de jan. 2023.

RIBEIRO, Leo Gilson. Orelha do livro de Guimarães Rosa. In: *Estas estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*. Tese para Concurso à Cátedra de Português e Literatura. Instituto de Educação do Estado da Guanabara, 1962.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Nota introdutória. In: *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Guimarães Rosa).

_____. (org.). *Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocardos de João Guimarães Rosa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 85-113.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande sertão: veredas – Roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios, 224).

_____. Reflexões em torno do Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, vol. 12, p. 1-356, jan.-jun, 2006. ISSN 0102-4809 – Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande sertão: veredas e Corpo de Baile. p. 85-91.

_____. Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002. ISSN 1676-515X FALÉ/UFMG, Belo Horizonte. 354 p. Dossiê Guimarães Rosa. p. 25-48.

SCHÜLER, Donald. Grande Sertão: veredas – estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 360-377.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 378-389.

SILVA, João Paulo Santos. *Graça no desosssego: nas veredas da comicidade e do riso*. São Cristóvão, SE, 2018. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Sergipe, 2018.

_____. As tessituras poéticas em *Estas estórias*. In: XXVIII Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários (GELNE) - Edição Internacional, 2020, São Cristóvão. *Anais da XXVIII Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos e Literários do Nordeste (GELNE) - Linguagem e ensino: pesquisas, análises e práticas sociais*. Aracaju: Criação Editora, 2021. v. 1. p. 357-366.

_____. A ignorância como o “Bicho mau” do século XXI. In: Cardoso, Ana Maria Leal; Maciel, Luciana Novais; Plácido, Elane da Silva. (Org.). *Imaginários Literários: do regional ao histórico*. 1ed. Aracaju: Criação Editora, 2021, v.1, p. 43-51.

_____. Os 3 pontos da poesia em *Estas estórias*: “Bicho mau”. In: Silva, Douglas Rosa da; Pivetta, Rejane; Bittencourt, Rita Lenira. (org.). *Literatura, modos de resistir*. 1.ed. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021, v. 1, p. 440-453. Disponível em: <https://abrir.link/33Dkq> Acesso em: 28 dez. 2022.

_____. A emergência do outro em "Meu tio o Iauaretê". In: Christina Bielinsk Ramalho; Fernando de Mendonça. (org.). *Leituras semióticas: da poesia às memórias autobiográficas*. 1. ed. Aracaju: Criação Editora, 2020, v. 1, p. 214-225.

_____. “Famigerado”: aspectos da linguagem poética rosiana. In: Juliana Aparecida dos Santos Miranda. (org.). *O que pode a literatura?* 1.ed. Alagoinhas: Bordô-Grená, 2018, v. 1, p. 75-82.

_____. A trajetória poética em Guimarães Rosa. In: *Travessias Interativas*, São Cristóvão (SE), v. 9, n. 18, p. 41-52, maio 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/12066/9166> Acesso em: 28 dez. 2022.

_____; FÁVERO, Afonso Henrique. O regionalismo e suas estórias. In: *Interdisciplinar*, São Cristóvão, UFS, v. 38, jul-dez, p. 157-166, 2022. DOI: <https://doi.org/10.47250/intrell.v38i1.p157-166>. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/18619/13561> . Acesso em: 20 mar. 2023.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates, 216)

VILMA GUIMARÃES ROSA. Página de saudade. In: *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Guimarães Rosa).

VINCENT, Jon S. *Estas Estórias: Telling as Living*. In: *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 113-141.

ZIANI, Elizabeth. *Remimento*. 1996. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 1996a.

_____. A dança dos títulos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 41, p. 197-201, 1996b.

Gerais

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 19-54.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp/Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. Filosofia e literatura (1981). In: *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. (Coleção ensaios).

HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. Mário Botas. ed. 1. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Hölderlin y la esencia de la poesia*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2000.

_____. *Que é isto: a filosofia?* Trad. Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. (Coleção Vozes de Bolso)

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 9. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Estudos; 4)

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime – Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Elos)

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acesso em: 04 de jan. de 2023.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária – Poesia e Prosa*. 1. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2004.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário prático de regência verbal*. 8. ed. 12. impr. São Paulo: Ática, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas,

SP: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Verso e prosa. In: *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Debates)

_____. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates; 7/dirigida por J. Guinsburg)

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. (Série Trilhas)

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos; 214)

_____. Por que estudar o manuscrito? In: WILLEMART, Philippe. *A escritura na era da indeterminação: estudos sobre crítica genética, psicanálise e literatura*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2019. (Estudos; 365)

ACERVOS CONSULTADOS

Acervo Digital Jornal *O Globo* (Acervo *O GLOBO*).

Banco de Dados Bibliográfico João Guimarães Rosa. Universidade de São Paulo (USP).

Catálogo Eletrônico IEB/USP. Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo.

Fundação Biblioteca Nacional. Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo João Guimarães Rosa.

Ministério das Relações Exteriores. Arquivo do Itamaraty.

APÊNDICE: solicitação ao Arquivo do Itamaraty a documentos de Guimarães Rosa

Plataforma Integrada de Ouvidoria e Acesso à Informação Detalhes da Manifestação

Dados Básicos da Manifestação

Tipo de Manifestação: Solicitação
 Esfera: Federal
 NUP: 09002.000041/2023-55
 Órgão Destinatário: MRE – Ministério das Relações Exteriores
 Órgão de Interesse:
 Assunto: Acesso à informação
 Subassunto:
 Data de Cadastro: 04/01/2023
 Situação: Concluída
 Data limite para resposta: 16/02/2023
 Canal de Entrada: Internet
 Modo de Resposta: Pelo sistema (com avisos por email)
 Registrado Por: Órgão
 Tipo de formulário: Padrão
 Serviço:
 Outro Serviço:

Teor da Manifestação

Teor: Prezado (a),

Solicito cópia digitalizada de documentos, telegramas, anotações ou arquivos de qualquer natureza que porventura estejam sob a guarda do MRE do Embaixador Guimarães Rosa do período de 1967, sobretudo dos meses de julho, agosto, setembro, outubro e novembro desse ano, que façam referência às seguintes palavras-chave: "Estas estórias", "novo livro de novelas ou contos longos", "Remimento", "Bicho mau", "Páramo", "Retábulo de São Nunca" e "O dar das pedras brilhantes".
 Ademais, requero discriminação dos documentos e/ou arquivos sob a guarda do MRE referentes a Guimarães Rosa (distinguindo-os entre a diplomacia e a literatura, se for o caso), bem como sua(s) forma(s) de acesso.

Proposta de melhoria:

Município do local do fato:

UF do local do fato:

Local:

Não há anexos originais da manifestação.

Não há anexos complementares.

Não há textos complementares.

Plataforma Integrada de Ouvidoria e Acesso à Informação

Detalhes da Manifestação

Não há envolvidos na manifestação.

Campos Adicionais

Não há campos adicionais.

Dados das Respostas

Tipo de Resposta	Data/Hora	Teor da Resposta	Decisão	Compro- misso	Anexos
Resposta Conclusiva	15/02/2023 14:33	Prezado(a) senhor(a), Em resposta à solicitação endereçada à Ouvidoria do Serviço Exterior, a Divisão de Comunicação e Arquivo esclarece que o suporte documental do arquivo não está digitalizado e que não dispõe de catálogo temático consolidado que permita consulta por palavra-chave. O acervo está organizado por ano de produção do documento, por tipo de documento (telegramas, despachos telegráficos, circulares telegráficas, ofícios, despachos, faxes, notas verbais) e por órgão ou Posto (Embaixada, Consulado, Vice-Consulado ou Delegação) de origem/destino. A pesquisa pode ser realizada pelo próprio interessado ou por procurador devidamente habilitado. A seguir, link com o formulário a ser preenchido pelos pesquisadores interessados em obter acesso aos documentos do Arquivo do MRE em Brasília: https://forms.office.com/r/VPmrvCZu3a A título de esclarecimento adicional, após consulta realizada na base de dados da Biblioteca Azeredo da Silveira, foi possível identificar lista de publicações relacionadas ao autor solicitado. A listagem segue anexa e solicita-se a gentileza de entrar em contato pelo email biblio@itamaraty.gov.br para que a biblioteca confirme que a documentação de seu interesse está disponível para consulta. Atenciosamente, Divisão de Comunicação e Arquivo Ministério das Relações Exteriores			Relatori- os- Guimar- ães- Rosa.p df

ANEXOS

ANEXO 1: Índices planejados para *Estas estórias* manuscritos por Guimarães Rosa

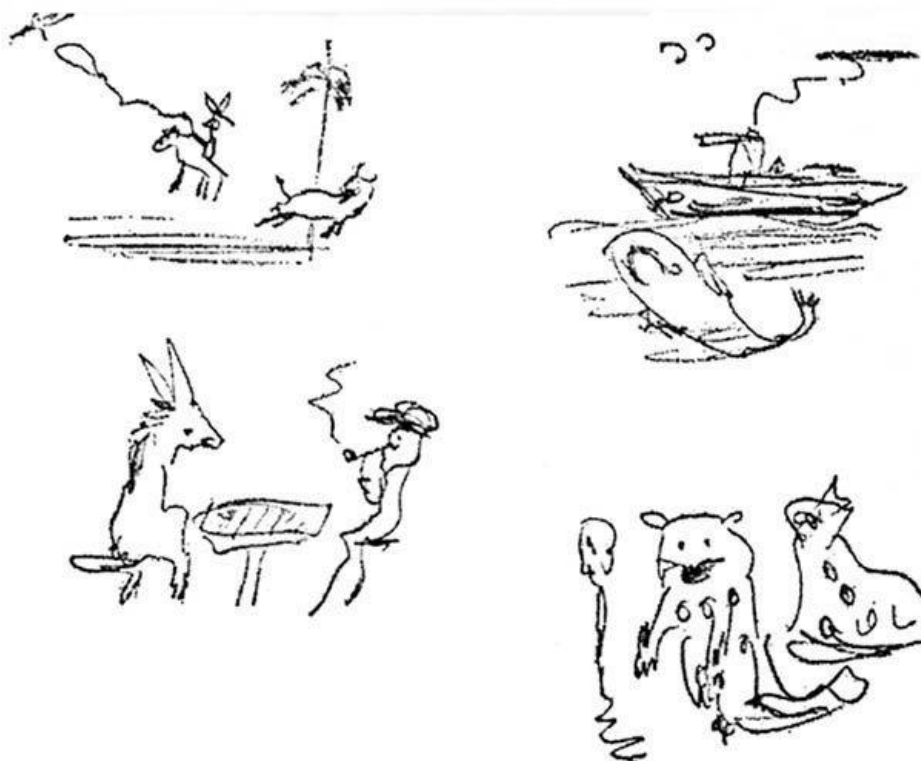
I - a) Nesta folha, há um esboço do índice com número de páginas estimado para cada estória. Encontra-se reproduzido em fac-símile nas edições de *Estas estórias* juntamente com alguns desenhos feitos pelo próprio autor. Código: FJGR-M-09,03; p.1.

ESTAS ESTÓRIAS

-----		30
BICHO MAU		30
(cits)		25
Confluência		60
VAQUEIRO MARIANO		25
A estória do homem do Pinguelo		25
(Vaqueiro Riruiz)		30
Meu tio o Iauaretê		25
O burrinho do Comandante		20
		270

300 páginas

I – b) Fac-símile do esboço do sumário de *Estas estórias* reproduzido nas edições do volume.
Corresponde ao arquivo FJGR-M-09,03; p.1.



ESTAS ESTÓRIAS

BICHO MAU	30
(cit.)	30
Confusão	25
Confusão	60
VAGUEIRO MARIANO	25
A estória do homem do sapato	25
(Vaqueiro Rigor)	30
Meu tio o Pavarito	25
O bicho do Comendador	20

270

300 páginas

IIa) As seguintes folhas da série de índices manuscritos trazem algumas mudanças na ordem das narrativas, além de demonstrar certa estabilização quanto à estrutura do livro. Ademais, tanto “Retábulo de São Nunca” quanto Páramo” não constam em tais esboços. Código: FJGR-M-09,03; p. 2 e 4.

ESTAS ESTÓRIAS

- 1) – O BURRINHO DO COMANDANTE
- 2) – BICHO MAU
- 3) – O DAR DAS PEDRAS BRILHANTES
- 4) – OS CHAPÉUS TRANSEUNTES

Com o vaqueiro Mariano

- 5) (Rigriz)
- 6) (Quiterinha)
- 7) – A ESTÓRIA DO HOMEM DO PINGUELO
- 8) – MEU TIO O IAUARETÊ
- 9) [SOPROS E ROSTOS, ras.] RESTINGA

- 1 – O Burrinho do Comandante
- 2 – Estória do Homem do Pinguelo
- 3 – (Vaq. Rigriz)
- 4 – Os chapéus transeuntes

Intermezzo: COM O VAQUEIRO MARIANO

- 5 – Bicho Mau
- 6 – Quiterinha
- 7 – (Sopros e Rostos)
- 8 – Meu tio o Iauaretê
- 8 – O dar das pedras brilhantes

Iib) Reprodução do segundo esboço de sumário acima correspondente ao manuscrito código FJGR-M-09,03; p. 4 consultado na tese *Bicho Mau: a gênese de um conto* (1991, p. 82), de Neuma Cavalcante.

Modelo R. J. 49-A

SECRETARIA DE ESTADO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

- 1- O Bunnial do Lamentante
- 2- Estória do Homem do [redacted] Pinheiro
- 3- (Voz, Rigor)
- 4- Os chapéus transmutantes

Intermezzo : COM O VAQUEIRO MARIANO

- 6- Bicho Mau
 - 6- Quiterinha
 - 7- (Sopros e Rostos)
 - 8- Meu Tio o Iacacete
 - 9- O dan das Pedras Brilhantes
-

III a) O índice abaixo também está reproduzido nas edições de *Estas estórias*. Tal organização figura como mais próxima daquela que seria de fato publicada na 1ª edição do volume (1969). Convém salientar que “Retábulo de São Nunca” (novo nome para “Relíquia de São Nunca”) é incluso na listagem principal, e “Páramo” figura pela primeira vez num índice. Código: FJGR-M-09,03; p. 3.

ESTAS ESTÓRIAS

1. – O Burrinho do Comandante
 2. – Retábulo de São Nunca
 3. – Sopros e rostos [rasurado a lápis] RESTINGA [adicionado a lápis]
 4. – Os chapéus transeuntes
- COM O VAQUEIRO MARIANO
6. – O dar das pedras brilhantes
 7. – Meu tio o Iauaretê
 8. – Bicho Mau
 9. – A estória do homem do pinguelo

PÁRAMO
CONFLUÊN
CIA

(Vaqueiro Rigriz)

III - b) Fac-símile do sumário de *Estas estórias* reproduzido nas edições do volume.
Corresponde ao arquivo FJGR-M-09,03; p. 3.



MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

ESTAS ESTÓRIAS

- 1.- O Buxinho do Camandante
- 2.- Retábulo de São Nunca
- 3.- ~~Sopros e risos~~ - RESTINGA
- 4.- Os chapéus Transcendentes

COM O VAQUEIRO MARIANO

- 6.- O dar das pedras brilhantes
- 7.- Meu tio o ianarê?
- 8.- Bicho Mau
- 9.- A estória do homem do jacaré



PÁRAMO
CONFLUÊNCIA.
(Vaqueiro Rigor)

IVa) Na folha abaixo, aparece “Relíquia de São Nunca” (depois renomeado “Retábulo de São Nunca”), o que pode demonstrar seu desenvolvimento. “O dar das pedras brilhantes”, por sua vez, parece se encontrar em estado de finalização. Quanto a “Quitéria”, não há uma redação propriamente dita: existe apenas um estudo de composição (FJGR-M-09,11); já no que diz respeito a “O esquecedor de latim” não foram encontrados manuscritos; finalmente, “Restinga” – um dos títulos de “Remimento”, segundo Ziani (1996) – ficou inconcluso por causa do falecimento do escritor em 1967. Cumpre assinalar que o símbolo asterisco (*) parece marcar as narrativas já publicadas na imprensa, embora “Com o vaqueiro Mariano”, também já publicado, esteja destacado dentro de um retângulo. Código: FJGR-M-09,03; p. 5.

ESTAS ESTÓRIAS

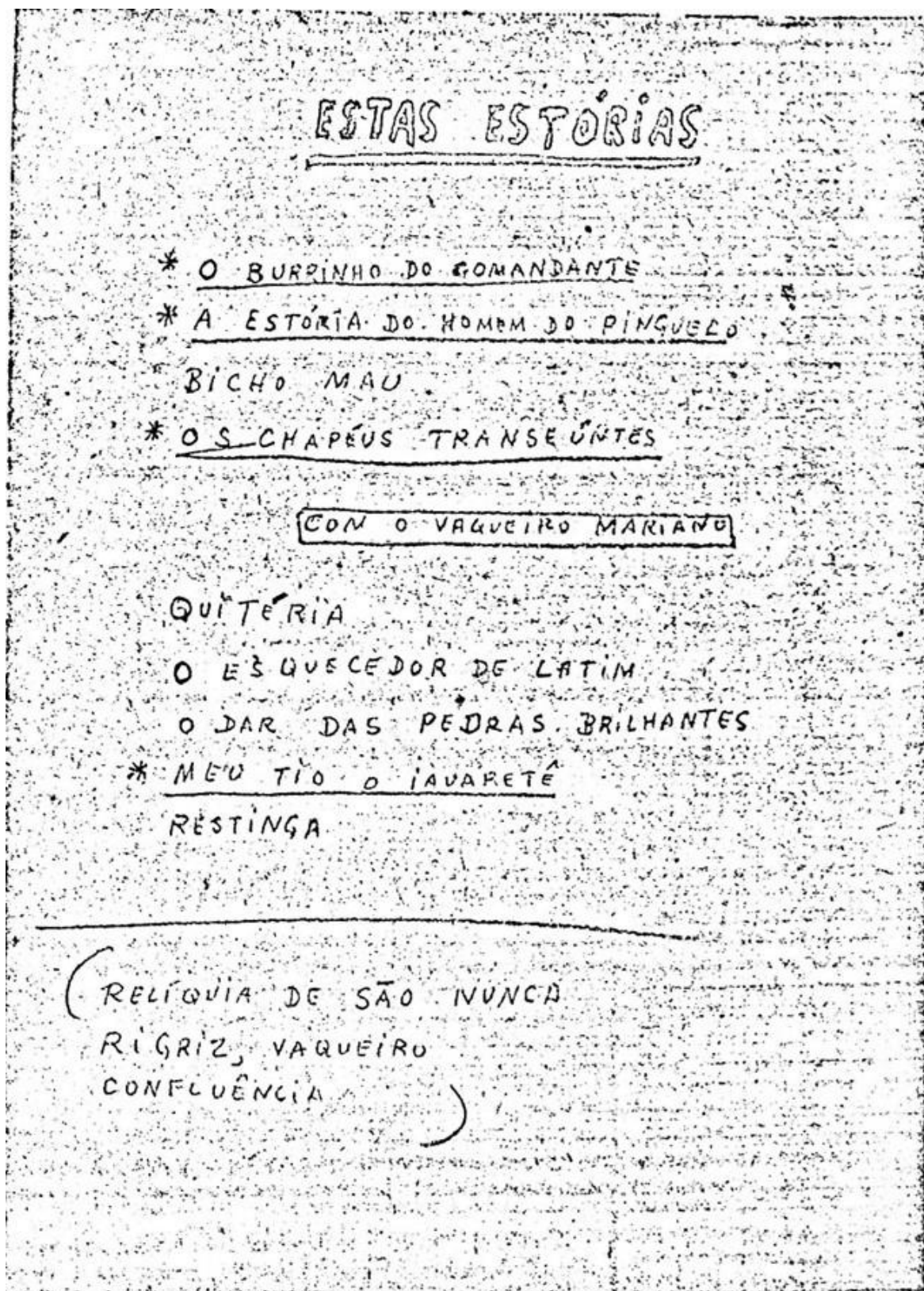
- * O BURRINHO DO COMANDANTE
- * A ESTÓRIA DO HOMEM DO
PINGUELO
BICHO MAU
- * OS CHAPÉUS TRANSEUNTES

COM O VAQUEIRO MARIANO
- QUITÉRIA
- O ESQUECEDOR DE LATIM
- O DAR DAS PEDRAS BRILHANTES
- * MEU TIO O IAUARETÊ

RESTINGA

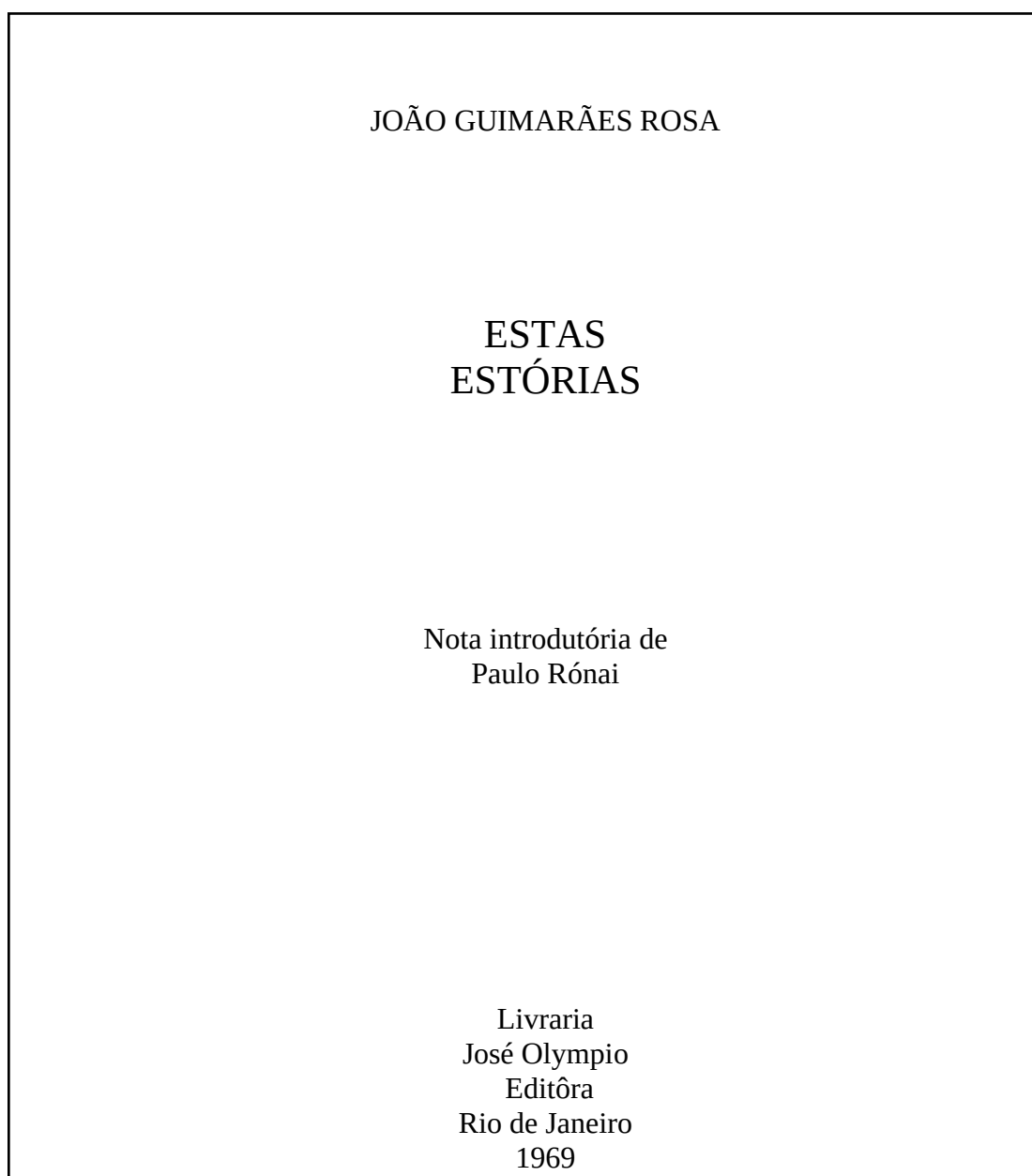
(RELÍQUIA DE SÃO NUNCA
RIGRIZ, VAQUEIRO
CONFLUÊNCIA)

IVb) Reprodução do índice acima correspondente ao manuscrito código: FJGR-M-09,03; p. 5, consultado na tese *Bicho Mau: a gênese de um conto* (1991, p. 83), de Neuma Cavalcante.



ANEXO 2: Capa de *Estas estórias*

I) Capa manuscrita de *Estas estórias* de autoria indefinível escrito a caneta preta e encontrada na série de esboços de sumário. A suposta capa aparenta tratar-se talvez de um leiaute da folha de rosto para a obra. Sabe-se que a organização do volume ficou sob a responsabilidade de Paulo Rónai, que escreveu também a nota introdutória para o livro. Código: FJGR-M-09,03, p. 6.



ANEXO 3: Folha do volume dos *Estudos para Obra* (estudo de composição subdividido em três partes: “Provérbios”, “Marimata” e “Roça” – IEB-USP, JGR-EO-03,01; p. 27.).

Aparece aí provavelmente pela primeira vez e em ordem alfabética, exceto a letra U, o título *Estas estórias*. Estima-se que os escritos foram produzidos entre 1951 e 1962.

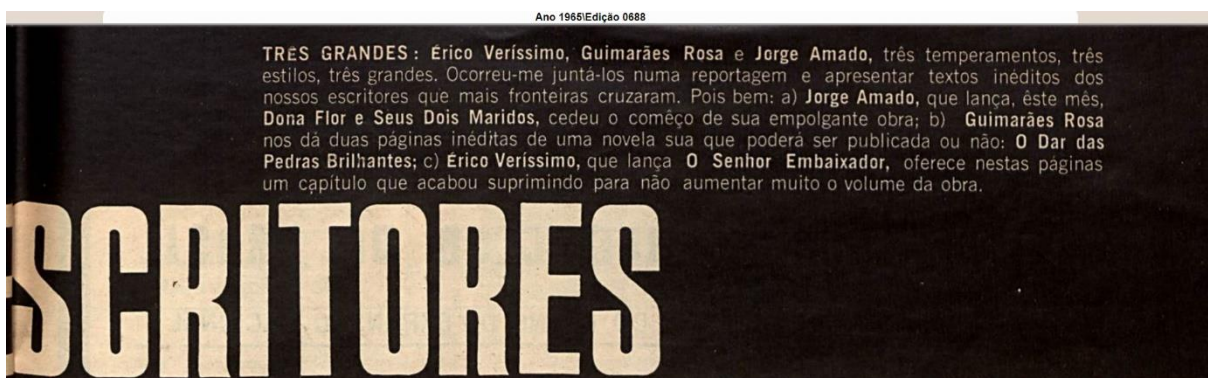
ADEUS, ANAMARIA
BOIADA
CORPO DE BAILE
DIA A DENTRO
ESTAS ESTÓRIAS
F
GRANDE SERTÃO: VEREDAS
H
I
JOÃO E OS SEUS (BICHOS)
K
L
M
NARRADOS, NARRAÇÕES
ORMINAGÉTYS
P
QUERÊNCIA
REI DE OUROS, REI DE ESPADAS
SAGARANA
TUTAMEIA
VAI-DE-VULTO
X
Y
ZOO

ANEXO 4: Trechos de “O dar das pedras brilhantes” publicados na revista *Manchete* n. 688, de 26 de junho de 1965.

- I) Parte superior da seção “Pedro Bloch entrevista 3 escritores” (revista *Manchete* n. 688, de 26 de junho de 1965, p. 124 – disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=63952>. Acesso em: 30 nov 2022):

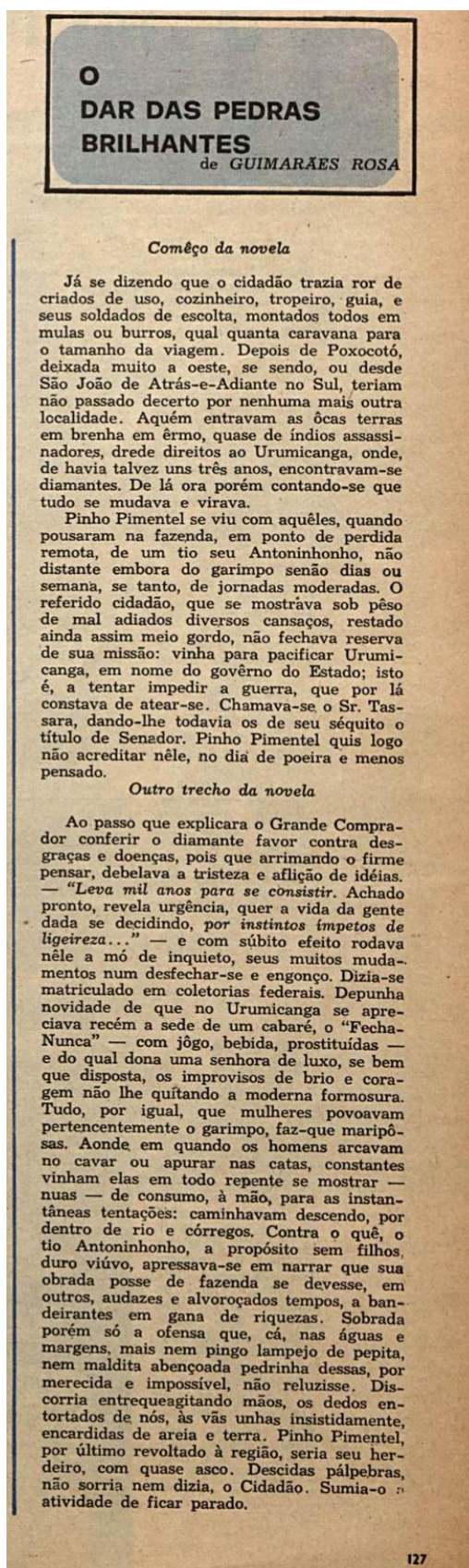


- II) Continuação da seção “Pedro Bloch entrevista 3 escritores” em que se anuncia os fragmentos de “O dar das pedras brilhantes” (revista *Manchete* n. 688, de 26 de junho de 1965, p. 125 – disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=63953>. Acesso em: 30 nov 2022):



- III) Trechos de “O dar das pedras brilhantes” insertos na revista *Manchete* n. 688, de 26 de junho de 1965, p. 127 (consultados digitalmente no sítio da Biblioteca Nacional Digital do Brasil – disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=63955>. Acesso em

30 nov 2022). É possível observar pequenas diferenças de redação, conforme já assinalamos em 3.3.4.4 *Os manuscritos*, quando se compara este texto àquele publicado na 1ª edição de *Estas estórias* em 1969:



- II) Detalhe do texto sobre “Remimento” (*Correio da Manhã*, de 25 de novembro de 1967) no qual se lê a transcrição tipográfica da versão definitiva da primeira página.

“Remimento” – Último conto de Guimarães Rosa

Texto inacabado do último conto de Guimarães Rosa (no qual chegou a trabalhar no próprio dia da sua morte), cedido por seu particular amigo Geraldo França de Lima. Foram cinco as versões que o escritor começou a dar à estória. Compare-se a antepenúltima com a definitiva, para se ter uma idéia de como o burilamento e a lapidação da frase torturava o escritor. Na revisão final, tipográfica — informa-nos Geraldo França de Lima — Rosa, não raro alterava tudo.

Guimarães Rosa fez várias tentativas de título do conto: “Inversidade”, “Transversamente”, “Reus”, “Sameira”, para, afinal, encontrar o título que lhe pareceu melhor: “Remimento”.

Reproduzimos nesta página, em fac-símile, o texto da penúltima versão; em composição tipográfica, a parte definitiva, inacabada.

Remimento

Tendo de ser que naqueles meses ia-se com ele pescar. Ia-se à grande Restinga. Faz nada ao caso incluir quem e quem. De nome, do real e ainda público lembrado, dava-se como o sr. Almansôr, nem mais, impersonagem, à parte, alto; não discrepa induzisse então suspeitas. Ia principalmente junto um dr. Pirquins, rechoncho, ruivo ou louro, de identidade já hoje também incerta.

Sobvindo porém que a grande Restinga se excede de rebaixo cordão litoral, banco de areia: melhor dita ilha — longa perto de cinquenta quilômetros

e na largura mor de cinco, mínima cento e cinquenta metros — esguelhada no mapa. Dos aviões avista-se tal um peixe-trombêta, oaso de braço, chave-de-bôca, um tubarão-tigre. Mal igualada a rasa língua de chão, praia e mato e relevos de dunas, que remata em arremôdo de monte; de estranheza, portanto. Daqui não distante, fechando a baía de S.

Lá, às vezes, aos poucos, repequeni-nas as pessoas se entreviam pelo modo em Interim, tanto o espaço é agente; justassem-se ao grau, de alguém nem além, da vasta, horizontal arquitetura, onde o essencial vige por si, como se um mundo não tivesse origem; todavia nelas acentuado acaso o humano esboço, deduzida sua superfície de simultâneos disfarces e sucessivos: sobre inatos renovos motivos, atos em possível germe. O que nem chega a pensar-se; mas como os morcegos, que não para sempre abjuram a claridade. Coubesse ali a procura de contrabandos, renegados, esculcas ou espíões, criminosos atrozes? Daria bem assim, em tórno e volta, antes a representação das arquivadas cartas portulanas — cuja a rosa-dos-ventos, javali-peixes, e baleias mostrosas, homens sem cabeça, unicórnios, anjos, dragões de asas. Sejam — as aereias. Lugar igual aos remotos ou antiquíssimos, que pode que persistam, prima terra. Visitavam-no, desde muito, o dr. Pirquins e o sr. Almansôr. Separados, por si cada um, no começo, também Cesário e Imhertz, os argutos. Era a Restinga apenas uma estreita divisão, infinitamente margem. Do outro lado,

ANEXO 6: última versão de "Remimento".

40

REMI N E N T O

Tendo de ser que naqueles meses fã-se com ôle pescar. fã-se à grande Restinga. Faz nada ao caso incluir quem e quem. De nome, do real e ainda público lembrado, dava-se como o sr, Almansôr, nem mais, impersonagem, à parte, alto ; não discrepa induzisse então suspeitas. fã principalmente junto um dr. Pirquins, rechoncho, ruivo ou louro, de identidade já hoje também incerta.

Sobvindo porém que a grande Restinga se excede do rebaixo cordão litoral, banco de areia : melhor dita ilha — (perto de longa) cinquenta quilômetros e na largura mor de cinco, mínima cento-e-cinquenta metros — esguelhada no mapa. Dos aviões avista-se tal um peixe-trombêta, osso de braço, chave-de-bôca, um tubarão-tigre. Mal igualada a rasa língua de chão, praia e mato e relavos do dunas, que remata em arremôdo de monte ; de estranheza, portanto. Daqui não distante, fechando a baía de S.

Lá, às vêzes, aos poucos, (as pessoas repequeninas) se entreviam meio modo em interim, tanto o espaço é agente ; justassem-se ao grande aquém nem além, da vasta, horizontal arquitetura, onde o essencial vige por si, como se um mundo não tivesse origem ; todavia nelas accentuado acaso o humano esbôço, deduzida sua superfície de simultâneos disfarces sucessivos : sôbre inatos renovos motivos, atos em possível germe. O que nem chega a pensar-se ; mas como os morcegos, que não para sempre abjuram a claridade. Coubesse ali a procura de contrabandos, renagados, esculcas ou espíões, criminosos atrezo. Daria bem assim, em tórno e volta, antes a representação das arquivadas cartas portulanas — cuja a rosa-dos-ventos, javalis-peixes e baleias mostrosas, homens sem cabeça, unicórnios, anjos, dragões de asas. Sejam — as sereias. Lugar igual aos romotos ou antiquíssimos que pode que persistam, prima terra. Visitavam-no, desde muito, o dr. Pirquins e o sr. Almansôr. Separados, por si cada um, no comêço, também Cosário e Imhertz, os argutos. Era a Restinga apenas uma estreita divisão, infinitamente margem. Do outro lado

- 2 -

represada lodosa a urbana baía de S. — acolá na contracosta barcos, banhistas, casas. Dêste, retrazidos suscitando entes, o devagar do mar, enfindante. O mar é imenso como a gente não consegue recordar alguma coisa.

Suposto o sr. Almansôr próspero de bens, sócio que o mencionavam numa loja de ferragens, material hidráulico e elétrico, por exemplo. Tanto quanto frequentava, em ocasiões formais, a roda do dr. Mouraria, ainda importante. E em-de sucedendo que, nessa festa de casamento, pelo menos, correto modo praticava quase esquivar-se, em revelia àquele mundo social, a um canto de sofá numa saleta e, por decerta propensão sua peculiar, esquecido de Ab e Ad, do que vem nos jornais, de achada a pólvora ; conforme, sem êle mesmo saber, vigiado. Parecia, em tôda atitude, não pretender ser diferente dos demais ; e todavia, sem que se acerte por que, mais estrangeiro que qualquer estrangeiro, por outra falta de semelhança : como uma effigie perempta. Muito mais adulto. Do que o dr. Pirquins, muitíssimo. Porque enxugava-se a testa num largo lenço de xadrez branco e preto, quem sabe ? — depois foi que o apelidaram Belerofonte. E de, contudo, olhar mção, num bem ensombrado rosto, os grossos óculos e o nariz pontiagudo não obstantes. Sua voz era de pouco uso ; por to dêle lembrado de repente o sagrado silêncio dos pitagóricos. — Observe-o sempre... — sem cessar Cesário recomendara. Dava ar de ter servido longamente na guerra, em cemitérios, subterrâneos, prisões, larguidões perpétuas, ou de avental e gorro em hospício ; isto, que.

Não que não se expressando, forte nas regras, quando por polidez ou dado o humor do momento, pela boa piata da palavra. Senão sim monólogo a inculcar, sussurro, contos de encantamento, o extraordinário assunto. Divagava direto, a quem a seu alcance e o escutando : — ... A tainha é herbívora, vive na água salobra, alimenta-se de capim e plancto. Todos, alfas, comem plancto ... Ela sobe do mar, pelos canais e rios, vem até à raiz da serra de Petrópolis. A tainha percorre sempre a costa, em migrações, para o norte, chega A

- 3 -

Bahia, por agosto, setembro — a tainha-de-corso. De lá regressa
em época ignorada... Os cardumes de milhões e milhões, toneladas e
toneladas... Soava desconstrangido brando, conforme obrigado segre-
do em comunicação, se é que de haver confiança tão inemocional,
impessoal. Simulava o inóxio maníaco? — Cesário ou Imhertz tendo
que descobrir. Tirante que provou do bôlo de nêiva e esvaziara como
os outros sua taça de champanha, de pé no meio do salão, e com esqua-
drado e não hesitante meneio, trazendo quase às costas o occipício,
salientado esdrúxulo o nó-de-adão, como o dos degolados deve ser, ou
o dos grandes gogos; enquanto apertava os olhos. Desguardado sor-
ria e quiçá não inocentemente — em seu estudo de pensar — como os
atos mal se perfazem.

Por fazer-se ouvido então o dr. Pirquins, corado, roliço,
começando-se calvo; qual se exposto em carapaça, invólucro de exce-
lentes roupas, crustado de celulósido ou laca. — Março, por este tem-
po, apanha-se lá o pampo. Desde dezembro... O bijupirá é o menos ra-
ro. Mas, de em de janeiro, aparecem o papa-terra, o parati-barbudo,
o robalo comedor de camarões, também de água doce e salgada... —
dizia da grande Restinga. Osciloso colocava-se meio de través, mas
ficava — pôsto que a voz é que na ponta dos pés, os olhos em pontas
de dedos — sentado retombado, sem estado de altear-se. Oferecia-se
nervoso robustamente, pronta para mais adiante sua inquietude no tem-
po, nessa passagem. Segundo e repetidor propunha-se não em dúvida
o dr. Pirquins; como todo discípulo, meio fiel, meio rebelde. Teriam
dêle já por metade a secreta ficha a Polícia e o Conselho, e os de
Imhertz; embora de seguro sem referir-lhe a também qualquer terrível
ridícula qualidade. Trazia costumeiramente peixes ao dr. Mouraria,
em cestos recobertos de salsa e algas. Insinuava que o sr. Almansôr
vendesse os seus a restaurantes do bairro.

— A corvina. O cangoatã ou cabeça-dura. O roncador-amarelo.
O mbetara. As pescadas, tôdas. O pampo-ternambiguara, o pampo-galhu-
do, o pampo-bandeira — o maior... A cavala. O goeta. O xaréu e

- 4 -

a sororoca, que é uma espécie de cavala. Mais muitos, menos conhecidos... — citava o dr. Pirquins : os que à tasca de pequenos crustáceos e moluscos se atreviam assim à beira, chegados até quase os revolvidos limites de entre areal e água. Vez o sr. Almansôr a espalmar mão, mimava tremente nado suave ; afilados os dedos, indício de imaginação exagerada. — A tainha se aproxima da praia, à noite, é como defesa, pela profundidade pouca, procura abrigo. A de dorso azul, tainha já crescida... — emendasse. Devia de desde moço ter praticado pontual a pesca, em várias partes e mares.

Tudo vem muito a propósito de incerta coisa. O dr. Pirquins insistindo em relatar os peixes ora não da praia mas das pedreiras submersas, onde aí criam e repetem o se ocultar de perseguidores. — O mero. O badejo-saltão. O badejo-verdadeiro. O vermelho-cioba. O vermelho-henrique. O vermelho-caranho... — rol, pueril. Falava, falava, a algo resistia. O que êle nem ao menos soubesse. Ou então a gente é que não vê que refoge e busca um outrora anterior à memória ? — A garoupa-verdadeira, que no fundo se alapa, o ventre em laje e chão — e pega caranguejos... — completava o sr. Almansôr, de quieto em quando. Então essa a conversa dos dois. Se escondia nela alguma cifra ? Que não. Sômente era o falso silêncio possível entre êles. Mesmo que jôgo em comum os aviesse, para nenhum modo juntos viam-se aquêles homens, tão cordiais comedidamente, mas como só no tentar retardar o natural, fatal — reatada não-ficção — o que de dever dar-se. A diante mais outros : — O marlim. O dourado. O namorado. O batata. As albacoras. A barracuda... — nem da praia nem das pedras, mas do mar aberto, volumes velozmente. Ainda os de ambos âmbitos. — A anchova. O peixe-espada... — tão em praia tanto ao largo ; entretanto não alcançando reunir suas células enigmáticas o mar — o básico abismo notório necessário. Tudo contudo castigo o tubarão — ... anequim, cação-rapôsa, listrado e onxôfre, corta-garoupa, boca-de-víbora... — tôda parte. Muito a propósito de que ? — súbito à surdina de inaudíveis tambôres.

- 5 -

Ora redondo erguera-se o dr. Pirquins, com suas decapitadoras gesticulações, vindo ao sr. Almansôr. Iam antetempo atacar-se ! por um ódio — o de genealogia mítica — discernido vago. Tal, o trivial, assombrava, como antigamente, para falar em guerra, a gente falava no canhão. Pode, o inadestrado e quieto, a frio vigiar seu semelhante ? Soem no qualquer considerado momento tôdas as maneiras volver-se em assistidas representadas. Já noutro vislumbre recuava o dr. Pirquins, seu turno, rasteiro, outromodo cego. O dr. Pirquins, ao que se sabia então, chefiava firma da engenharia civil, terraplenagem e construções, ou de pesquisas minerais, s. a. De pé o sr. Almansôr, as costas para ventrudo o mar, em longínqua praia de espectros, advul- to, mãos nos bolsos, ao-de-lá sua longa fusiforme silhueta. O que não era verdade ; mas retranacorridamente ? — a estranhada bizarriedade. Muito não acontecendo. — Os caranguejos se afundam na areia, a um metro por minuto... Imagens que nos vêm à mente e nem são nossas só querem ser e se exercer, talvez. Já se deixa entender que tanto tudo isso menos bem ajuizado, oxalá. Mesmo por excitação devida à singular incumbência. Ali em casa do dr. Mouraria, tinha-se bebido um excesso. Nem houve depois instar, sequer modo de aliciação, para que outro, ainda que se fingindo entusiasmado, os acompanhasse nas saídas dos fins-de-semana. — Levo comigo a minha cachorrinha, minha barraca, meu revólver... — antes se furtara aquêlê sr. Almansôr, não o desgostava a entreativa solidão, o quanto da natureza intacta e áspera da Restinga. Elo e o dr. Pirquins, isto pois. No que perigosos a preparar ou esperar — porque algo de demais já a êsse tempo todos supunham e tendo-o por grave — ao rés do mar, ali nos gonzos. Apenas, sim, e com Cesário entendido, coagente o dr. Mouraria sugeria-lhes o convite. — Em fato, para um autor, seus romances... — desde logo atento o sr. Almansôr. — Poeta ? — não que não timbrava menosprêço ; melhor, compreensão com simpatia. Mesmo falou sobre as insistências de tôda verdadeira inspiração, agudas e enormes, o

- 6 -

temeroso mister das mensagens definitas. Dava-se por interessado num teor sutil de certos velhos livros, o que todavia quase ninguém vê, a inércia distraída. Era homem de apurado saber diverso ; seu apêto, de mão abrangia muito, e, aquecente, demorava. Suficiente para confundir quem diante d'ele incumbido de impostura, além de por igual profano em artes policialescas e na pescaria de arêmsso. Enquanto, abrigado e rubicundo, o dr. Pirquins se arredara. Ainda bem que a Cesário a tentativa dessa encoberta missão não se tendo por onde recusar — a serviço da pátria — como êle ponderava. Encomendando preciso : que do aparentemente inútil ou útil se tomasse nota.

ANEXO 7: Publicação de “Bicho mau” no *Jornal do Comércio*, em 1 de dezembro de 1968, com ilustrações de Poty e fac-símile da última página manuscrita da novela. Trata-se da mesma versão de *Estas estórias*.

BICHO MAU

Novela inédita de GUARARATI ROSA

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

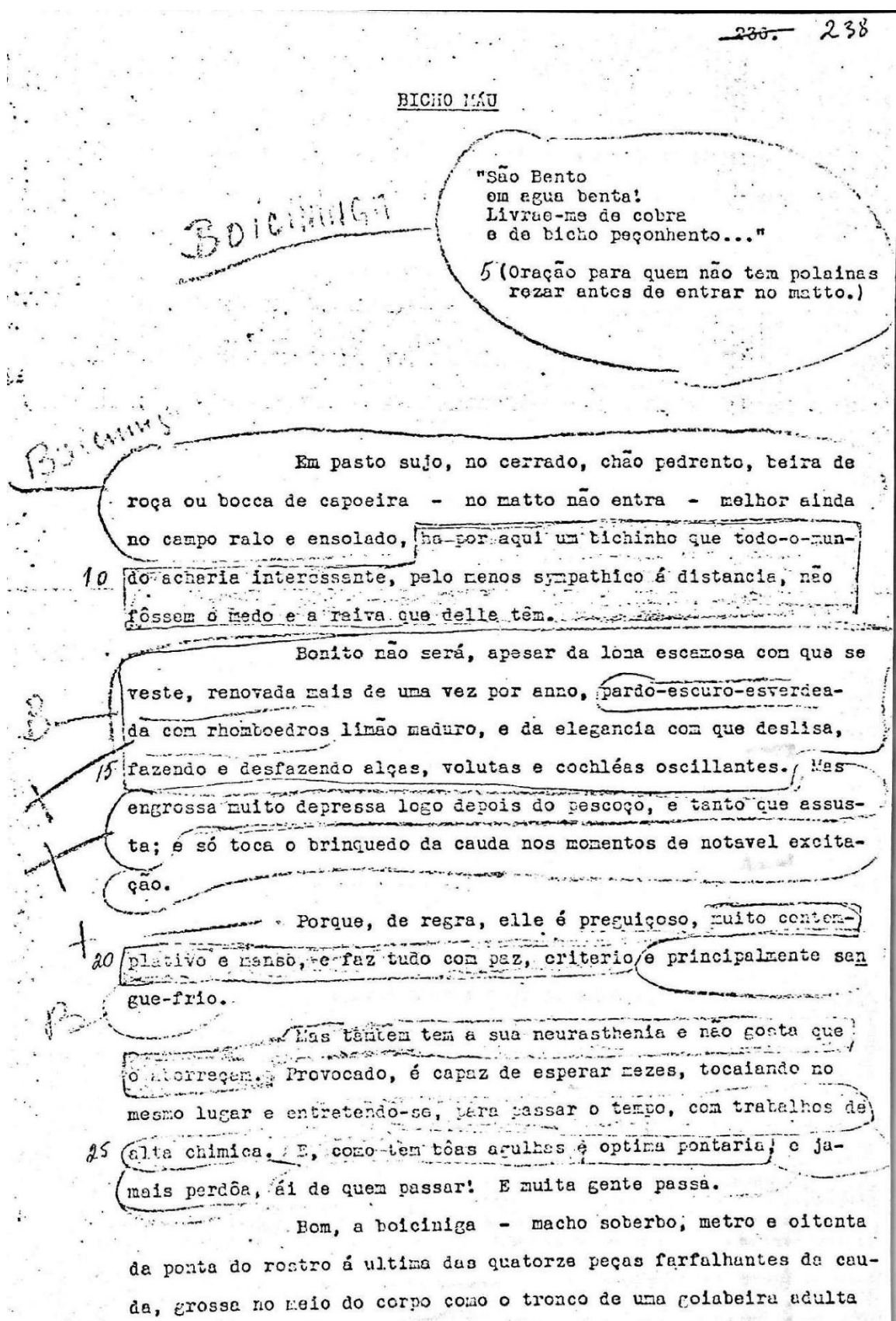
... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

... e os seus olhos, tão
suscetivelmente redondos, virados
para os lados, tortos e com
as pupilas, como se fossem a
sombra do reflexo das setas e
das pedras, das pedras tortas
do caminho. Era uma beleza
— a beleza — a beleza.

ANEXO 9: primeira versão de "Bicho mau" presente no livro inédito *Sezão*.

A extensão do conto fora drasticamente reduzida quando comparada à versão de *Estas estórias*.



Quando a velha casca, foveira, com o padrão impreciso e desbotadas as côres, se fendeu de labio a crotalo, ella saltou fóra como uma borboleta que se desembainha da pupa e es-
 5 corregou da lura para o mundo vasto. Experimentou, em volteios incríveis, a elasticidade das linhas do corpo, fluindo e refluindo, titillando cada millímetro quadrado do seu cylindro com a forquilha preta da lingua.

Não que estivesse vaidosa da escamaria novinha em
 10 folha, nem dos losangos granulados dos flancos. Mas começava a sentir um começo de fome, e a primavera vinha perto, com seus amores de obrigação.

Serpeou alguns palmos e logo estacou; porque Boicininga nunca tinha pressa, e, como era de-dia, seus olhos não distinguiam
 15 sufficientemente bem as bellezas naturaes. E o de que mais carecia no momento era de sol: alapardou-se em quatro circulos e meio, continuos e concentricos, trazida a cauda cá adiante, com uma laçada bonita, ~~os appendices cornos sobre cruzando a nuca~~, e ficou descongelando o corpo.

Só á noite, quando, no escuro, os seus olhinhos de pupilla a-pique acertaram de enxergar, foi que ella se desentortilhou e cobrejou mais avante, a procura de uma bôa collocação. Per-
 to, de todos os lados, estalavam correrias de preás e ratos silvestres, mas Boicininga resolvera adiar por uns dois ou tres dias
 25 a refeição, que lhe iria trazer novo periodo de entorpecimento, com pesada digestão exigindo sésta gorda, mansa e molle até o fim.

Reptou por entre as pindahybas; fugiu dos tufoz de mellado-branco, que lhe davam náuseas; varou as moitas de mijo-de-grillo; chegou num buraco, desceu buraco abaixo, subiu buraco acima;
 30 ma; e parou na palhada, a igual distancia de uma surúge de cupim e de uma touça de cansanção. Bom posto. Fizera trezentos metros em dez horas e actualmente se sentia fatigada; exploraria os arredores na outra noite.

239. 240

dade do azeiro e mais da estrada, e Boicininga estaria perdida, com toda a sua calma e lentidão. Tinham posto fogo allí perto, e ella sabia, por anteriores experiencias pouco agradaveis, o que significava aquella barulheira estralejante, com gafanhotos pulando, 5 do, grasnidos de gaviões caçadores voando baixo, gritos de aves reclamando soccorro, o aroma caricioso do tinguy torrado, e um calorão gostoso, que dava até vontade da gente se fazer em cinco sinuosidades, de barriga branca para cima, para o desfrutar.

Fugiu da queimada, furiosa, e nem pôde escolher re- 10 fugio. Foi dar num noruegal, populoso de samambaias e tão escondido e frio, que por lá perdeu dois dias, alethargada; e quasi succumbiu.

Mas, afinal, no meio dia de segunda-feira, houve sol sufficiente e ella ponde se desenvolver para um lugar mais alto. 15 Sempre tarda, mas com muita distincção e graça no porte e no trajar, vibrando á frente a dupla lingua tacteante, colleou, suavissima, com contracções uniformes, accionando a um tempo toda a sua abundancia de costellas, que jogam e puxam outra pós outra as cento e setenta escamas ventraes.

20 Deslocou-se até um lugar que achou maravilhoso, porque era quasi precisamente o que ella tinha encomendado nos interminaveis sonhos da sua hibernação. Bons ares, bom chão, boa relva, esconderijos ao alcance, rastos de roedores, muito sol. Apenas a sombra do ipê-branco atrapalhava um pouco, mudando sempre de 25 área; e havia dois objectos esquisitos, com os quaes talvez não valesse a pena tomar liberdades - uma lata de kerozene, com agua pelo meio e um coítezinho fluctuando, e, ao pé, com a folha-de-flandres faiscante, um canecão.

Sempre dardejando a lingua, Boicininga distendeu to- 30 dos os annéis marchetados, traçou um oito, depois um lemniscato, depois um seis e depois ainda um arabesco bem tortuoso - um S itático dentro de uma ellipse irregular, com o queixo na falda interna do corpo montanhoso e prismático. E, com tantos arqueamentos

240. 241

bom humor: de um galho do páu-d'arco, pendia, como comprido sacco de anagem, um ninho de guaxe; e, em volta d'elle, o casal de passarinhos trabalhava com afinco, como si achassem que o mundo já estava para se acabar. Enquanto a fema, pousada no rebordo, sumia o corpozinho negro na cisterna do ninho, deixando de fóra só a tesoura amarella da cauda, o macho saltitava pelos ramos, dando risadas, volvendo a cabecinha para os lados e espiando as coisas por cima dos hombros.

E tanto pulou, que fez cahir um estilhaço de esgalho. Um graveto infimo e até florido, mas que rodopiou e veio bater bem sobre o az-de-espadas da cabeça de Boicininga, que, no momento, só estava pedindo sossego; a graça de Deus e alguma consideração.

Prompta, reenrodilhou-se, rebolindo e cascalhando para tomar a postura defensiva de emergencia, com a cabeça um tanto alçada e o resto da corda comprimindo o sólo para trampolinar bem o arremesso. E a furia foi tanta, que as escamas, que nem grãos de arroz em casca, ramalharam e craquejaram, com o estremeção com que ella trouxe a raiva até aos cascaveis ôcos, que badalaram sinistramente, como um copo de sacudir dados. Depois esmaecendo que nem o saccolejar de feijões em vagem sêcca. Até que silenciou.

Mas agora Boicininga tinha voltado com o odio do guizo ás presas, um odio que duraria muito tempo: até que ella pudessem matar alguém.

E se recompoz, boleando o laço, sinuoseando, vagarosa, porque, até para se ennovelar em guarda definitiva, a cascavel gasta muito tempo.

Mas, por fim, ficou mui tranquilla, absolutamente immovel, porque na rodilha tudo estava meticulosamente previsto, calculado e arranjado: a metade trazeira do corpo bem arrimada; o bote engatilhado na metade dianteira; alertada a elasticidade total dos musculos, para o recuo immediato; as bolsas fazendo trabalho extraordinario para fornecer bôa dose da droga leitosa; e a arquea-

~~242~~ 242

mento para a cabeça, em caso de aggressão ou de fuga.

E, a partir desse momento, vista de frente ella seria mesmo horrenda. A começar pelos olhos, que não se podem fitar impunemente. Olhos que a principio parecem os de um boneca: soltos, sem vida, sujos, seccos, empoeirados; mas que, com o risco da pupilla a pino e com a ausencia de palpebras, logo amedrontam pela fixidez hypnotica dos olhos frios de um fakir.

O rosto de megéra, com mais dois orificios dos lados da cara, estylizado em granulações salientes, escamas carenadas, e a grande pala de boné cobrindo a testa como o beiral de um telhado.

E tudo isso faz ^{com} que ella seja, primeiro um ser vivo, muito vivo, muito humano, mas estranho: um louco em concentração involuntaria, uma estrige, uma velhinha velhissima. Depois, morto-vivo ou muito morto: um feto macerado, uma mumia, uma caveira, que emittia frialdade...

Por enquanto a bocca é irrisoriamente pequena, punctiforme: só a buraquinho para dar ás vezes passagem á lingua, onde parece ter-se refugiado toda a sua vida. Em seguida toma o geito de uma miniatura de bocca de peixe. E, no entanto, no momento de matar, essa bocca vae se escancarar, desmanditulada num esgar hediondo, de labio a labio em linha recta.

Mesmo a côr é apavorante: verde-murcho, verde lívido, verde musgoso, hachureado, remoto, primevo, prisco. E essa macilencia, esse verdor desmaiado, antigo, antiquissimo, só rivaliza com o cheiro bafiento do pó de opio bruto da Anatolia para ser a cousa que mais abafadoramente pôde dar a idéia de velhice sem tempo, fóra da successão das éras.

Tanto que ella está quieta. Mas, si a gente olhar muito, ella parece recuar... vae recuando... vae recuando... fuggindo para traz, em duração e extensão... E si a gente não fizer força, pende a cabeça e avança para o ridiculo facies. E, si ellas attrahem, deve ser esse o mechanismo da attracção.

E o ser vivo que se aventurasse agora em seu terreno não estaria perdido, porque cascavel impassivel é cascavel raivada, e cascavel raivada jamais falha o primeiro bote.

Boicinianga estava eterna.

Os homens que capinavam lá em-baixo não tinham podido ouvir o crotalar da tragica fanfarra. Não podiam adivinhar que a boicininga estava perto da lata de agua, dissimulada na grama, esperando. E eram pois tres homens e uma cobra, e o d'aquelles que
5 tivesse sede primeiro teria de morrer.

João Ruivo, numa cachaça terrivel, fazia esforços para que os outros não notassem o seu mau estado. Seu Quinquim, filho do dono da fazenda, cantava, muito alegre, porque estava nos dias de ser pae. E o Egydio, abobado e humilde, puxava riço no rabo da "jacaré". Estavam suados e cansados, mas as folhas das enxada-
10 subiam e desciam, aguentando em bom rythmo. E já descambava o sol de Agosto, sol de queimadas, bem recortado, não obumbrante e carmezim.

De repente, Egydio parou e levou a mão á testa, se enxugando. Olhou para lá: um raio tirava reflexos da lata de agua. Mas Egydio tinha encostado a ferramenta, havia pouco, para enrolar um cigarro. Seu Quinquim podia achar que era muita mandriagem. Egydio tinha nove filhos, afóra a mulher, para sustentar, e por isso estava sempre tímido. Tambem, nessa hora, alguém, longe,
15 devia estar rezando por elle; porque elle resistiu e não foi beber.

João Ruivo vinha capinando na rabeira, porque não gostava nada nada de trabalhar. Bem que a cada minuto a sede crescia. Tinha a guela apertada e a bocca sêcca. Mas não gostava de agua. Gostava era de pinga. E, como gente ruim está livre de ris-
20 cos, não foi.

Seu Quinquim continuava cantando. Devia ser, no máximo, dahi a tres semanas. A parteira já estava na fazenda... Virgínia estava passando muito bem... De certo que tinha de ser menino... A parteira já dera palpite. Primeiro filho... Homem!...

30 Que bom!...

Seu Quinquim adorava a mulher. Na vespera, domingo, fôra ao arraial comprar bacalhau salgado, só porque ella tinha tido um desejo. No almoço de hoje tinha comido do bacalhau - não gos-

—243— 244

tava, mas ella pedira que elle comesse junto. Bacalhau salgado faz muita sêde: Por isso, sem saber, elle estava agora em grande inferioridade de condições. Só bebendo um golinho d'agua... Mas, não: devia dar o exemplo. Capinaria mais um trecho. Sinão o
5 João Ruivo ainda ia ficar mais malandro. E seu Quinquim redobra de vigor.

Com isso Egydio se acanha ainda mais. Bem que elle tinha visto o Patrãozinho dar idéia de querer ir beber, e se dispuzera a aproveitar e ir atraz. Mas, agora não. Só aguantan-
10 do mais um pouco...

O dia vae acabar. O sol está se pondo. Daqui a pouco vão largar o trabalho. Si até lá ninguém se offerecer ao bote da cascavel, o infeliz será mesmo o Egydio, a quem compete
carregar, de volta, lata, caneco e cuia.

15 Porem João Ruivo não tem medo de nada. Sem preceito nem respeito, não se aperta. Está com a bocca amargando; só bochechando um pouco.

Deixa a enxada em pé e vae. Mas, que anjo-da-guarda tremendo tem estes bebedos! Fez meia-volta. Retrocede.

20 - A gente pôde 'cascar um 'nanaz d'aquelles alli, Seu Quinquim?...

- Pôde, mas anda depressa!... Você não rendeu nada hoje, sua tarefa está por pouco adiante da metade.

João Ruivo, cynico, sorri. E corta caminho em direcção ás touceiras das bromélias da encosta, em lindo alinhamento
25 de rosetas e balões de ouro de cocar. João Ruivo, por ora, está salvo.

Então seu Quinquim tambem para. Agora pôde aproveitar a folga... Um ananaz?... Não, dá muito trabalho... E estão
30 azedos, apertam na língua, peores do que gravatás...

Caminha para a agua. E Egydio, que só estava esperando esse exemplo, vem logo atraz.

A vinte metros da lata de kerozene, a dezoito metros da serpente de guizos, seu Quinquim faz alto e se abaixa para agoi-
35 tar uma perna da calça, que tinha descido. Sae um pouco do trilho,

~~244~~ 245

dando caminho a Egidio. Mas Egidio também estaca, respeitoso, sem querer passar-lhe à frente. Prompto. Seu Quinquim concertou a calça, arregaçada acima dos joelhos. Tem pernas peludas, mas muito claras, e pés também claros; porque está descalço.

5 Lugar limpo, nem é preciso a gente olhar para o chão.
Mas o grito foi medonho: - Me valei-me minha Nossa Senhora!...

 Perfeita na sua vigilância, a boicininga viu o tornozelo avançando na área proibida, e desfechou meio corpo, num desesperado
10 piralar de mola tensa, picando em cheio e regressando sobre si mesma, já com o segundo bote armado. E, como o pé, enorme, calcasse o chão, mais perto, ella se projectou inteira, como um elastico de gomma: outra picada e um laço cingindo os malleolos; com tanta furia que nem pôde desanzolar as presas e o chocalho vascolejou de
15 novo, matraqueando secco e soturno. E esse era o golpe arriscado, que a cascavel guarda para os grandes momentos.

 E tudo isso durara um passo do homem. Tão ligeiro, que seu Quinquim sentiu os dois arremessos somados numa chibatada só.

20 - Minha Nossa Senhora! Valei-me!...

 Derreou o busto e desceu instinctivamente a mão, á procura de um pau, de uma arma, de uma coisa qualquer. Pulou de lado, e a cascavel veio também. E, ao sentir o frio viscoso, a
25 constricção, e ao vêr o monstruoso rôlo polyedrico enroscado na sua canella, a repugnancia, a gástura o pavor especifico que os ophidios inspiram ao homem, peór do que a sensação real do perigo, immobilizou-o todo, num ricto de estupor, cabellos arrepiados, olhos arregalados, malrosnando sons na garganta.

 Egidio Souza, que vinha junto, quasi desmaiou. Afinal pôde correr, atarantado, vendo se catava uma vara ou uma pedra
30 e gritando "São Bento! São Bento! São Bento!..."

 E foi o João Ruivo quem acudiu, de enxada erguida, doido para matar cobra. Enfiou a ponta do cabo no laço monstruoso e puxou para lá. Que nada! A cobra se desatou da perna de Sou
35 Quinquim, mas os dentes continuavam seguros. Foi preciso João Ruivo

~~245.~~ 246

tirar o facão e decepar-lhe o pescoço. Ah!, a dedos, arrancou a cabeça, tendo de lacerar as carnes do offendido.

Egydio amparou seu Quinquim, cambaleante, que só então pôde se lamentar:

5 - Estou morto, minha gente!... Estou morto...

E cahiu sentado no capim. Muito branco. E mastigava e engulia em secco.

João Ruivo, afadigado, sem perder um segundo, esmagara a cabeça da cascavel e agora retalhava o longo corpo, que ainda se mexia flagellando a esmo em energicas contorsões. Trouxe
10 qualquer coisa sangrenta, que disse ser o figado e que foi esfregando na ferida. Com muito boa vontade e fedor de paraty.

Seu Quinquim gemeu:

- Não adianta!... Eu morro... Meu Deus do Céu!...

15 - e as lagrimas vieram-lhe aos olhos e o seu rosto parecia o de um menino afflicto.

- "Grita pra ver si alguem vem, molleza! ordenava João Ruivo a Egydio, enquanto, lesto, garrotava com o cinturão de couro a perna do mordido, logo abaixo do joelho.

20 - 'cúde, gente! - gritava Egydio como um desesperado.

Seu Quinquim soluçava, pensando na esposa, talvez. E as mãos tremulas apalpavam as medalhas de santos do pescoço.

João Ruivo agora mascava fumo para pôr na mordida.

25 - Dóe, Patrãozinho?...

- Não... Não... São Bento e Nossa Senhora que tomem conta de mim...

Um outro tratador, que campeava as vaccas fugidas para o chão da queimada, tinha ouvido os gritos e chegava.

30 Quando levantaram Seu Quinquim, elle pediu:

- Me dá meu chapéu, gente... 'panha meu chapéu alli,

Egydio...

Gemeu e levaram-no, quasi carregado.

35 E a lata de agua ficou alli esquecida, perfeitamente inutil, como tudo o mais estava agora realizado e inutil, inclusive

245. 247

o corpo atassalhado e malaxado de Boicininga.

A fachada da casa grande, assobradada, de escada e varanda, ficava no fundo da praça - o eirado e os curraes. E, ladeando os curraes e o eirado, á direita: o paiol, a tulha, o 5 engenho, o moinho e o chiqueiro, e, á esquerda: a coberta dos carros, o deposito e a morada dos camaradas, para onde levaram seu Quinquim. E para isso tinham boas razões.

João Ruivo subiu para avisar:

- Um bicho máu offendeu seu Quinquim... Nós trouxe-
10 mos elle...

Nhô Ignacio não taqueou. Só fez carranca. E ordenou a seu Ricardinho:

- Corre lá no Jeronymo e fala só que um bicho máu offendeu seu irmão!... Vae correndo, ligeiro mesmo! E' só falar,
15 que elle lá sabe...

Mas o mulhierio parecia ter adivinhado e accorrera. E Virginia, a esposa, ouviu e levantou os braços, exclamando:

- Coitado do meu marido!... Meu Deus do Céo! O que será do meu Joaquim!...

Ahi todas, inclusive a meninada, pegaram no choro e nos gritos, precisando que Nhô Ignacio intervisse, bravo:
20

- Quiêto, gente; deixa de bué, que Seu Quincas ainda está vivo e Deus é grande!... -

E desceu para vêr o doente.

Dona Calú, a mãe, lacrimejava mas aguentava na fibra, ainda tendo mão na nóra, que se arrebelava, desvairada.
25

- Deixa de desatino, minha filha!... Que é isso?!... Tom fé em Deus! Olha que assim tu vae fazer mal á criancinha... Vae rezar, sosséga!...

Virginia desatabou, se desgrenhando ainda mais: -
30 Coitado do meu filhinho, que vae nascer sem pae!...

Mas Dona Calú subjugou-a, quasi com violencia: -
"Deixa de agouro, sabe?!... Tu não é mais nenê, pra fazer dessas

248

bohagens!..."

E a outra: - "Me larga, me deixa ir para perto d'elle!..."

- Você sabe que não póde! Nesse estado...

5 - Posso! Posso!... E' meu marido, eu quero ficar perto d'elle, ao menos! Me deixa!..."

- Ir você não vae, de geito nenhum!... Você sabe que mulher prenhe não póde entrar no quarto de pessoa mordida de bicho... Por amor d'elle mesmo, você devia deixar dessa doideira!...

10 - sibillou Dona Calú, arrastando Virginia, aos repellões.

Então a coitadinha se serenou e ficou abraçada com a velha, chorando mansinho, toda sacudida de soluções.

- Minha filhinha, não vae ser nada, você vae ver...

- e Dona Calú, rígida, tesa, amparava-a e lhe afagava os cabellos.

15 As lagrimas lhe escorriam tambem pela cara, mas o seu era um choro sobrio, sem esgar nem rumor.

Odorico, o filho mais moço, chegou:

- Elle quer ver a senhora, mãe...

Ahi, de chofre, Virginia se desprende do collo da

20 sogra:

- Elle está falando?!... Falou em meu nome?!...

Como é que elle está, hein?... Soffre muito?!... E o medico?!...

Já foram chamar o Doutor?!... O que é que estão esperando?!...

Dona Calú quiz explicar, meia no sem-geito:

25 - Já foi recado p'ra o Jeronymo benzedor, que cura...

- Mas, e o medico, tambem?... E' preciso ir chamar, ligeiro, buscar recurso de pharmacia, remedios! Anda, Odórico, o que é que você está esperando?!...

30 de pharmacia... - objectou Dona Calú, sempre com as mãos dobradas no meio do peito.

Não! Pelo amor de Deus!... Por tudo que ha de santo!... - Atalhou Virginia, pulando no meio da sala, recrudescendo de desvario. - Esses curandeiros não sabem nada! Cura é o nariz

35 d'elle! Não prestam para nada! E' preciso ir chamar o doutor!...

~~248.~~ 249

E Dona Calú teve de transigir:

- Você manda e desmanda o que quizer... Eu vou até lá... Vou falar com o Ignacio...

E saiu.

5 Mas Virginia avançou para o cunhado, agredindo-o quasi, com as mãos trementes.

- Então, Odórico?! Você vai deixar seu irmão morrer á mingua?! Vai ou não vai?! Então fala, que eu monto num cavallo e, assim mesmo neste estado, vou buscar ajuda no arraial!...

10 Odórico consternado, não topava com uma decisão.

Afinal, tudo aquillo o cansava e opprimia. Havia uma vehemencia terrivel na cunhada. Elle queria libertar-se do ambiente... Gaguejava:

- Tá bom.... Lá vou...

15 - De galope, Odórico! Vai!.... Traz o doutor de qualquer jeito... Assim você ainda pôde salvar meu marido, assim você pôde salvar o seu irmão...

Os cabellos de Virginia se arapuvavam, desfeitos. O corpo disforme. As pernas inchadas. Perdera os chinellos, e, cf-
20 regante da lucta, muito brilho nos olhos vermelhos, foi, descalça, para a varanda.

De repente foi noite, como sempre é: a gente vê - ainda é tardinha, fecha os olhos, abre-os outra vez - anoiteceu. E allí, debruçada no parapeito, sem chorar mais, ella ficou ao re-
25 lento, bravamente, sem tirar a vista da casa lá em-baixo, onde havia luz e muita mexida, e onde o seu companheiro jazia a soffrer.

E lá em-baixo, estirado no catre, prostrado, com suor copioso no peito e tremor por todo o corpo, seu Quinquim gemia, fazendo força para não invocar, nem baixinho, nem em pensamento, o
30 nome da mulher.

Sentado aos pés do catre, Nhô Ignacio cobria e descobria a perna maltratada, para a examinar. Quasi não inflamara: sómente, ao redór da picada, uma zona escura.

- Dóe muito, Quincas?...

35

A resposta saiu a custo, gaguejada, com grande es-

~~210.~~ 250

forço de língua e lábios:

- Não... Só um pouco, na barriga da perna... Mas o corpo está dormente... o lado de cá está esquecido... e a gué-la está pegando a querer doer... Accende a luz, pae!...

5 - A luz está accessa Quincas: olha o lampeão ahí...

- Ahn... Então chega aqui mais p'ra perto, pae...

Não estou enxergando quasi... só vejo um vulto... Ai, meu Deus!...

Já estou ficando cego p'ra morrer!... Não deixem eu morrer sem

vêr Virginia!... Qu'ê-de Virginia?... Chama ella, pae!...

10 Os outros, que enchiam o quarto, silenciosos, estremeceram, com o pavor de catastrophes.

- Não fala!... Não fala o nome della, meu filho, pelo amor de Deus!... Isso de não enxergar, depois passa... Você não vae morrer não... Pensa na tua vida! Nella é que nem pensar você não deve!... E' só por enquanto... Amanhan você está são... O Jeronymo, a essa hora, já deve estar te benzendo de lá... Bebe mais um gole...

Submisso, Seu Quinquim retombou no enxergão.

Dona Calú entrara sem barulho, e ficara no fundo.

20 Justino, a um aceno do Patrão, chegou com a cachaça.

- Bebe mais, meu filho... Espera... Deixa passarem esses vomitos... Agora, bebe... Tudo!... E' restillo do bom...

E amparava a nuca de filho, chegando-lhe á bocca o copo, que se esvasiava lentamente, com diffículdade, com os dentes
25 chocando no vidro.

Outro copo cheio. Mais ainda. Todo o quarto rescan-
dia a amor-de-canna.

As escondidas, João Ruivo esvasiava o resto da garrafa, mas alguém percebeu:

30 - Sae, bebado! Tu aquí nesse estado, de corno cheio! Não sabe que isso pode peorar Seu Quinquim?!...

Seu Quinquim gemeu, virou para o canto, e amainou, derreado.

35 - Não lançou mais, está vendo?... Cachaça é bom para isso... não atrapalha... - Nhô Ignacio tinha vindo para per-

250. 251

to de Dona Calú. Queria mostrar optimismo, mas a mascara da mulher, dura, hirta, o desmontou. E elle desolhou-a e mexeu nos bolsos procurando qualquer coisa.

A velha indagou:

5

- Perguntou por mim?...

- Não... Só pela...

- Você está maluco?! - e Dona Calú, rude e rápida, cortou-o, com um indicador nos lábios e a outra mão tapando a bocca do marido.

10

- Não sou criança... Não ia falar... E você? O que é que tem de vir vêr aqui? Não deve!...

- Não estou grávida, não estou dando de mamar...

- Mas é mulher... Sempre não é bom, mulher...

Seu Ricardinho entrou, esbofado, offegante:

15

- Seu Jeronymo - Co... Seu Jeronymo me deu um copo d'agua p'ra beber... E falou: - Quando você chegar lá de volta, já vai achar seu irmão mais melhor... Amanhan elle já está bom de todo... Depois-d'amanhan já vai poder andar e comer de tudo. E...

- E o que mais?!...

20

- Mas falou que era p'ra não dar nada a elle p'ra teter... Nem solimão, nem purgante, nem leite, nem remedio nenhum... Si dêr, já sabe!... E nem reza nenhuma, nem deixar outra pessoa benzer... Só assim é que elle garante!...

25 Marido e mulher se sorriram, quasi. O filho agora apenas mexia a respiração de longo rythmo, extenuado no sopor do alcool e da peçonha.

- Está vendo?... Pegou no somno... Já melhorou...

- Bem. Agora eu vou-m' embora...

30 Estavam sérios, mas corria uma alegria no seu cochicho. E Nhô Ignacio dispensou tambem os camaradas.

Lá em-cima, na varanda, Dona Calú encontrou Virginia, que mantinha a sua vigília, ao sereno, no escuro.

- Entra p'ra dentro, minha filha, que a friagem vai te fazer mal... Elle já melhorou, graças a Deus...

35

- Já?!... Não falou que queria me vêr?!...

—231. 252

- Elle sabe que não pôde... Amanhan, ou depois,
sim...

- Deus é bom Pae!... -(Virginia tinha feito varias promessas) - A senhora pôde ir dormir, que d'aqui a pouco eu entro.

5 Dona Calú não quiz insistir. Os outros já tinham chorado, rezado e ido para a cama. Dona Calú chegou a se ajoelhar diante do oratorio. Mas não rezou. Não! Qualquer reza podia atrapalhar a sympathia... Deus perdoaria, os santos não se zangavam, porque ella queria uma cousa, ardentemente uma cousa, só uma cousa:
10 salvar o seu filho.

Nhô Ignacio abaixou a luz do lampeão e foi para a janella pitar. Mais de um cigarro.

Quando deu fé, a porteira bateu e um cavalleiro entrou no curral. Era Odórico com os remedios. O medico elle não
15 encontrara: estava fóra do arraial, lá p'ra lá do rio. Mas o pharmaceutico mandara o remedio - o soro para injeccão. Quatro ampolas. E o estojo com a seringa, alcool, algodão, tudo. Tinha falado que nem precisava d'elle mesmo vir: era applicar tudo; só com duas, o doente já estaria fóra de perigo...

20 - 'tá direito. Me dá, e vae dormir...

- Mas sou eu que tenho de dar a injeccão nelle, pae!...

- Você não sabe. Vae!...

- Não sei? Então, quem é que dá injeccão de iodo-reto no senhor?!...

25 - Esta é differente... você não sabe...

- Elle me explicou direitinho... E' atôa...

- Pois eu tambem sei... Deixa que eu dou... Si fôr preciso, te chamo. Vae dormir!...

Do meio do eirado, como mancha branca no escuro, o
30 rapazinho ainda gritou:

- Diz ' que tem de lavar bem, depois de cada, sinão gruda tudo um vidro no outro, atôa, atôa...

Agora seu Quinquim revirou no catre, e recomeçou a gemer. E os gemidos foram crescendo. Nhô Ignacio indagou:

35 - Dóe muito, meu filho?...

~~252.~~ 253

Mas o doente dormia. Gemia dormindo. E tremia.

Nhô Ignacio sungou a luz do lampião. Enrolou outro cigarro e accendeu, mas jogou fóra, depressa, e ficou brincando de esparavatar o rebôco da parede.

5 Até que Seu Quinquim se agitou, com gemidos mais fortes. Chamou-o. Não ouvia. Sacudiu-o. Accordou.

- Dóe... muito... tudo!

O gaguejo parecia de outra voz. Elle quiz indicar a perna com a mão, ou está se mexendo atôa, variando?

10 Nhô Ignacio abre mais a outra janella, para entrar mais ar. A noite está muito quieta lá fóra. Cá dentro, estalam as tábuas do catre.

Nhô Ignacio desfaz o embrulho da pharmacia. E si aquillo podia salvar o Quincas?!... Si desse?... Si chamasse o
15 Odórico para dar a injeção?!...

Pega outra vez na caixinha com as ampolas. - Si desse?!... Mas, e a recommendação do Jeronymo?!...

O alazão soprou e bateu com uma pata, na coberta do curral. Ainda não quer dormir... bôa vida a delle... bôa vida
20 de toda criação!...

- Si desse?! chamar o Odórico, hein?...

Elle parou de gemer outra vez... Mas, é bom esperar ainda um pouco... pode esperar ainda um pouco... Parece que elle está melhorando... ha de melhorar!...

25 Friagem. Fecha as janellas.

Foi gemido? Será que elle vae gemer outra vez? Será que elle vae gemer outra vez?!...

Mas, assim tambem, parece que elle está quieto de mais

Um raio de bicho zumbindo, lá no alto, perto dos csi-
30 bros. Um besouro? Não, não é tempo delles... Deve ser um marim-
bondo-caboclo, ruivo, ou um preto, marimbondo-tatú... Marimbondo
não traz mau agouro... Mas, é feio esse zunido delle...

Gemeu outra vez.

Nhô Ignacio quer fumar. Mas os dedos desencontrados
35 não conseguem enrolar a palha.

E o insecto com a zoeira... Besouro mangangá?

Não... Marimbondo... marimbondo... marimbondo... o marimbondo

— 253. — 254

-tatú se acostuma com as pessoas... E si o Quincas morresse?!... Não, vae ficar bom!... O marimbondo-mosquito é rajadinho e pequeno, faz a caixa nos buracos do chão... Que noite, meu Deus!... Não pôde mais... Deve dar... Dar o remédio e esquecer o resto...

5. Anda e volta, vae e vem, desesperado, ansioso. Não pôde mais.. Vem até ao catre:

- Quincas, Quincas! Escuta! Você quer tomar o remédio... a injeção?!...

Seu Quinquim não responde... Nem gagueja... Não está enxergando mais nada desta vida, e faz um esforço tremendo para respirar. Mas gemer pôde, e às vezes grita, de dor.

E' preciso andar depressa... Vae dar a injeção. Sim, vae dar. Vae dar!... Mas... o Jeronymo disse: "Não dar nada..." Só assim elle garante... Amanhan estará bom... O Jeronymo é negro velho, sabe... Quantas pessoas mesmo o Jeronymo já curou?... Que inferno a gente não saber!... O bicho cahiu perto do lampeão... Não é marimbondo-tatú. E' um marimbondo cassununga, com lindos reflexos verde-azulados... Elles teem uma casa comprida, na parede da tulha... parece uma combuca...

20 Não, não; o Jeronymo sabe!... E' preciso a gente ter fé, para ajudar!...

E Nhô Ignacio aperta a ampola na mão. Cortou-se com os cacos de vidro. Não importa. Tem mais tres. Atira-as contra a parede. O liquido espirrou longe. Agora, não tem mais esse martyrio. E até o doente se acalmou. Vae melhorar.

25 E Nhô Ignacio agora pode assentar-se na beira do catre, e passa os dedos pela testa do filho e afaga-lhe as mãos, cheio de uma ternura enorme e com muita paz no coração.

Assim, até alta madrugada, quando as convulsões de Seu Quinquim cessarem, e a cura já estava garantida. Ahi o pae pegou numa modorra, Cabeceou e dormiu. Tanto que não viu, cerca de uma hora depois, o filho melhorar bem. Melhorar e, dahi a mais um pouco, morrer.

35 Morreu quando todos dormiam na casa grande, menos Virginia, que velava lá em cima, com rezas entrecortadas de explo-

254. 255

sões de pranto.

- - -

Um dia, justo justo em sol e hora, depois do enterro, Virginia pôde adormecer, após as sofrimentos do parto prematuro. Tinham conseguido trazer o medico, - um moço de fóra, de outro
5 Estado - que agora, depois de reenvalizada a ferramenta, conversava na sala, tomando café.

Todos, de olhos vermelhos, estavam lá: Nhô Ignacio, muito mais velho do que na vespera; Dona Calú, de queixo baixo e olhos baixos; os rapazes; as filhas; os meninos, cheios de curio-
10 sidade calada; e outros parentes que tinham vindo e mais gentes de allí por perto.

O medico queria esclarecer alguns pontos, antes de se despedir. E isso devia ser sério, porque, quando elle soubera, no arráial, da historia da cobra, tinha tido uma discussão muito
15 grande com o seu amigo pharmaceutico.

Ora, o doutor estava sempre louquinho por ajudar o povo, hygienizar os grotelros, e corrigir o maior punhado de cousas erradas que pudesse. Assim, viéra disposto a fazer um inquerito em regra. Mas estava bem no caminho de "acertar errado", porque
20 falava um pouco demais e, como a sua estada allí datava apenas de quatro annos, faltavam-lhe ainda seis para começar a conhecer o capiáu.

- O sôro não podia deixar de salvar o seu filho, Nhô Ignacio! Só si tivesse sido uma picada na veia...

25 - E' isso, sim Senhor... numa veia... Foi na veia...

- Mas, como pôde saber o senhor que foi numa veia?...

- Ué, pois não é o senhor doutor quem está dizendo?!

Eu cá não sei nada, não entendo de nada, mas acredito no senhor...

O pobre do Quincas não morreu?!... Pois foi na veia!... Por isso

30 o coitadinho foi para o céu...

- Pois saiba o senhor, meu caro Nhô Ignacio, que não foi na veia!... Si fôsse teria sido fulminante, entende?!...

Ora, o rapaz durou ainda muitas horas... Agora, diga-me, por favor,

34 vocês sabem mesmo applicar a injeção, direitinho?!...

-255- 256

- Saber, sabemos... Direitinhozinho... O senhor vê, a gente que mora aqui nessas brenhas, contando só com a ajuda de Deus, tem de aprender muitas coisas... O Odórico sabe, o Ricardinho sabe, a Dejanira sabe só de vêr, mas nunca deu, eu sei... Temos os aviamentos todos, agulha, tudo. Eu-cá tomo tres vozes na semana uma injeção de iodureto... Até e' bom o Senhor ver, p'ra me dizer si devo continuar... E' favor... Calú, vae ver, p'ra eu mostrar a bulla a seu doutor!...

Mas o medico insistiu:

10 - Então, não teria sido outra qualidade de cobra? hein?!... Vocês tem mesmo a certeza? Reconhecera a cascavel, o crotalus terrificus, ou crotalus horridus? Não seria uma lache-sis?... Na pressa de matar o ophidio, não poderiam ter-se-enganado?...

15 Quando a tirada herpetologica e repolhuda findou, com o fluxo do folego, Nhô Ignacio riu, pela primeira vez, mas respondeu, maciíssimo:

- Sim Senhor, seu doutor... Isso sim, de accordo... algum engano é capaz que tenha havido... Vamos ver... O'Odórico! 20 Vae ver si o Nico está por ahí... João Ruivo deu p'ra elle o cho-calho da bicha... Manda elle trazer!... E' pequeno p'ra o tama-nho de que ella era, mas, só vendo, seu doutor!... Um cornimboque de quatorze campainhazinhas só!... Ella tinha mudado a casca de novo, estava bem pintada... Mas, isso de engano pode lá ser mesmo, 25 porque a gente daqui é muito mesmo ignorante de tudo...

Ahí o doutor se atrapalhou bastante, porque não sa-bia si o fazendeiro estava zombando ou não. Mas não podia estar, porque falava com o sorriso manso de quem, estando muito triste, de-seja mesmo assim agradar ao interlocutor. E os demais circunstan- 30 tes tinham todos um aspecto physionomico desligado de qualquer coi-sa actual. A sciencia não podia emprestar a munheca para um ca-piáu torcer:

- Outra coisa, Nhô Ignacio: não deram ao doente ne-nhum remedio de curandeiro, hein?... Garrafadas, calomelano com 35 caldo de limão, hê?!...

- Sim senhor, seu doutor... Remedio de curandeiro,

256. 257

isso não se deu... Remedio até que não se deu, não foi, Calú?...

- Mas, Nhô Ignacio, me disseram que o senhor tem ali nas suas terras, como aggregado, um charlatão desses... Não tem?... Então, como foi que o senhor não o procurou? Me desculpe, mas acreditar não posso!...

- Sim senhor, seu doutor... O senhor está falando é do Jeronymo Cobra, não é mesmo?... Dou casa p'ra elle morar e tres alqueires p'ra plantar á terça... É um coitado!... Não cura coisa nenhuma desta vida... Mas como todo-o-mundo fala que elle entende de tratar de mordeduras... Só fez foi uma sympathia, de longe... Nem viu o Quincas... Só a sympathia... coisa que eu pensava que não fazia mal...

- Hein?! Não faz mal?!

E o doutor apostrophou, eloquentissimo:

- Não faz mal?!... Mas o senhor, Nhô Ignacio, que é um homem intelligente, sério, um fazendeiro dos mais progressistas, tolerando e sustentando um curandeiro, um impostor, preto ignorante, explorador, fanatico, um canalha de charlate?!...

A medida que falava, o tom da voz subia, e elle fulminava Nhô Ignacio á distancia, com golpes do fura-bolo, tal e qual devia ter feito aos ophiolatrás babilonios o celebre propheta Daniel.

- Faz muito mal! Essas crendices prejudicam... Isso é um atrazo que eu não posso comprehender em homem do seu valor! O senhor devia mandal-o embora, já ! Que elle vá explorar outros mais atrazados! Isso aqui não é mais sertão... Faça-o arrumar já a trouxa, Nhô Ignacio! Eu, si estivesse no...

- Minha filha! Que é isso? Volta p'r'a cama! Tu tá doida p'ra quebrar resguardo assim no primeiro dia?!

Era Dona Calú falando, porque era Virginia surgindo á porta do quarto, desgrenhada, desculça, muito pallida; cadaverica, como o lençol em que se enrolara ás pressas; esbugalhando os olhos e segurando á cintura a roupa, na legitima defesa do pudor. Da cama, tinha ouvido o fim do discurso e:

- Fala, seu doutor! Fala para elles tocarem esse

negro, esse feitiçeiro miserável! Foi elle quem matou o potro do meu marido!... Estou sem marido e sem filho, potro de mim! Por causa de um negro sujo, que tem pacto com o demonio!... - o desprende o choro forte.

5 Dona Calú, Thereza, todos tinham corrido, mas Virginia se debatia, phrenetica, contra os que a queriam reconduzir ao leito:

- Não vou!... Vou mas é m'entora!... Enquanto esse benzedor amaldiçoado estiver por ahí, não fico nesta casa! Me larguem, não vou!...

- Póde ir sossegada, minha filha! - falou Nhô Ignacio, se levantando, hirto, com voz cortante e um brilho mau nos olhos - Póde ir que o homem vai embora mesmo, agorinha mesmo, já-já!... O' João Ruivo! O' Peroncio!... Vocês vão lá no Jeronymo, e enxotam aquelle coisa ruim, por bem ou por mal!... Que elle vá p'ra bem longe daqui!... Depois vocês tocam fogo na cauda dele!... Não tenham medo... Podem dizer que eu dei ordem e que vocês estão só a me obedecendo!..."

Ahí Virginia bambeou num desmaio e foi carregada para
20 o fundo do quarto.

O doutor entrou para tomar-lhe o pulso. Mexeu lá por dentro e voltou, procurando o lavatorio de tripé, para asseiar as mãos. Dona Calú veio com a toalha. De cabeça baixa, olhando para o anel do medico, sussurrou:

25 - O seu doutor não repara, não é?... Ella é muito bôazinha, mas tem o genio differente de nós todos daqui... E' assim meio esturdia... Ao depois, ella está assim nesse estado... não se importa de dar espectaculo... Mas o senhor não repara, não é?...

30 Tranquillizada com a resposta do medico, continuou a murmurar. Mas o outro não comprehendia até onde ella queria chegar, com aquellas phrases insinuadas, cochichadas, indo, tacteando, recuando, enquanto os olhos se não desfitavam agora do rosto do homem, cutando signaes de reacções. Por fim, Dona Calú teve que se
35 explicar:

- Eu queria pedir ao senhor... O senhor não se altera, não é?... P'ra falar com o Ignacio p'ra elle não mandar o Jeronymo-Cobra ir s'embora... O senhor tem razão, eu sei!... Muita razão!... Nós somos uma cambada de atrasadões, não sabemos
5 nada, não valenos nada mesmo... Mas, seu Doutor, eu lhe juro que si o Jeronymo não fôr s'embora, nós não occupamos elle nunca mais, p'ra sympathia de curar mordida de cobra! Nunca mais!... Assim não faz mal elle ficar lá na choça, não é mesmo? Terá algum mal nisso?... O senhor podia falar com o Ignacio... Eu tenho medo,
10 porque sou mãe... Tenho meus netinhos aqui, seu doutor!... Tenho medo da vingança do negro..."

Dona Calú supplicava, terna e fletil como um namorado cahidinho. Mas o medico não se entregou: sentia muito não poder attender o pedido... Para qualquer outra cousa estava ás or-
15 dens, mas... E, "Minha Senhora" para cá e para lá, deu cutros conselhos á velha, que agora sorria, comprehensiva, concordando, concordando. Impassivel. Mas piscava muito, o peito arfava um pouquinho mais, a côr do rosto ficou, por momentos, mais escura, e, a cada momento, ella se distrahia de escutar e olhava, sempre para a
20 mesma direcção. Com as palpebras muito baixas, olhos quasi cerrados. Olhar de intenso odio, que ia para os lados do quarto onde a nora guardava o seu resguardo.

Ahi, Nhô Ignacio chamou o doutor para espiar uma coisa na varanda.

25 - Já tiçaram fogo no ninho do satanaz! Ói' alli!... Acolá adiante, de uma bocaina biboquenta e tufada de arvoredos, subia a fumaça. Primo Antonio, que estava junto, se tenzeu:

- "Cruz'crédo! Desconjuro! Olha, Ignacio: até a
30 fumaça está indo direitinho que nem uma cobra... Aquillo é arte do capêta... Uma surucucú de rio grande...

- Que cobra, que nada! - Agora, uma vez empenhado a fundo, Nhô Ignacio se sentia decidido e energico - Você, primo, parece que nunca viu uma fogueira boa lavourando!... Pois toda fu-
35 maça não é assim?!...

260

Chega de sonhar com cobra!... E por falar, eu gostava mas era que aquellas lá do sujeitinho estivessem torrando agora allí!....

O doutor ficou curioso:

5 - Que, Nhô Ignacio, o curandeiro tem cobras em casa?!....

- Sim senhor, seu doutor... Tem sim... Só para fazer medo nos outros!... Tem umas serepentes pretas, grandes, brilhando, que eu nem sei que nome têm... Tem uma coral bonita, 10 que mora dentro de uma cabaça pendurada no meio da casa... Tem uma giboiona que dorme dentro da gamella... Sei lá o que mais!... Uma porcaria de bicho ruim, mas o mais venenoso é elle mesmo!...

- Pena, Nhô Ignacio. Eu gostava de ter visto isso... - E quasi que o medico ia accrescentando que, a não ser 15 pintada ou no cinema, não se recordava de jamais ter visto uma cobra.

- Por isso não seu doutor. Vou lhe mostrar as nossas, mansas... Odórico, vae ver si ellas estão agora lá no moinho!....

20 E' um casal... Ellas servem para pegar ratos. Melhor do que gato! Não sei como foi que ellas se acostumaram ahí e ficaram mansinhas, da gente poder pegar e pôr no collo... Quando eu comprei a fazenda já encontrei ellas, e o vendedor me cobrou mais dez mil reis por cada uma... Passam perto da gente, andam no 25 engenho, entram dentro de casa... De vez em quando, somem... Acho que ellas vão dar cria no matto. O povo dahí por perto sabe que ellas são criação de casa e quem acha ellas não mata. Depois voltam...

- E cobras venenosas? Ha muitas por aquí perto?

30 - Sim senhor, tem alguma... Allí no bréjo tem muita. Mas ellas não chegam até cá...

- Cascavel tambem?

- Não, senhor... Cascavel só ahí nos pastos, em lugar onde tem pedras, onde bate muito sol... Vamos lá, seu doutor... 35 o Odórico está batendo com a mão que a gente póde ir que ellas es-

260. 264

tão lá no moinho... Venha vêr...

Emquanto desciam a escada e quando atravessavam o eirado, Nhô Ignacio ia falando de cobras e o doutor rebatendo-lhe as afirmações.

5 Porque, aquillo que para um não passava de ophídios, víperídeos, crotalídeos e outros nomes, para o outro era: um bicho mau que não tem pernas, mas que ás vezes pôde ter duas cabeças; que attrahe passarinhos com o olhar; que avôa quando está com raiva; que pôde ser fabricado por meio de um fio de cabello posto dentro
10 tro de uma garrafa d'agua; que quando entra no rio, para nadar ou pescar, deixa o veneno cá fóra, guardado numa folha da margem... Com a urutú marcada com uma cruz na cabeça, porque "jurou vingança" e por isso "quando não mata aleija"; com giboias que mamam no úbere das vacas e até no peito de mulheres; com outras giboias
15 que, em mordendo homem ou criação, deixam o mordido, para o resto da vida, com o corpo todo giboicamente pintado... E todas ellas, todas, em se lhes batendo com um raminho de arruda ou jogando-se-lhes agua benta, São-João á meia-noite, rolarão de costas e morrerão escabujando, mas mostrando antes de morrer as quatro patinhas que,
20 por um castigo de Deus, ellas trazem escondidas sob a escamaria do ventre...

E os dois não podiam entender-se, porquanto nem de longe desconfiavam que os seus respectivos animaes eram interpretariamente diferentes.

25 Mas Nhô Virgilio ia concordando de-mentira, e assim o outro podia comprazer-se em ensinar. E como, no fundo, ambos estavam sentindo immensa piedade pela ignorancia do parceiro, estava tudo muito bem, e assim chegaram ao moinho - uma casinha commun, visto pela frente; visto por traz, uma palafita, cujos pilotis eram
30 estacas limosas, emergindo de um buraco, molhado e cheio de samambaias e outras.

Entraram. Bafio. Pó de milho, poeira de fubá por todos os lados.

- Ói'u'a dellas alli! - mostrou Odórico.

35 Na parede do fundo, no alto, quasi rente ao tecto,

havia uma janellinha de grades, horizontalmente alongada. Allí, entortilhado, entre-laçado nos varões de madeira, o corpo da pap-rato: nos intervallos das barras sobresahiem os grossos nós escuros, mas a cabeça não se via.

5 - Está dormindo, seu doutor... Isso é cobra que gosta de trepar em arvore... Mas a companheira della deve de estar aqui por perto... Vigia allí...

Nhõ Ignacio afastara um jacá de espigas de milho e mostrava uma rodilha densa e complicada, qual um cabo jogado a um
10 canto de convez. A cabeça era pequena demais para os volvos superpostos, grossos como um antebraço de onça, forrados de minúsculas escamas hexagonaes bem imbricadas, com malhas circinadas, mais escuras, e com annéis irisados até. Nos segmentos mais volumosos, notava-se o offêgo da respiração; e, sendo o batido de um corpo
15 que respira adormecido o aspecto mais innocente e apiedador que pode exhibir um sêr vivo, tinha-se de attribuir candura e infancia áquelle amontoado de roscas humidas, e isso era o mais horrivel de tudo.

Odórico deu com o pé no rolo negro, e logo toda a
20 massa se agitou, em espiraes desencontradas, com fremitos escorregadios, retornos flacidos, aros se distorcendo, deslizando em sentido opposto, reentrando, num peganhento escorrer de corpo sobre corpo.

E, quanto mais aquellas argolas se abalavam, mais
25 impossivel de se desenrolar parecia o desconforme novello: a cobra já estava a caminho e ninguem poderia dizer em que direcção acabava ella de zarpar; até que a cabeça se desescondeu. E aquelles movimentos de circumducção e remeleixo enervavam e hypnotizavam a gente.

30 O medico sentiu que, se olhasse mais, deixar-se-ia contaminar pelos abusões dos capiáus:

- Bem, Nhõ Ignacio, vamo-nos embora, que já está meio tarde... Já sellaram meu cavallo?...

- Vae ver, Odórico... Podemos ir, seu doutor...

35 Me deixa só ver si tem milho p'ra cahir... Porque si a roda pega

~~ser.~~ 263

a andar a pedra móe..E, si não tem o que moer, ella móe ella mesmo... Promptinho, seu doutor, podemos ir..."

A cobra agora se libertara toda, numa corda sinuosa, longa mais de dois metros, e vinha atraz delles, ondulando
5 lenta. A cabeça chata, deprimida, erguida a um dedo do chão, avançava como o limpá-trilhos de uma locomotiva que estivesse sempre a surgir de uma nova curva.

- Olha a outra descendo! Vigia só, seu doutor!...

Dependurada, ainda presa lá em-cima a uma das barras por uma volta-furtada da cauda, a cobra preta oscilava, alcan-
10 do-se em recurrencia retorcida, como si quizesse subir em torno de si mesma. E açoitava mollemente a parede. Por fim adheriu de ventre, collou-se, desfez a laçada do rabo e veio descendo, que não melhor si andasse no plano. A dois palmos do chão, projectou
15 a cabeça e o pescoço, como si os tivesse destacado do resto e jogado fóra lá adiante.

Mas com um tombo sêcco o corpo cahiu atraz, arqueado num seguimento nervoso de espiras.

- Quasi sempre ellas fazem assim... Uma está ás vezes longe da outra, sem nem poder ver a outra... Accorda, anda pa-
20 ra uma banda... E a companheira, sem enxergar, sem ouvir assovio nenhum, sem combinação, vae relando tambem pra o mesmo lado, o mesmo tanto, certinho... E ficam nessa brincadeira muito tempo, sempre na mesma distancia... Bicho exquisito!...

25 Bicho exquisito!... Animal estranho... De regresso ao arraial, o medico vinha pensando nas cobras, mas já não tem nas opistoglyphas, solenoglyphas e quejandas tristes vaccas-de-leite de Butantan.

A serpente - conselheira de Eva e sabotadora de
30 edens... A serpente de Moysés... A áspide cleopatricida... Ceras-
tas da India, a naja tripudiante, intemorata frente ao tigre real...
Viboras filiformes dissimulando vinganças em cestinhos de violetas...
Os pythons sagrados, Salambô ... Uma mulher loira exhibindo-se no
circo, vestida de lamê colubrino, domadora de anacondas que a seu
35 chamado sahiam de caixões forrados com areia humida; uma noite um

-223- 264

dos monstros fugia da prisão e rastejava á procura da mulher - para matar? para amar?... Homens atirados em poços cheios de reptis emaranhados, sibilando, que horror!... Uma serpente marinha, prediluviana, amarella com grandes malhas negras, emergindo da onda frouxa de um golfo para se enroscar num barquinho de pescadores, constringindo madeiras e carnes e levando tudo para a muda profundidade abyssal... Nos altares, sob os pés da Virgem... Búngarus guardiães de thezouros de rajahs... Cobras emplumadas aztecas... A cobra-de-fogo, a cobra-grande, mãe da noite, a cobra preta... Quetzalcoatl, Boiassú, Boitatá, Boiuna... A serpente devia ser mesmo differente, não era um animal como os outros... Com o mysterio da tentação, a plasticidade do peccado, a inexorabilidade da morte... O tanatophidio, as machinas de morte, necessarias, terrivelmente necessarias, executoras impassiveis...

Reagiu, ao chegar ao arraial: tinha tambem duas cobrinhas de ouro no annel de gráu... Falou, alto, para quebrar o encanto: trigonocephalus arboreus... bothrops atrox... Isso sim, que era outra vez a sciencia!... O sôro era uma realidade! O resto, poesia, bobagem, doidice!...

E á noite, enquanto o pharmaceutico lhe preparava um vasto cocktail - xarope de baunilha, essencia de framboêsa, rhum, uma gotta de badiana e o mais que é segredo - elle proferiu, entre outros desabafos eloquentes:

- Fui lá e fiz com que mandassem o charlata embora... Viu?!... E' a luta da luz contra as trévas: sciencia versus superstição!... E comecei bem, graças a Deus!...

- - -

Bem grandes e com serviços bem complicados eram a fazenda e a casa da fazenda. Dona Calú tinha outros filhos e filhas, e outras nêras, mais os netinhos. Nhô Ignacio vendera o cavallo que tinha sido de seu Quinquim e distribuira todos os seus trons e as suas roupas. E os dias iam correndo, conforme sempre foi o costume dos dias.

Mas... Mas havia Virginia tambem, muito branca no

~~204.~~ 265

vestido preto, os cabellos despendeados, sempre do olhos avermelhados mas sem que ninguém a visse chorando, longinqua, silenciosa, deslizando pelo corredor.

5 Findo o resguardo, ella não tinha querido ir embora. Os irmãos tinham vindo com o fito de a reconduzir para a casa materna, longe, nas Almas, onde ella mais facilmente poderia esquecer a sua desdita. Mas Virginia sacudira a cabeça:

- "Não. Quero ficar ainda um pouco. Ha de ser pouco tempo..." - E accrescentara, olhando para os sogros, com um
10 sorriso crispado e um ar enigmatico, que atrapalhou os velhos:...

- "Si vocês não acharem que eu sou pesada demais... si não fôr transtorno..."

Ficou e todos tratavam-na bem. Mas, quando Nhô Ignacio, numa qualquer manhã bonita, calculando o lucro da venda
15 dos capados com a alta magnifica do toucinho, ou projectando aproveitar o brejinho de baixo para mais outro arrozal, pegava a cantarolar, dava logo com a nora olhando para elle fixamente, com olhos de censura. E, quando Dona Calú acarinhava ao regaço um dos netinhos, estremecia e se voltava, rapida, desconfiada de que Virginia
20 a estivesse vigiando por detraz, com aquelle geito de Nossa Senhora das Dôres no andor. E talvez fôsse pura coisa delles mesmos, mesmo porque Virginia não sommava nem com a vida nem com os movimentos humanos dos que mexiam ao seu redór.

E tinha as suas razões, ah! que esplendidas razões...
25 Mal se livrara do resguardo e da cama, tinha querido conversar com o João Ruivo.

Indagou de tudo, tim-tim por tim-tim, como fôra a cobra, o lugar, a scena, as palavras. Depois, perguntou si elle
sabia alguma coisa a respeito de casaes de cobras unidos por um amor
30 feroz, guardando-se fidelidade absoluta... Tinha ouvido contar essas cousas... Seria verdade?!... - indagava, ansiosa.

Era sim... João Ruivo, sempre meio embriagado, talvez ebrio e meio então, comia de olhos as pernas nûas, o relevo dos seios e o rosto da moça. E estava se peccando todo.

35 - E' isso mesmo! O macho ou a fêmea, por exemplo,

morrendo, o outro que não morreu volta no mesmo lugar, por exemplo, p'ra tirar vingança, p'ra se lembrar... p'ra chorar seu bem-querer...

5 - 'Quer dizer que nenhum nunca se esqueça do compa-
nheiro?!...

Os olhos de João Ruivo brilharam, azarolhados, as azas do nariz batiam, e elle fungou:

- Não, de jeito nenhum! Não pôde!... Nunca que esquece seu querer-bem que foi matado...

10 Ahí Virginia pediu para elle ir com ella, para mostrar o lugar. E tão sôfrega, que nem reparou na avidez com que o bebedor lhe namorava as formas turgidas, e o elemental jogo de ancas, enquanto que, subitamente inspirado, ia engendrando novas phantasias platonicas, por conta do amor dos reptis.

15 E assim, depois disso, ella passou a fazer demorados passeios duas, tres vezes por dia, e esses passeios a conduziam sempre ao arrampado do espigão do páu-d'arco.

Nhô Ignacio cochichou para Dona Calú:

- Será que a pobre terá ficado meia gira?

20 E Dona Calú resmungou para Nhô Ignacio:

- Nada. Isso passa. Até é bom ella andar para ir se esquecendo... Já está em tempo!... Nunca vi tanta falta de fé-em-Deus e de resignação...

25 Ora pois, um dia antes, Otacilio tinha matado uma jararaca-da-tarriga vermelha, que sahira detraz de um monte de estêrco e quasi o alcançara. Mas, justo, justo, foi só um dia depois que ellas começaram a chegar. E foi assim:

30 Os meninos tinham ido pegar passarinhos no pastinho do fundo do quintal - o melhor ponto, por estar a meio caminho, entre o arrozal e o pomar. Depois de collocar na forquilha do pé de murta a gaiola com o pintasilgo "de chama", esperavam, caladinhos e a boa distancia, que outros pintasilgos tivessem a bondade de vir grudar os pezinhos num dos seis poleiros de arame, empapados de visgo de gamelleira. Mas, antes, tinham capturado tres papa-ca-

200.

267

pins, que deixaram noutra gaiola, posta no meio da grama alta.

Bem que, no mais bonito das sensações, elles es-
cutaram pios e o bater de azas de passarinhos afflictos. Mas não
deram importancia.

5 Só quando aquelle pintasilgo arrepiado - "mestre-
cantador que escaramuçava os outros pintasilgos machos e que do-
brava o pio cinco vezes no bamburral da baixada" - veiu, olhou,
recuou, voltou, esvoaçou, cantou de longe, cantou de perto e: -
Epa!... - se atolou com os dedinhos todos, descachindo como um
10 trapezista, dando de azas, espalhando penninhas e pipilando por soc-
corro, e quando Mundico correu na frente para buscar a gaiola gran-
de, foi que viu, se assustou e gritou:

- Cruz credo, Chiquito! Corre aqui, que os papa-ca-
pins todos viraram cobra!...

15 E tinham virado mesmo. Ou, melhor: dentro da gaila,
em vez de passarinhos, se esparramava uma cipó, verdissima, só
a barriga amarella. Sahindo do capim, ella se tinha insinuado por
entre as varetas - a cipó é uma camarada esguia, fina, agil, ele-
gantissima, bailarina de maxixe, fascinante e insinuante - almo-
20 çara uma por uma as avezinhas, e, agora, subitamente engordada, não
cabia mais para sahir e estava empanzinada demais para atinar com
uma solução.

Os grandes, em casa, mataram a cipó e acharam graça.

Mas, quasi na mesma hora, Milúca, que tinha ido na
25 horta apanhar couve, desandava a gritar, horrorizada. Todo-o-mun-
do acudiu, e viram, á beira do rêgo, entre o agrião e a salsa, uma
boipeva afobada, atarefada, comendo uma rã. Desmandibulava-se
toda, "naquella agonia", engulindo e desengulindo. E, quando a
rã entrava, a gente podia ver os seus mínimos contornos, vestida
30 pelo sacco elastico da cobra; e, quando tornava a sahir, toda cheia
de baba, ainda esperneava, meio viva. E, pertinho, sentada em cima
da pedra, calmamente, como si a tragedia proxima não estivesse ha-
vendo, dava as costas uma outra rã, verde-esmeralda, de dorso angu-
loso, de olhos altos, de gordas côxas cuidadosamente dobradas sobre
35 as perninhas. Empinada, descansava os largos pés palmados. E me-

267. 268

ditava.

Percebendo as pessoas, a boipéva deixou a comida de-lado e entrou em defesa, passando a duas dimensões, aplainada contra o sólo, chata como uma corrêia, enquanto a rã da pedra pu-
5 lava na agua empolada de bôlhas de outras varias rãs.

Mateu-se a boipéva e riu-se.

Porem, á tarde, tiveram de massacrar tambem uma gi-
boia volumosa e luxuosa, recém-sahida da tinturaria, a qual, com
espalhafato de preto, báije o alaranjado, rondava o gallinheiro,
10 caçando geito de entrar.

Ahi, e já era tempo, afinal, todos começaram a pen-
sar no feiticeiro, e ficaram amedrontados. Mas ninguem não falou
nada para os outros, como manda, nestas roças, a boa educação.

Ninguem não falou no Jeronymo-Cobra tambem no outro
15 dia, quando ^ocavalleo pombo de Nhô Ignacio foi encontrado morto no
pastinho, picado e repicado, com duas jararacas, das maiores, das
do papo amarello, montando guarda ao corpo. E nem ainda quando o tur-
rinho das latas de leite, que era animal scismado, refugou ao passar no
trilho do pasto-de-cima, e, na moite de bengo, para avisar que es-
20 tava e matava, uma cascavel tarará-tará-taralhou.

Mas, no dia quarto da éra das cobras, foi muito mais
sério e mais feio. Dona Calú ia para a decoada ou para o estaleiro
de estender roupas e, ao passar perto da laranjeira, foi obrigada
a dar um grito, varios pulinhos para traz e outros gritos, emquan-
25 to que, assobiando colérica, com escandaloso estrepito de escamas
e muito estardalhaço nas folhas seccas, recolhia o bote fracassado
uma urutú, irada e espessa.

Bem que a urutú pintada está sempre alerta. Mas é
excessivamente furiosa e não tem discernimento. Sempre inoportuna,
30 despediu o arremesso um decimo de segundo adiantada e deixou de al-
cançar, por dois centímetros, o pé direito da fazendeira. E, agora,
deprimia-se, irritadissima, para jogar golpes para todos os lados,
como si o ar ^{alguem} tivesse culpa.

Só depois de a ter attingido com duas balas de win-
35 chester foi que seu Ricardinho teve coragem de chegar perto, para

acabal-a a foiçadas. Ahí todo-o-mundo veiu espiar a cruz da testa e o lindo dezenho em dupla fileira de U U U.

Mas tiveram de dar um chá a Dona Calú, que palpitava angustiada, pedindo aos outros que examinassem, pela vigesima
5 vez, si não havia nenhum signal de dentadas em seu misero corpo. E todos se admiraram de ver então Virginia, sahindo do seu alheamento, vir afflicta, pressurosa, perguntando somente:

- Foi cascavel?! Foi?!....

E, ao responderem-lhe que não, mostrou um ar de decepção tamanha, que Dona Calú enfuriou:

- Queria que fôsse, é?!.... Pois uma cruzeiro mesmo chegava para acabar commigo, si Deus não me protegesse!....

Virginia nem se importou, parecendo não ter escutado. Deu as costas e voltou a enfiar-se no quarto.

15 - Parece que ella queria era a minha morte!.... Eu não fiz nada a ella, sempre tratei ella bem... Não sei de que raça de gente mais malagradecida que é essa mulher!....

Nhô Ignacio interveiu, porem, conciliante:

20 - Não diz isso, Calú... Você bem que está vendo que ella está meio pancada... É por amor do filho nosso, que Deus guarde no céu...

- Eu dou o desconto... Tenho até pena della, coitada... Mas esse geito de querer-bem nem Deus não manda!.... Era melhor ella rezar pelo descanso da alma d'elle!....

25 - Nhô Ignacio suspirou fundo. Odórico veiu com outra noticia, péssima em taes condições: as papa-ratos do moinho tinham morrido. Estavam no engenho, de barriga branca para cima, como duas minhocas enormes, rodeadas pelas formigas...

Ahí os dois velhos pensaram, se olharam, não se olharam, e Dona Calú sussurrou, como que com medo de falar alto:

30 - E elle... E' elle que está querendo tirar forra de nós... Bem que eu disse... Bem que eu falei...

- Deixa da historias, mulher!.... Não tem novidade nenhuma!.... Urutú é cobra que gosta de apparecer perto de casa...

35 Não lembra aquella que os porcos mataram e comeram dentro da cova?...

259. 270

- Você está ramparrendo, Ignacio... Isso quando foi que foi?!... Tem mais de uns dez annos... E' elle, Ignacio meu filho!... Você não está querendo acreditar, mas eu tenho a certeza!... Tem uma coisa me contando... Quando eu falo, você
5 sabe que sempre dá certo...

- O bréjo está cheio de toda raça de cobra, Calú...

- Mas, porque é que é que só agora é que ellas estão sahindo e vindo cá p'ra riba?!... Pelo amor de Deus, Ignacio, me attende!... Lembra dos nossos netinhos!... Qualquer hora, Deus
10 me livre e guarde, pôde acontecer alguma coisa que eu nem quero pensar!... Manda buscar o Jeronymo outra vez, homem!... Dá outro rancho para elle... Sinão elle não descansa enquanto não acabar com a gente e com a familia toda da gente!...

Nhõ Ignacio olhava a sua velha, com uma ternura muito triste. E demorou muito para responder:

- Escuta, Calú... Eu indaguei... Todo o mundo me disse que a injeção de pharmacia cura, na certa, a mordida de qualquer cobra... A-pois...

Nhõ Ignacio reteve o que ia mas que não podia dizer.
20 Mas Dona Calú, no momento, possuía um mundo de comprehensão, De mãos sobre cruzadas no peito, cabeça baixa e olhos altos (e isso correspondia ao gesto de qualquer mulher de outra terra pegar na mão do marido e acarinhá-lo) - supplicou, mais vivamente:

- Eu sei... Eu sei...

25 Nhõ Ignacio teve um ligeiro sobresalto de hombros, e ficou muito pallido.

- Póde ser, Ignacio... Mas nós não precisamos de pedir a elle para fazer sympathia, si algum dia, Deus livre guarde, alguem fôr mordido... O que foi errado, foi, e passou... Mas, tem
30 pena de nós todos!... Manda buscar elle, Ignacio!...

- Não!... Tem paciencia, Calú, mas isso, do jeito nenhum que eu não faço! ... Não. Espera ao menos até a Virginia ir s'embora... Ella disse que vae breve...

- Deus queira!... - E Dona Calú suspirou e não insistiu mais, porque conhecia bem o marido.
35

-270- 271

Mas Nhô Ignacio, antes de se affastar falou, baixinho:

- Que isso é coisa delle, pôde ser mesmo. Eu sei... Mas Deus é grande e ha de tomar conta da gente, minha velha!...

5 Depois, não houve mais sossego possível na Fazenda do Sacco-do-Carurú. Todos os dias appareciam cobras no pateo, no quintal, na horta: jararacas principalmente, que são as cobrinhas mais baratas em toda a parte. Debaixo do coradoiro, as lavaadeiras toparam de uma vez com dois jararacussús-do-bréjo. Houve outra u-
10 rutú, na porta da cozinha. O Séden, perdigueiro de estimação, foi picado no focinho e morreu, depois de dois dias de paralyasia, fazendo muita pena em todos.

Até uma jararaquinha-do-campo, de focinho pontudo, foi achada na paiol, onde havia uma gallinha chocando os ovos num
15 balaio. Fulminou a chocadeira e encaracolou por cima do calor dos ovos o seu corpo côr de terra vermelha, pintado de cinzento.

Todos viviam num susto continuo, pensando que ia surgir de cada canto uma cascavel caudisonante, ^{ou} o corpo hediondamente grosso de uma urutú de cabeça em ponta de lança e focinho ta-
20 lhado em bisél. E todos diziam ter visto mais serpentes do que era crível, divisadas nas moitas e nas galhadas das arvores. Já ninguém ousava ir colher fructas na chacara, e afastar-se do terreirinho batido era façanha de alto atrevimento. De noite, antes de
25 ir para a cama, calafetavam portas e janellas, perscrutando como do por commodo, esquadrinhando o casarão. Era o pavor e aquillo assim não podia continuar.

Cochicheavam, ás escondidas de Nhô Ignacio, que prohibira commentarios acerca do curandeiro, e tal.

Só Virginia, sempre soturna e isolada, continuava
30 alheia a todo esse panico, fazendo imperturbavelmente as suas peregrinações ao arrampado do espigão do pau-d'arco.

Mal dava o ar da sua graça para perguntar si não appareciam tambem cascavéis. E Dona Calú, que nem podia mais olhar para a nóra, queixou-se a Nhô Ignacio:

35 - Ella é quem está chamando as cobras!... Tenho qua-

-271. 272

si certeza!... E' elle mandando a praga p'ra riba de nós e ella invocando tudo quanto é raça de serepente... Eu acabo doida com este inferno!... Tenho até um repente de fazer uma doidoira e tocar ella d'aquí...

5

Nhô Ignacio falou, sómente:

- Tu está ensaiando? Não cáia nessa!...

E seu olhar foi tal, que a mulher murchou e deslisou para longe.

Ora, a noticia da invasão da fazenda pelos ophidios chegara até ao arraial, e o doutor, já agora munido de boas leituras, de laços especiaes e de caixas-jaulas julgou de seu estricto dever comparecer e funcionar.

Nhô Ignacio recebeu-o muito bem, e gostou de ouvi-lo dizer que ficaria lá até que tivesse a oportunidade de apanhar
15 uma cobra viva, para uma boa demonstração.

João Ruivo, que voluntariamente se addira ao clinico, contava que as cascaveis enchiam os pastos. A gente passava e ouvia batido de chocalho nas moitas...

Mas, quando o medico, entusiasmado, quiz que elle
20 lhe servisse de guia, João Ruivo foi categorico na recusa:

- Isso não, seu doutor... De geito nenhum!... Não dá certo! Mulher e cobra não se campeia!...

Todavia, não foi preciso esperar muito. Estava na fazenda havia menos de tres horas, quando gritaram chamando, que
25 tinha uma jararaca no terreiro, discutindo com o gato.

Era de facto uma jararaca, minuscula; entre adulto e filhote, porque a cauda não era mais branca e tambem não estava ainda completamente preta. A cabecinha lanceolada frechava sem interrupção, o corpo chicoteando o ar, em vinte, trinta botes, des-
30 feridos a torto e direito.

O gato andava-lhe á roda, negaceando. Deitado, deslisava de barriga, suavemente, lentissimo. Quasi ao alcance da me-
géra enfuriada, elle se retrahia. Dava um salto fingido. Outro salto, procurando colher a inimiga por detraz... Tudo isso muito
35 scientifica e esportivamente, mas inutil, porque a cobra estava

-ETZ- 273

tão movimentada, que, no instante, não tinha mesmo frente e nem
 traz. Também não conseguia alcançar o bichano, pois que a jarara-
 ca, tal qual sua prima urutú, é uma péssima espadachim: falta-lhe
 o pleno controle dos nervos e quasi sempre erra o bote. Quem lhe
 5 déra a firmeza e a segurança de uma cascavel!...

- Ella póde morder que não adianta - explicou Nhô
 Ignacio - Elle passa a linguinha no logar offendido e tira o vene-
 no... Só si fôr picado nas costas, onde a língua não alcança...

Agora o gato emendava tres saltos, enquanto a jara-
 10 raca dava dez botes furiosos e lamentavelmente frustrados e, antes
 do decimo primeiro, rebolava na poeira, a uma patada certa com
 que o felino, no ar, a meio pulo, lhe apanhara cabeça.

E então o gato se affastou de cauda alçada, sem maior
 interesse para a lucta, porque era um gato de estimação, muito gor-
 15 do e bem nutrido, que não tinha nenhuma precisão de comer cobra.

E a jararaca se humilhou e quiz fugir, mas não sa-
 bia rastejar depressa, e o medico veio com o laço de couro na pon-
 ta do pé e puxou o cordél enforcando-a a meio. O corpo pendeu,
 muito bonito, verde-cinzento-amarellado, com um serrote preto deze-
 20 nhado em cada flanco; e, estando o pescoço apertado fino, a cabeça
 ficou direitinho um ferro de lança ou um coração pontudo, com uma
 risca negra de cada olho a cada canto da bocca.

Então o medico levantou-a no ar como um trophéu, pe-
 gou-lhe, para destruir a lenda do cobreiro, fal-a escancarar as
 25 fauces, exhibiu-lhe os dentes; fez uma prelecção em regra; e em-
 purrou as espiraes recalcitrantes para dentro da caixa, socando tu-
 do bem para dentro, como quem mexe marmelada no tacho; fechou e,
 radiante, veio para o centro das duas dezenas de homens, mulheres
 e meninos, com o ar de quem exigia applausos.

30 - Sim Senhor! O seu Doutor sabe de tudo! - appro-
 vou Nhô Ignacio, basculando a cabeça.

Os outros embasbacavam-se mesmo em silencio.

Mas, nunca se haverá de saber por que cargas de a-
 gua e heroico prodigio de coragem, repentina, Chiquita, que era a
 35 mais tímida e medrosa de todas, perguntou, vermelhinha, e angus-

275. 274

tiadíssima, com o seu geito de uma que soffresse mania de perseguição:

- O seu Doutor agora vee desmanchar as artes do Jeronymo, p'ra não vir mais cobras por aqui?!...

5 O medico fremiu de ansia apostolica: era chegado o grande momento de dar o golpe de misericórdia na superstição daquella gente, firmando o seu definitivo prestigio. E, de facto, era, e para isso bastava dizer que sim, que ia proceder ao contra-feitiço, e mudar logo a conversa para um assumpto differente, de preferencia alegre.

Mas o Doutor estava apenas havia quatro annos e vinte e nove dias no arraial e pois não podia saber d'aquillo, e foi declamando, porque já tinha tido tempo de formar algumas theorias estonteantes:

15 - Não ha feitiço nenhum, por isso não posso desmanchar cousa alguma, Senhorita!... Essas cobras estão vindo do bréjo, onde, segundo Nhô Ignacio contou-me, ha dellas em abundancia. Querem uma prova? Eil-a: não appareceu nenhuma cascavel, não foi? Simplesmente porque cascavel não é cobra de bréjos!... Que acha
20 disse, Nhô Ignacio?...

- Sim Senhor! Muito bem... Isso mesmo...

Abanou a cabeça affirmativamente, e todos fizeram o mesmo, como si orchestra obediente ao maestro.

- Vejamos agora a causa, porque não ha effeito sem
25 causa, porque do contrario... Bem, a causa existe e é simples: o tal curandeiro, de nefasta lembrança, deve ter tido occasião de fazer qualquer coisa no bréjo... Nhô Ignacio dissera-me que elle tinha em sua casa umas cobras pretas, brilhantes. Devem ser mussuranas - uma especie de cobras ophiophagas, isto é, que comem as ou-
30 tras... Ou as mussuranas fugiram para o bréjo, onde poderiam encontrar caça farta, ou elle as foi collocar lá, de maldade, sabendo que as outras cobras fugiriam fatalmente para aqui. Tambem pôde ser que tenha sido outro cobrífugo, isto é, um objecto ou substancia qualquer
35 cousa...

272

- Formiga catingueira-preta... ou chifre de veado queimado, às vez... opinou Nhô Ignacio.

O médico já estava de folego fino, de tanto dar aula, e também achou de boa política concordar:

5 - Ou chifre de veado, porque não?!... O senhor teve uma idéia luminosa... Uma trouvaille, Nhô Ignacio!

Agora, ouçam-me bem: o numero de cobras que tem seu habitat no pantano não póde ser infinito, é claro. Póde ser que ainda appareça uma ou outra dellas, vinda de lá, mas vocês podem
10 estar sossegados, que, já, já, se acabam... Não concordam com os meus argumentos? -

- Sim Senhor!... Sim Senhor!... - E era tão calmo e sincero o assentimento das physionomias e o sussuro admirativo, que o doutor se sentiu victorioso em toda a linha e deu por bem
15 empregada a sua viagem, tudo isso porque, como já dissemos e nem era preciso dizer, ainda não apprendera a conhecer o capiáu mineiro.

Mas, de qual geito, pareceu que a visita do medico tinha melhorado as coisas na fazenda. Passaram-se dois dias calmos, sem o alarma de cobra á vista e a tresgritada invocação a São Bento
20 e o appello aos rapazes com os respectivos porrêtes.

E o pessoal já se animava a visitar a zona perigosa, a terra-de-ninguem, que se estendia da porta da cozinha ao charco da baixada.

Então ahí é que houve o Didi, mais as suas descobertas.
25 tas.

Didi era um buchuchú de dois annos e meio, usando a sua gíria toda especial, umas perninhas grossas, e, na carinha rechonchuda, uns olhos muito espertos.

Pilhou-se, pois, solto, e desceu para o quintal, de
30 camisola amarrada alta nas costas e com a boquinha lambuzada de caldo de feijão.

Mexeu aqui e allí, e, de repente, deslumbrado, pegou a rir e a falar botagens, batendo palmas pela descoberta de uma te-

~~275.~~ 276

téia de brinquedo!

Não era uma casca de laranja! Era uma fita grossa, muito grossa, de um bellissimo vermelho, com rodellas pretas e brancas, aos grupos de tres.

5 Didi estendeu a mãozinha para pegar aquella lindeza de coisa, quando a cachorrinha preta avançou com latidos furiosos, e a fita começou a se mexer. E ahí Didi se assustou e desandou a chorar.

Odórico estava perto. Correu, puxou o sobrinho, pas-
10 sou-o ás mulheres, que chegavam aos gritos, e, apanhando um páu, levantou a boicoral no ar. A cobra, com o esplendido colorido prestigiado pelo sol, enroscou em torçal uma ponta na outra, desenroscou, e escorregou, para o lado da cabeça, como uma gravata teimosa que desce de um cabide. Fez um caracol no chão e expirou, tritura-
15 da pelo cacete.

Todo o mulherio chorava, falando em anjo-da-guarda e em milagres, e o Didi passava de mão em mão, para, alternadamente, ouvir raios, ganhar beijos ou receber palmadas.

Dona Calú ahí foi procurar o marido. E falou-lhe
20 com uma energia que nunca tivera em toda a sua vida: que não queria saber mais de nora viuva, nem de doutor, nem de nada! Zelava pela vida dos seus netinhos, e competia ao esposo, si tivesse consciencia e a cabeça em seu lugar, fazer outro tanto! Que elle mandasse, já e já, chamar o Jeronymo! Mandasse até cavallo arreado para o
25 preto!... Ou então, arranjasse capanga e mandasse matar o curandeiro, obrigando-o, antes de morrer, a desmanchar a coisa feita! Des duas uma!

Nhô Ignacio não resistiu. Já tinha pensado numa solução: mandava-se buscar o preto e dava-se uma satisfação ao Doutor,
30 disso tudo não tendo Virginia necessidade nenhuma de saber.

Mas mal sahíu para mandar um portador, e Dona Calú, já apaziguada, deu de cara com a nora, que, com olhar fixo e rosto irado, a enfrentou:

- Vocês pensam que eu não escutei?! Ouvi tudo! Não
35 era preciso esconder nada de mim... Porque?! Vocês é quem mandam..

~~226~~ 277

Eu estou aqui por esmola...

- Não diz isso, minha filha...

Virginia riu, hysterica:

- Filha?! Deus me livre! Filha... ! Filho era o

5 Quinquim, que vocês mataram...

Dona Calú conteve a mão que ia estapear a viuva.

Mas, reagiu, terrível:

- Não repete isso, sua doida! Desgraçada! Você
não viu que nós fizemos tudo que podíamos? Tu pensa que só você
10 é quem gostava d'elle?!... Ou você está com o juízo transtornado
ou é ruim até o tutano, diaba!... Já aguentei muito por sua causa...
Agora, não aturo mais!... Tem mais gente aqui p'ra eu cuidar, en-
tendeu, siá?!... Meninos innocentes, meus netinhos, ouviu?!...

- Pois podem botar até o preto para dentro de casa,
15 que eu aqui é que não fico mais!... Vou-me embora agora mesmo...

- Pois váe!...

- Vou e não volto mais... Deus que perdõe como eu
perdão, a ignorancia de vocês!...

E, assim mesmo como estava, Virginia sahio.

20 Sahiu e, até na hora do jantar, não tinha voltado
ainda. E chegou a noite, e nada della apparecer.

Dona Calú não disse pau e nem pedra, mas Nhô Ignacio
deu por falta della, farejou catinga de raiva e perguntou.

- Sahiu, e, até agora... - responderam-lhe.

25 Nhô Ignacio esperou muito. Depois, fóra dos seus
habitos foi ficando nervoso. Castou cigarros. Andou para lá para
cá, na varanda. Já estava escuro.

Lá dentro, alguma falou que Virginia estava meio
doida e era bem capaz de ter ido se jogar no ribeirão. Foi quanto
30 bastou: ahí todos pegaram no choro que estavam guardando, num ner-
voso colectivo e gritado:

- Coitadinha da Virginia!... Tão infeliz! Tão boa-
zinha que ella ora, antes do seu Quinquim morrer!...

Dona Calú, já meio arrependida, procurou o marido:

35 - Tivemos uma conversa meio alterada, e ella sahio

277. 278

e disse que não voltava...

- Onde é que ella costuma ir, quando sáe por ahí?!....

Diz'que é no lançante do páu-d'arco, onde o Quincas foi offendido...

5 - Vamos lá! Já!... Odórico, Ricardinho, Agnello!
Algun traz luz! Anda!...

O grupo atravessou o eirado e o curral, e foi, em silencio. Nhô Ignacio á frente, andando ligeiro. A noite ainda estava escura, mas já fresca, quasi fria. Poucas estrellinhas tinham apparecido. E um curiango de azas silenciosas ia voando, pou-

10 sando e voando, servindo de guia caminho adiante. Chegaram.

- Accóde aqui, Paé! - gritou Odórico.

Debaixo do ipê, um vulto deitado. Virginia.

15 Chegaram as luzes. A moça tiritava. A blusa estava empapada do sangue que lhe fluia de entre os labios, das narinas, da pelle dos braços, de todo o corpo.

Estava numa especie de somno pesado, e Nhô Ignacio teve de sacudir e gritar muito, para que ella abrisse um pouco os olhos. Ainda murmurou, com uma surdina de voz:

20 - A cascavel está ahí, atraz da arvore... Não vão pisar nella, gente... Não chana nenhum doutor... Não quero remedios... quero é só morrer... Rezem muito por mim... e por elle...

- Mas, como foi isso, minha filha?!... Como foi?! - indagava Nhô Ignacio, desesperado, procurando o lugar da picada.

25 Achou logo, porque toda a mão, antebraço e braço direitos estavam desconformes, numa inchação que vinha das unhas ao hombro.

- Foi cedinho... logo que eu cheguei aqui. Eu vinha todo o dia esperar ella... sabia que ella tinha de vir... E'

30 a cascavel companheira da outra, da que morreu... Dei a mão para ella picar... Picou muitas vezes... Fiquei com medo... Ella é muito grande, muito feia... Mas eu quero é ir para junto do meu marido!... Feçam a Deus para me perdoar!...

- Espera um pouco, minha filha... Chega a luz, Ri-

35 cardinho!... Me dá a foice, Agnello!...

275- 279

O bicho máu lá estava enrodilhado, um bolo negro com diâmetros robustos e o velludo tarjado de linhas obliquas amarellas. E era um jararacussú, o surucucú-tapete, de cabeça ainda mais triangular do que as outras serpentes, de focinho truncado, de
5 vestidura de placas enormes e de olhos esbugalhados nas orbitas oblongas; o urutú-dourado, recordista em quantidade de veneno, que, quando pica, innocula até á gotta derradeira; o cobra monstro, o rei da morte no matto, o exterminador.

Porque Virginia não entendia de cobras, e, para
10 quem não entende de cobras, é muito facil tomar por toque de chocalho a bulha ameaçadora das escamas e o assobio de guerra da jararacussú.

Nhô Ignacio metteu a foice com gosto. Depois jogou os restos na moita, para que não ficassem espinhos venenosos por
15 alli.

E, voltando para junto da moribunda, fez signal para os filhos e disse:

- Era mesmo a outra cascavel, minha filha... Agora, deixa eu te levar para casa...

20 Ergueu-a, sem esforço, e carregou-a como si fôsse uma meninazinha. E, como si fôsse uma meninazinha, ella gemeu, debilmente.

Não havia nenhuma mudança na noite.

As mesmas estrellas, o vento frio, o curiango taten-
25 do etapas.

Sómente, o grupo vinha mais vagaroso. Cada vez mais de vagar. Na passagem do tamarindeiro, Virginia mudou de geito nos braços do velho. Bambeou. A cabeça descahiu. Ficou dura. Dormiu. Dormiu e esfriou mais.

30 Ahí, o velho parou:

- Tirem meu chapéo... Chega a vela mais cá p'ra perto, Agnello!... E agora podemos ir mais som pressa, rezando por alma desta potrezinha, que deixou de soffrer...

ANEXO 10: Texto “Rosa, a vitória sobre a morte”, de José Batista, publicado no jornal O Globo (Arte e crítica, ano I, nº. 25, Rio de Janeiro, p. 9, 17 jan. 1970).

Além da capa de *Estas estórias*, tem-se um fragmento de “Páramo”, embora esteja escrito erroneamente “Bicho mau”. Abaixo, vemos a página na íntegra do periódico e, na sequência, ampliação.



CARLOS PIMENTA É o autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.

Carlos de Mello é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Carlos de Mello. Mas, ao contrário, o romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello. O romance de Carlos de Mello é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Carlos de Mello.



Andarilhos, na noite, não o far do poder o que se pensa e tem, e não, como indagação. Não, pois, a morte, o que se pensa, o que se tem, e não, como indagação. Não, pois, a morte, o que se pensa, o que se tem, e não, como indagação.



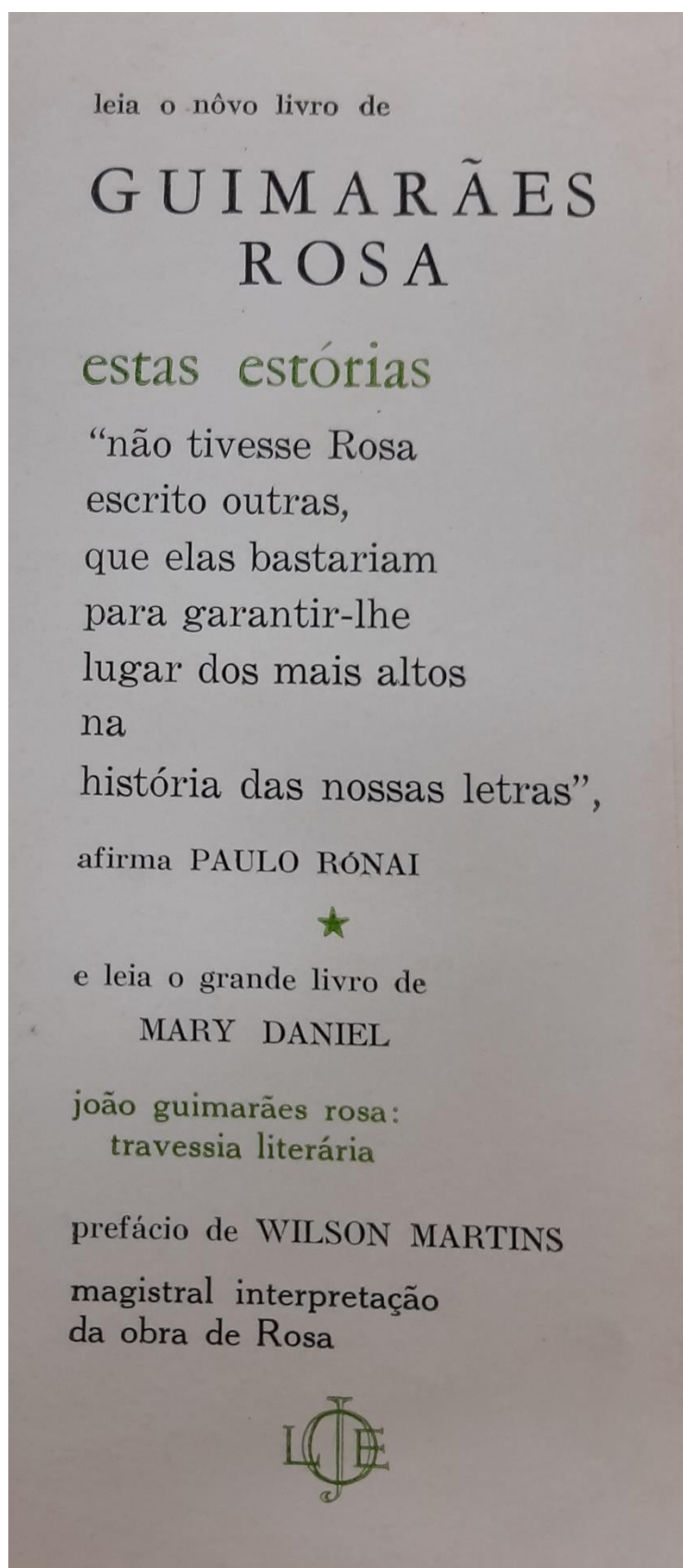
Alexandre de Gusmão é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Alexandre de Gusmão. Mas, ao contrário, o romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão. O romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão.

Alexandre de Gusmão é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Alexandre de Gusmão. Mas, ao contrário, o romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão. O romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão.

Alexandre de Gusmão é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Alexandre de Gusmão. Mas, ao contrário, o romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão. O romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão.

Alexandre de Gusmão é um autor de *Estórias*, o romance que passou a ser lido, com a mesma intensidade que o livro de Alexandre de Gusmão. Mas, ao contrário, o romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão. O romance de Alexandre de Gusmão é um livro de poesia, de uma poesia que se encontra no mesmo nível da poesia de Alexandre de Gusmão.

ANEXO 11: anúncio de *Estas estórias* na orelha do livro *Universo e vocabulário do Grande Sertão* (1970), de Nei Leandro de Castro.



ANEXO 12: Capas das edições de *Estas estórias*²⁷

²⁷ Da esquerda para a direita: I. 1ª edição (1969); II. 2ª edição (1976), a última pela José Olympio; III. 3ª edição (1985), primeira a sair pela Nova Fronteira, mesma capa da 4ª edição (1988); IV. capa das 5ª (2001) e 6ª edições (2013); V. 7ª edição comemorativa (2015) em capa dura (Coleção Guimarães Rosa), a última pela Nova Fronteira; VI. 8ª edição (2021), a mais recente, sob os cuidados da Global Editora.