

GUIMARÃES ROSA: A POÉTICA DE MIGUILIM E GRIVO

Denise Noronha Lima⁴

Resumo

Partindo de uma entrevista concedida por Guimarães Rosa ao crítico alemão Günter Lorenz, este artigo pretende analisar a poética do escritor brasileiro, baseando-se na relação entre o autor e sua obra. As declarações de Rosa sobre a criação literária e o papel do escritor serão confrontadas com suas narrativas, especialmente “Campo Geral” e “Cara-de-Bronze”, pertencentes ao ciclo de novelas de *Corpo de Baile*. A discussão terá como base o polêmico tema da “morte do autor”, revisitando os ensaios de Roland Barthes e Michel Foucault sobre o assunto, cujo radicalismo será matizado por Dominique Maingueneau, que propõe uma solução mais próxima do pensamento de Guimarães Rosa: uma poética formada pela confluência entre o autor e sua obra.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Autor. Barthes. Foucault. Maingueneau.

Abstract

Starting from an interview with Guimarães Rosa to the German critic Günter Lorenz, this article analyzes the poetics of the Brazilian author, based on the relationship between the author and his work. Rosa's statements on literary creation and the role of the writer will be confronted with his narratives, especially “Campo Geral” and “Cara-de-Bronze”, belonging to the cycle of novellas *Corpo de Baile*. The discussion will be based on the controversial topic of "death of the author", revisiting the essays of Roland Barthes and Michel Foucault on the subject, whose radicalism is nuanced by Dominique Maingueneau, which proposes a solution closer to the thought of Guimarães Rosa: a poetics formed by the confluence between the author and his work.

Keywords: Guimarães Rosa. Author. Barthes. Foucault. Maingueneau.

Em janeiro de 1965, João Guimarães Rosa (1908-1967) foi entrevistado pelo crítico literário alemão Günter Lorenz, que transcreveu a conversa no seu *Diálogo com a América Latina* (1973), livro que reúne entrevistas com vários escritores. A leitura dessa conversa revela, para quem não tem preconceitos contra a relação entre autor e obra como possibilidade de análise e crítica, elementos essenciais para a constituição da poética do escritor mineiro. Procuraremos, aqui, evitando o mais possível o fantasma do biografismo, recolher dessa entrevista as linhas mestras da escrita de Guimarães Rosa a partir de sua relação com a literatura.

1 O HOMEM, O ESCRITOR, O AUTOR

⁴ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

No início da conversa, movido pela circunstância de que, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos, que estava ocorrendo naquele momento, Guimarães Rosa deixara a sala quando os participantes debatiam sobre a política em geral, Günter Lorenz o interroga sobre os motivos de sua atitude. Em resposta, o escritor apresenta a sua ética profissional: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante; é o próprio homem.” (LORENZ, 1973, p. 318). Para evitar mal-entendido, Guimarães Rosa apressa-se em dizer que não é apolítico, como Jorge Luis Borges desejaria que fossem os escritores (segundo seu testemunho no colóquio do ano anterior), apenas não concorda com a participação destes nas “ninharias” do dia a dia político. E volta a insistir: “As grandes responsabilidades que um escritor assume são, sem dúvida, outra coisa...” (LORENZ, 1973, p. 319). Rosa parece situar-se, pois, entre Sartre - com sua noção de engajamento político como *responsabilidade* do escritor, que ele considera revelador do mundo para os outros homens (SARTRE, 1999, p. 21) - e Borges, com seu ataque aos escritores comprometidos: “As palavras de Borges revelaram uma total falta de consciência da responsabilidade, e eu estou sempre do lado daqueles que arcam com a responsabilidade e não dos que a negam.” (LORENZ, 1973, p. 319).

Este é o primeiro elemento a se levar em conta para compreender a sua poética, pois se, como veremos adiante, Guimarães Rosa não desvincula o escritor do autor, ou seja, o homem de sua obra (e este será o segundo elemento a que queremos dar destaque), essa postura ética de quem se sente responsável pelo seu semelhante deverá naturalmente se manifestar em seus escritos. É o que pretendemos averiguar. Antes, porém, passemos em revista algumas posições da crítica e da teoria literária a respeito da figura do autor e de sua relação com a própria obra, a fim de situar o discurso de Guimarães Rosa sobre o tema.

A estreita relação entre vida e obra não é um fato consensual entre os estudiosos de literatura. Dentre as categorias de teoria e crítica literárias, a de autor é a que mais tem gerado discussões, por vezes polêmicas, dependendo da disparidade dos argumentos favoráveis ou não a sua relevância como criador da obra.

Partiu de Roland Barthes o ataque mais veemente, com o famoso ensaio “A morte do autor”, de 1968. Associando o autor ao homem burguês, detentor da ideologia capitalista, Barthes questiona a importância dada à “pessoa” do autor, assim como a centralização tirânica “na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões” como meio de explicar a obra (BARTHES, 1987, p. 50). Claro que não devemos tomar suas palavras

literalmente e concluir que, para ele, as obras nascem do acaso. Seu ensaio busca, na verdade, acentuar a natureza linguística da obra literária:

Enfim de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 1987, p. 51).

Decorre daí o surgimento do *scriptor* como substituto do autor. Negando a ideia de antecedência do autor em relação à obra, o *scriptor* “nasce ao mesmo tempo que o seu texto” (BARTHES, 1987, 50), que, por sua vez, deixa de ser a expressão do autor para se tornar uma “inscrição” em um “campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem” (BARTHES, 1987, p. 51).

Barthes conclui seu ensaio concedendo ao leitor o lugar da escrita. Considerando o texto como um tecido de citações, o espaço de uma multiplicidade de escritas provenientes de várias culturas, para ele é o leitor, e não o autor, o único capaz de dar unidade a essa diversidade. Importa, portanto, o destino do texto, não a sua origem.

O que resta, então, ao autor? Para Michel Foucault, resta-lhe uma função na ordem dos discursos. Foi o que o filósofo defendeu no ano seguinte à publicação de Barthes (1969), em debate na Sociedade Francesa de Filosofia, depois publicado com o título “O que é um autor?”.

Para elaborar o conceito de “função autor”, Foucault parte de dois temas fundamentais. Primeiro, a libertação da escrita em relação à ideia de expressão, ou seja, prevalecendo o significante sobre o conteúdo, abre-se “um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Desse desaparecimento decorre o segundo tema: o parentesco da escrita com a morte, que além de subverter a noção da narrativa como perpetuação pelo adiamento da morte (como nas *Mil e uma noites*), preconiza o assassinato do autor pelo seu próprio texto. Foucault alude implicitamente ao texto de Barthes, mas para completá-lo: não basta afirmar que o autor desapareceu, mas “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 271).

A proposta de Foucault é sustentada por quatro teses que ele examina ao longo do texto. A primeira diz respeito ao nome do autor. O filósofo tem ciência de que a relação entre o nome próprio e o indivíduo que ele indica não é a mesma que existe entre o nome do autor e o que ele nomeia. Neste último caso, o nome “assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar em certo número de textos, delimitá-los, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Por ser atribuído a um conjunto de discursos, este nome adquire certo *status* social. Entretanto, Foucault adverte: não se deve localizar o nome do autor nem no estado civil de quem escreveu, nem na ficção, mas na cisão entre um e outra, na função que reúne certo grupo de discursos proferidos de modo singular. Daí o conceito-chave da exposição: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

A segunda e a terceira teses – a relação de apropriação e a de atribuição – são, a nosso ver, as mais problemáticas e, em certa medida, contraditórias. Ao mesmo tempo em que afirma que “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles”, Foucault acrescenta que “o autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito” (FOUCAULT, 2009, p. 264-265). Ora, como atribuir a alguém um texto pelo qual ele não é responsável? Ao contrário, vinte anos antes (1947), Sartre (1999, p. 21) exigia do escritor a responsabilidade por “desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens”. No lugar da função autor, anunciava a função do escritor: “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.

Se o contexto pós-estruturalista explica a oposição acima referida, não impede que Foucault admita a possibilidade, na sua quarta tese (que trata da posição do autor), de certos signos do texto aproximarem-se mais ou menos do escritor, representando seu *alter ego*, embora ressalte que este não remete a um indivíduo real. Ao longo da obra, a função autor “pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009 p. 280).

Os ensaios de Barthes e Foucault não são excludentes, antes se complementam, e têm em comum uma base linguística que valoriza a enunciação em detrimento do sujeito. Reside aí a diferença essencial entre esses textos e aquilo que Sartre defende em *Que é a literatura?* (1999). Pode-se deduzir, pela leitura desta obra, que Sartre associa o autor ao escritor como ser político, bem como defende o engajamento da obra, que é revestida por uma responsabilidade social que não se

confunde com a militância política. Retornar ao pensamento de Sartre é devolver ao autor sua condição de sujeito da escrita, que se insere na obra enquanto criador, impregnando-a não com traços da sua biografia propriamente dita, mas com a sua consciência mediadora entre a criação individual e a tradição cultural.

Em *O contexto da obra literária* (2001), Dominique Maingueneau dedica um capítulo consistente a essa relação de que estamos tratando. Intitulado “A vida e a obra”, começa por não invalidar a importância dos criadores no funcionamento da literatura, e seu argumento fundamental é a existência de uma reciprocidade entre a vida e a obra do escritor, que Maingueneau expressa com a palavra *bio/grafia*, em que a barra ao mesmo tempo une e separa os termos da relação:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. [...]

A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Com a lucidez de Maingueneau, podemos retomar o fio de nossa tentativa de caracterizar a poética de Guimarães Rosa, pois há uma aproximação entre o que pensa o teórico francês e o que nosso escritor revela a Günter Lorenz.

Conduzido pelo entrevistador, Rosa fala de sua origem, destacando o lugar de nascimento e seu apego ao sertão. Por isso, ou seja, por ser sertanejo, aceita que o considerem representante da literatura regionalista. De acordo com aquela confluência entre vida e obra proposta por Maingueneau, Guimarães Rosa se considera regionalista não apenas pela obra que criou, mas por *ser* um homem do sertão: “[...] é impossível separar minha biografia de minha obra” (LORENZ, 1973, p. 322). A ideia de união entre o homem e a obra está diluída ao longo do diálogo. Ao falar de suas crenças, por exemplo, Guimarães Rosa afirma: “credo e poética são uma mesma coisa. Não se deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores” (LORENZ, p.330). Ou: “A literatura tem que ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve” (LORENZ, p. 341).

A convicção com que são feitas estas afirmações não deveria ser negligenciada pela crítica, principalmente em se tratando de um escritor do porte de Guimarães Rosa. Além disso, facilmente são encontrados na sua obra reflexos do seu

discurso transformado em prática, o que demonstra total coerência entre o seu pensamento e a sua escrita.

Nesse sentido, podemos analisar duas personagens que se destacam como síntese da crença poética de Guimarães Rosa apresentada na entrevista: Miguilim e Grivo, ambos pertencentes a *Corpo de Baile*. O primeiro é o protagonista de “Campo Geral”, “poema” do primeiro volume de novelas, intitulado *Manuelzão e Miguilim*; o segundo, que aparece aí inicialmente, surgirá depois como figura essencial de “Cara-de-Bronze”, narrativa do segundo volume, *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

2 MIGUILIM, O FABULISTA

Uma das referências feitas pelo escritor à infância, durante a entrevista com Günter Lorenz, relaciona-se com o ato de contar histórias:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (LORENZ, 1973, p. 325).

As palavras de Guimarães Rosa nos remetem inevitavelmente ao conhecido ensaio de Walter Benjamin (1892-1940) sobre o narrador antigo, que para ele estaria em vias de extinção. Escrito em 1936, o texto de Benjamin (2012) sobre a obra de Nicolai Leskov é recorrentemente citado pelo seu dado mais veemente: a constatação do distanciamento cada vez maior entre o narrador e a civilização contemporânea, e a previsão do desaparecimento da narrativa, que paradoxalmente já teria começado com o surgimento do romance. A menção a um paradoxo, aliás, fica por nossa conta, pois o narrador a que Benjamin se refere todo o tempo é o narrador oral, antigo, que difere substancialmente do romancista:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. O narrador retira o que ele conta da experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. [...] O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, já ensina como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis – de Dom Quixote, justamente –

são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria (BENJAMIN, 2012, p. 217).

Para Benjamin não há, portanto, paradoxo algum no fato de o narrador mais profícuo do nosso tempo – o romancista – ser justamente o exterminador do narrador oral. Aquele não continua o ofício deste, mas o substitui.

Em confronto com a obra de Guimarães Rosa, porém, o prognóstico de Walter Benjamin deve ser, no mínimo, atenuado, pois é difícil não identificar aquele narrador com o que encontramos em *Corpo de Baile* ou *Grande Sertão: veredas*. Basta lembrar, por exemplo, o início de “Campo Geral”: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum.” (ROSA, 1984, p. 13). Que narrador é este, senão o velho contador de histórias? Provavelmente um daqueles a que Guimarães Rosa se refere na entrevista, em que afirma ter crescido “escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e as lendas” (LORENZ, 1973, p. 325). Por outro lado, se considerarmos o fato de que há poucos escritores da espécie de Guimarães Rosa, então voltamos a concordar com Benjamin: aquele narrador parece estar em extinção. Talvez por isso a obra do escritor mineiro seja especial, por ser ao mesmo tempo antiga e nova, transitando entre o romanesco e a oralidade, vincando o chão do sertão com a metafísica.

Se, como afirma Benjamin (2012, p. 217), o narrador conta aquilo que retira “da sua própria experiência ou da relatada por outros”, verificamos que ocorre o mesmo com Guimarães Rosa: é a sua experiência de homem do sertão que vemos transfigurada em sua obra. Mas, ressalve-se, não se trata de autobiografia no sentido estrito, como se a obra do autor fosse o relato de sua vida. “A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever”, afirma o escritor na entrevista (LORENZ, 1973, p. 346). Trata-se, isso sim, de a obra ser o que é o escritor em sua essência (sua origem, sua ética, sua relação com a língua e com o mundo).

Daí não parecer abusivo identificar com a pessoa de Guimarães Rosa uma personagem como Miguilim. Criado no sertão, esse menino do Mutum conhece desde cedo o prazer – dos poucos que tem na infância – da descoberta da ficção, bem como a capacidade de esta carregar “a primeira verdade”, como no episódio da mentira que o Dito, seu irmão dileto, inventou para justificar o corte da árvore (ROSA, 1984, p.57).

Miguilim e Dito apresentam duas características do homem do sertão descrito por Guimarães Rosa no diálogo com Günter Lorenz, as quais o escritor toma para si também: a capacidade de fabulação e de observação do mundo: “Eu trazia

sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda.” (LORENZ, 1973, p. 325). Compare-se com esta passagem de “Campo Geral”:

Dito não fazia companhia. Falava que carecia de ir ouvir as conversas todas das pessoas grandes. Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas (ROSA, 1984, p.57).

Como para compensar a rudeza do mundo a sua volta, Miguilim gostava de “escutar as lindas estórias”, enquanto “o Dito perguntava continuação. O Dito de tudo queria aprender”, “O Dito suspendia um susto na gente – que, sem ser, sem saber, ele atinava com tudo.” (ROSA, 1984, p.66-72).

A crítica tem observado a dualidade da linguagem em “Campo Geral”, abordando especialmente a tendência sensorial e fabulista de Miguilim, por um lado, e a praticidade racionalista de Dito. Lélia Parreira Duarte (2010, p. 460) reconhece a validade dessa linha de pensamento, propondo ainda uma outra dicotomia:

[...] de um lado a narrativa apresenta perspectivas que testemunham a perda e a falta e, relacionando-se com a morte, elaboram estórias que falam da realidade do Mutum, com suas tristezas e negatividades [...]. Existe no texto, porém, uma outra perspectiva que focaliza o mistério e acentua o estranhamento da linguagem, vista como código evanescente e lugar de passagem, em que se entrecem real e fantasia. Essa perspectiva será certamente a de Seo Aristeu, artista, cantor [...]. Será também a da contadora Siãrlinda [...]. Será também a do Grivo [...]. E serão certamente as estórias de Miguilim, em que se acentua o caráter ficcional e a autorreferencialidade.

A essas conclusões, e de acordo com a ideia que vimos defendendo ao longo deste estudo, acrescentaríamos que o narrador rosiano, como o próprio escritor, é um misto de Dito - quanto à argúcia em compreender o mundo -, Miguilim – por sua capacidade de fabulação a partir do mundo observado - e também do Grivo, pela linguagem poética com que reveste o mundo criado. Embora o verbo “revestir” acene para a dicotomia fundo-forma, questionável no sentido mesmo da impossibilidade de uma separação entre os termos, poderíamos ver nas três personagens os estágios da criação literária: a observação (Dito), a imaginação (Miguilim) e a expressão (Grivo). Se pensarmos que, a rigor, a poética de um escritor se sustenta principalmente nos dois últimos pilares, seremos levados a concluir que Miguilim e Grivo representam a sùmula da poética de Guimarães Rosa. Do Grivo trataremos adiante; voltemos a Miguilim.

Para uma criança de oito anos, Miguilim tinha um hábito estranho, se comparado a seus irmãos: gostava de pensar, ao ponto de às vezes isolar-se para fazer isso sossegadamente. Mas seu pensamento não o conduzia aos saberes como os do Dito, racionais ou filosóficos, e sim àqueles provocados por sua sensibilidade em relação ao simples, como as coisas da natureza: ““Que é que você está pensando, Miguilim?” [...] ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles” (ROSA, 1984, p.15).

Suas divagações, como se vê, não se confundiam com as brincadeiras dos irmãos, nem com as preocupações de Dito em fazer parte do mundo dos grandes. Miguilim tem o germe da poesia que, neste momento da narrativa, se mostra na sutileza das sensações com que percebe o mundo. Dir-se-ia que ele é um aprendiz do mestre Alberto Caeiro, com a ressalva de que, para o menino fabulista, pensar não é estar doente dos olhos, nem dos sentidos: “Miguilim tinha pegado um pensamento, quase que com suas mãos. [...] Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele.” (ROSA, 1984, p.52). Miguilim está no início de sua aprendizagem, por isso precisa rodear o pensamento para não perdê-lo. A maturidade talvez o transforme num Riobaldo, o perseguidor de ideias: “O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (ROSA, 1986, p.14).

A propósito, Miguilim também se assemelha a Riobaldo quanto à aprendizagem do ver. Se foi Diadorim quem ensinou ao jagunço a apreciar “essas quisquilhas da natureza”, Miguilim foi o seu próprio mestre:

Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para a frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (ROSA, 1984, p.47).

A união do pensamento à sensibilidade, ou, mais propriamente, à criação poética, também foi tema da conversa entre Guimarães Rosa e Günter Lorenz. Para o criador de Miguilim, a poesia é o oposto da lógica, mas não da sabedoria: “A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração. Minhas personagens, que são sempre um

pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais pois isso diminuiria sua humanidade.” (LORENZ, 1973, p. 350). Questionado pelo entrevistador se isso não seria uma contradição em relação ao seu processo de trabalho, Rosa insiste:

Não há nenhuma contradição. Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. [...] Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça (LORENZ, 1973, p. 350-351).

A superação da lógica por parte de Miguilim, nos seus vagares, é mais de uma vez associada à loucura, ou, no mínimo, ao retardamento mental; de qualquer modo, uma inaptidão para o trabalho e a vida prática. Seu principal censor é o pai, a representação maior da lógica nesta narrativa:

De novo, na roça, enquanto capinava, sem pressa podia ir pensando, - “De que é que você está rindo, Miguilim?” – Luisaltino perguntou. – “Estou rindo é da minhoca branca, que as formigas pegaram...” O Pai sacudia a cabeça. Miguilim pensava (ROSA, 1984, p. 131).

Essa propensão para o pensamento e para a atenção a pequenezas da natureza que passavam despercebidas para a maioria das pessoas, incluindo as outras crianças, é um dos fatores responsáveis pela transformação de Miguilim em contador de histórias. É possível acompanhar a sua evolução nesse processo. Primeiro, encantado e estimulado por seo Aristeu, e passado o pesadelo da proximidade da morte, o menino como que renasce para o mundo da fabulação e deseja inventar suas próprias histórias:

Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! – pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seu Aristeu – então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! (ROSA, 1984, p. 70).

Depois, motivado por Siarlinda, que contava histórias já conhecidas, “Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo [...]

Essas estórias pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino” (ROSA, 1984, p. 92). Finalmente, o processo se consolida, marcado pela desenvoltura e pela naturalidade do ato de narrar, como uma “matéria vertente”:

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo (ROSA, 1984, p.104).

Interessante observar, nos três momentos desse processo, a ideia recorrente de originalidade: Miguilim desejava inventar “estória toda nova”, depois conseguiu tirá-la “da cabeça dele mesmo”, sentindo-se afinal à vontade nesse fazer “novo, de consolo”. Se seguirmos o exemplo de Guimarães Rosa e atentarmos para a etimologia das palavras, veremos que original é o “que provém da origem; inicial, primordial, primitivo, originário” (FERREIRA, 1997, p. 1233). Para Rosa, a salvação do escritor está neste retorno à origem, que se fará unicamente pela linguagem. A fabulação original de Miguilim precisa, portanto, de uma forma linguística a sua altura. É o momento de entrar em cena o Grivo, o “menino das palavras sozinhas” (ROSA, 1984, p.89).

3 MIRE VEJA: A POÉTICA DO GRIVO

Personagem essencial de “Cara-de-Bronze”, Grivo aparece, ainda menino, em “Campo Geral”, quando se torna amigo de Miguilim, a ponto de este o defender da violência de seu irmão Liovaldo, e ser castigado por isso. Depois, Grivo visitará Miguilim doente, e mais tarde será aprendiz de vaqueiro no Mutum.

Quando o reencontramos, adulto, no segundo volume de *Corpo de Baile*, ele é o vaqueiro de torna viagem, feita a mando do fazendeiro Segisberto Saturnino Jeia Velho, o “Cara-de-Bronze”, dono de muitas terras no Urubuquaquá. A narrativa se concentra neste fato: o retorno do Grivo e os mistérios que o envolvem. Para onde teria ido? Em busca de quê? O que trouxera?

Com uma estrutura inusitada em relação às outras narrativas de Guimarães Rosa, “Cara-de-Bronze” mescla narração, rubrica teatral, roteiro cinematográfico, cantiga de viola e ladainha, planos sobre os quais predominam as falas das personagens, com acentuado linguajar sertanejo, no ambiente da lida do gado.

Centro de tudo isso, o Velho “Cara-de-Bronze” escuta o Grivo, o vaqueiro escolhido que voltara da longa viagem. O motivo desta foi um desejo estúrdio (para usar uma palavra cara a Guimarães Rosa) do Velho que, segundo os vaqueiros, antes havia indagado “engraçadas bobeias, como estivesse caducável”:

[...] Por exemplos: - A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho branqueando do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fosse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrelas. Urubu e as nuvens em alto vento: quando eles remam em voo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre... (ROSA, 1976, p. 100).

Esta citação nos lembra do saboroso capítulo das listas de Umberto Eco, em *Confissões de um jovem romancista*, quando o escritor distingue as listas práticas das poéticas: estas, ao invés de finitas, são abertas, pressupondo um *et cetera* final:

Há dois motivos pelos quais elas pretendem sugerir uma infinidade de pessoas, objetos e eventos: (1) o autor está ciente de que a quantidade de itens é vasta demais para ser registrada; (2) o escritor tem prazer – por vezes um puro prazer auditivo – na enumeração infinita (ECO, 2013, p. 110).

É exatamente o que ocorre em “Cara-de-Bronze”. Durante “A narração do Grivo”, o autor abre notas de rodapé para elencar os nomes de plantas e bichos que o viajante vira em seu caminho. No primeiro caso, o das plantas, surge uma lista vertiginosa de quase quatrocentas espécies, após a qual o Grivo afirma: “Falta muito. Falta quase tudo.” (ROSA, 1976, p. 111). E o leitor imagina os recheados caderninhos de anotações de Guimarães Rosa, de onde provavelmente aqueles nomes vieram. Apece dizer, como Eco, que o autor tem “o prazer auditivo da enumeração infinita”, e quer compartilhá-lo com o leitor; mas, para não comprometer o ritmo da narrativa, optou pelo extenso rodapé.

Listas poéticas se assemelham. Por isso, é possível identificar um traço comum entre a lista das buscas do Cara-de-Bronze e aquelas que se mostram ao caminhante de “A máquina do mundo”, também mineiro:

As mais soberbas pontes e edifício,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos mistérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.
(ANDRADE, 2012, p. 106-107).

Não obstante a ideia comum de infinitude entre as duas listas, a do poeta mineiro tem algo de grandioso que se contrapõe às “quisquilhas” que os vaqueiros mencionam. A oposição, no entanto, pode ser de magnitude, não de profundidade. Neste aspecto, as duas listas voltam a coincidir, pois tanto o Cara-de-Bronze como o caminhante solitário da estrada de Minas buscam (ou não mais, no caso do segundo), em última instância, a essência das coisas.

Como Miguilim, que perguntava: “por que é, então, para que é, que acontece tudo?!” (ROSA, 1984, p. 141), o Cara-de-Bronze “quer saber o porquê de tudo nesta vida” (ROSA, 1976, p. 100). (A propósito, há outras semelhanças entre os dois, como se pode observar pelo perfil do Velho, traçado pelos vaqueiros: “os olhos tristes”, “Ele não aquieta o espírito”, “parece que está pensando e vivendo mais do que todos”, “pensa sem falar”, “é um orgulho aos morros”, “acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”, “andava por aí, sozinho, sozinho”, “manda fazer jardim de flor”, “um homem descontente de triste”. (ROSA, 1976, p. 87-89).) A enumeração dos vaqueiros, que não se encerra na citação da página anterior, pode ser sintetizada na frase de Tadeu, a quem o Grivo pedirá a bênção no final: “Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (ROSA, 1976, p. 101).

Grivo será então o enviado para esse fim. Naturalmente, nada trará na bagagem, além de palavras. Não quaisquer palavras, mas “palavras antigas”, ou poesia no sentido amplo. Em depoimento sobre sua relação com Guimarães Rosa, Benedito Nunes confirma:

No sentido literal, a viagem do Grivo é a busca da Noiva para o Cara-de-Bronze, busca que reconstitui a alegoria religiosa da *Demanda do Gral* e que, por tudo quanto o peregrino entrega ao mandante – palavras de consolo e vida – exprime, simbolicamente, a busca da poesia, do *logos* poético. Guimarães Rosa concordou com essa interpretação, que lhe expus no momento, e talvez concordasse, em nome da múltipla verdade dos textos poéticos, com outras possíveis e igualmente fundamentadas. Indicou-me todavia a existência de chave verbal por ele colocada na própria novela, e que ali figura como um contrassigno cabalístico, que pode justificar semelhante hermenêutica.

“- Lembra-se”, perguntou-me, “da exclamação de Adino a José Proeza: ‘Ai, Zé, opa!’? Pois isso, lido de trás para diante, forma a palavra Poesia”. (NUNES, 2013, p. 241).

No ensaio “A viagem do Grivo” (NUNES, 2013, p. 91), o filósofo reitera: “A missão do Grivo, objeto da demanda que o velho Cara-de-Bronze ordenou, foi retrair o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo”. Com esta constatação retornamos ao diálogo entre Rosa e Lorenz, desta vez para tocar no seu ponto essencial. Tendo afirmado que, além da necessidade de escrever, foi a convicção de que “era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia” o que o impulsionou para a literatura, o criador do Grivo descreve alguns elementos que compõem a sua linguagem:

Naturalmente são muitos. Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que não são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (LORENZ, 1973, p. 338).

A pureza da língua, quando ela se torna cristalina em sua exatidão, está, portanto, em sua origem. O narrador de “Cara-de-Bronze” já indicara esse caminho: “Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto.” (ROSA, 1976, p. 96). Ao contrário do que se poderia pensar, o longe está no anterior, no primordial, no original. O problema, segundo o Grivo, é que “ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...” (ROSA, 1976, p. 125). Por isso a sua viagem, assim como a de Rosa, é a de certo abandono do presente em busca da linguagem

verdadeiramente simples, simbolicamente descrita como a travessia das cidades para a solidão, antes do retorno, que trará um novo homem:

Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades – no meio de matos, os paredões das pedreiras – pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. As vezes em que desapeou e deixou o cavalo amarrado num pé-de-pau – o cavalo rodeado de zumbidos – e repousou, ia adormecer com o espírito cheio, muitas pessoas de pesadelos produzia. Aí, conheceu a tristeza de acordar, de quem dormiu solitário no alto do dia; mas logo ouviu, de si, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples – como pedras brancas que minam água. (ROSA, 1976, p. 119).

Se considerarmos a convergência entre a busca de Grivo e aquela que o escritor considera a sua maior preocupação – a entrevista como um todo é prova disso -, podemos concluir que as figuras de Grivo (o das palavras essenciais) e Miguilim (o da fabulação) formam, unidas, a base poética de Guimarães Rosa: a poesia como alteração de uma realidade linguística, pela invenção, substituindo a linguagem corrente pelo vigor da língua em sua forma original. De fato, esta será a principal marca das narrativas rosianas, e que o levará a ocupar um lugar único na literatura brasileira. Porém, é o próprio escritor quem alerta para a confusão que se faz entre invenção e revolução da linguagem:

Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem (LORENZ, 1973, p. 341).

Se é verdade que a forma de seus escritos é inovadora porque se aproxima da oralidade profunda do ato de narrar, diferente da superficialidade presente na fala das personagens em muitos escritores regionalistas, a proposta de Guimarães Rosa é uma espécie de experimentalismo às avessas, ou seja, que recua ao ponto mais remoto da língua, em busca de sua revitalização.

* * *

Começamos este estudo com uma referência à postura de Guimarães Rosa em relação à responsabilidade do escritor, que para ele não deveria estar ligada à prática política em sentido restrito: “sua missão é muito mais importante; é o próprio homem.”

(LORENZ, 1973, p. 318). Por suas declarações e, principalmente, por sua escrita literária, percebemos que o escritor assume essa responsabilidade com o uso de sua linguagem, que quer “libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original” (LORENZ, 1973, p. 341).

Além de demonstrar respeito pela inteligência do leitor, não repetindo fórmulas gastas e estéreis da linguagem corrente, a obra de Guimarães Rosa expressa a sua motivação ética: recuperar a dignidade do homem através da Poesia, pela qual se dizem as verdades humanas. É este o compromisso do autor:

Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. Para ele não existe uma instância superior. Para que você não tenha que me interrogar a esse respeito, gostaria de explicar meu compromisso, meu compromisso do coração, e que considero o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não existem para mim, não as reconheço. Estas são as leis de minha vida, de meu trabalho, de minha responsabilidade. A elas me sinto obrigado, por elas me guio, para elas vivo. Mesmo com a melhor boa vontade não posso fazer mais confissões, porque tudo que possa me acontecer na vida está contido aí, ou não vale a pena ser chamado de confissão. (LORENZ, 1973, p. 330).

Vale a pena encerrar com essas palavras, para que latejem em nossa memória com sua necessária lucidez.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. (Signos).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).

DUARTE, Lélia Parreira. Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In: FANTINI, Marli (Org.). **Machado e Rosa: leituras críticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

ECO, Umberto. Minhas listas. In: _____. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. e Sel. de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos e Escritos; III).

LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

MAINGUENEAU, Dominique. A vida e a obra. In: _____. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Manuelzão e Miguilim** (Corpo de Baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.