

QUE SE RISCAM TÃO DEPRESSA QUE O OLHAR DA GENTE NÃO ACOMPANHA

INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA DE GUIMARÃES ROSA

Bruno Flávio Lontra Fagundes (História -UFMG)

O título desse artigo está numa das impressões contidas no relato que Riobaldo faz de seu primeiro encontro com Diadorim na travessia do rio São Francisco, em *Grande Sertão: Veredas*. Quando, sentados e comendo, os meninos são provocados por um “mulato”, Diadorim manda-o se aproximar, e, de súbito, puxa a faca e rasga-lhe a coxa. Muitos anos depois, contando o que viu e viveu do episódio, Riobaldo diz que aquilo foi dessas coisas “que se riscam tão depressa que o olhar da gente não acompanha”. Riscar e olhar, palavra e imagem. A frase é sugestiva.

Este texto examina elementos da época em que viveram Rosa e seus leitores para cogitar que o escritor captura textualmente (talvez sem perceber, e sem nunca ter assumido!) informações textuais visuais em grande profusão nos anos 40/50 nas grandes cidades brasileiras, informações que acabam mediando a relação do leitor com o texto rosiano. Essa captura de elementos da ordem da visualidade em Guimarães Rosa pode apontar para a profunda relação que qualquer literatura mantém com seu ambiente, seus leitores e o modo com que é transmitida, além de sugerir grande intertextualidade entre códigos de expressão que apenas na aparência atuam isoladamente. Se pensarmos que, ao longo da história, a literatura de Rosa sofreu adaptações para a fotografia, cinema, vídeo e televisão, é provável que haja no texto rosiano mesmo qualidades pelas quais a palavra impressa no livro desencadeia mensagens visuais que se beneficiam da contingência de ser transmitida/lida numa época de grande difusão de imagens na vida público-coletiva brasileira em filmes, materiais fotográficos diversos e revistas e jornais ilustrados de grande circulação.

Guimarães Rosa dizia que seus textos eram escritos para serem lidos em voz alta, e isso talvez supunha imaginar situações públicas de leitura remanescentes de um universo sertanejo em que os homens contam estórias. “Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia”¹ (Rosa, 1994, p.33) Mas, com relação ao universo de origem ao qual o escritor se diz filiar, agora a situação é outra: entre os leitores e as estórias há a página impressa que vive em meio a fatores do contexto histórico que podem mediar o leitor e o texto no ato de leitura. A página impressa, então, é essa materialidade em que texto e livro se encontram sob a forma de linguagens e expressividades que se combinam. Não se trata apenas de estórias que, contadas, serão ouvidas, mas estórias que, sendo escritas, serão lidas no livro. Entre as estórias que Rosa ouviu e sua escrita no livro há um processo de transposição que não se liga ao universo público das estórias contadas e ouvidas por Rosa no sertão. E há um texto que ocupa uma materialidade que o impõe condicionantes. O leitor de Rosa, certamente um leitor não-sertanejo, um homem urbano, é alguém solitário que lê no espaço privado de sua intimidade.

Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Geraais, sua vertente sossolã. Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos — os

canaviais, o milho maduro — o nhenhar alto de um gavião — os longos resmungos da juriti jururu — os papagaios que passam no mole e batido vôo silencioso — um morro azul depois de morros verdes — o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado — as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se — o roxoxol de poente ou oriente — o deslim de um riacho. Só cismoso ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação (...) (Rosa, 1956, p.467)

(...) Iam de jeep, iam aonde ia ser um sítio do Ipê. O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia ‘i-mundície de perdizes’. A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol abraçava (Rosa, 1967b, p.5)

Tardeava, quando chegaram no Jove, a casa de frente dada para uma lagoa. Marrecos voavam pretos para o céu vermelho: que vão se guardar junto com o sol (Rosa, 1956, p.411)

É possível se dizer de muitas outras passagens de textos de Guimarães Rosa a respeito do texto visual que se descarrega da construção deles por palavras. Parece que duas realidades apontam para o banho de visualidade que escapa da literatura de Rosa: primeiro, suas paisagens literárias, que desenham imagens do sertão humano e territorial e, depois, a incidência nas estórias do escritor de referências a modos de produção e transmissão de textos próprios da realidade extra-textual do Brasil dos anos 40/50 com a qual a literatura rosiana parece ter relações fortes: situações coletivas de leitura pelo rádio, personagens que são como “tirados do cinema”, homens que fotografam e desenhavam, crianças que brincam com “revistas [ilustradas] de folhear”, folhinhas de calendário impressas com imagens e gravuras, etc.

Particularmente rico é o primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim. Rico em palavras que denotam o olho e o gesto de olhar na observação da natureza e do homem sertanejo que faz o escritor. O encontro como narrado em *Grande Sertão: Veredas* parece emblemático de uma época, os anos 40/50 brasileiros, que vai oferecer a Rosa e a seu leitor um fundo comum de imagens a que o escritor pode recorrer, talvez ciente de que elas também ocorram a seu leitor no ato da leitura. O trecho que narra o encontro dos meninos ocupa, na 5ª edição do livro, em 1967, 7 páginas, ou 17 parágrafos, ao longo do que ocorrem 55 palavras que nomeiam o olhar sobre a natureza ou movimentos do olho em direção a gestos, seres e coisas, tais como: olhar, ver, espiar, apreciar, reparar, avistar, espreitar, representar, encarar, mostrar, enxergar. Talvez não seja apenas metáfora que os olhos verdes de Diadorim atavessem toda a narrativa. No trecho do encontro escrito por Rosa, o olho e olhar são onipresentes: o que seria importante mesmo é ver, olhar, deslumbrar-se com o mosaico de cores que convidam o olho ao deleite. Vemos a intensidade do trabalho do olho e a elaboração descritiva de lugares e ações.

rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses — em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o me-

nino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. — “As flores...” — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo — tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar (...) (Rosa, 1967a, p.82).

A mentira fosse — mas eu devo de ter arregalado doidos olhos. Quietos, compostos, confronte, o menino me via. — “Carece de ter coragem...” — ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: — “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: — “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. (...) (Rosa, 1967a, p.83)

Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos, então, foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha (...) (Rosa, 1967a, p.84)

Dessa volta não lhe dou desenho — tudo igual, igual. Menos que, por vez, me pareceu depressa demais. — “Você é valente, sempre?” — em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, estive tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: — Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente...” E eu não tinha medo mais.(...) (Rosa, 1967a, p.86)

Cultura e textos fotográficos no Brasil dos anos 40/50: mediações da leitura

A partir das considerações de Turazzi sobre a relação entre fotografia e constituição de políticas para o patrimônio, examinamos um fato marcante dos anos 40/50 brasileiros: a consolidação de uma cultura fotográfica no Brasil. Enquanto prática social expressa em usos, funções e representações, a fotografia, que se vai fazendo cultura fotográfica “se forma e se manifesta através [de sua] incorporação em outros domínios da vida social, como o artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares e urbanas, a inspiração artística e literária” (Turazzi, 1998, p.9). Se também no Brasil a fotografia é um recurso eficaz de formação do sentimento de nacionalidade, ela impregnaria a inspiração artística e literária, que, nos modos de compor o imaginável, se utiliza dos registros fotográficos no mesmo universo de leitores e escritores. Segundo o que sugere uma leitura de Turazzi, a incorporação da fotografia pela inspiração literária ofereceria à criação uma espécie de repertórios visuais de mensagens que mediarão a relação texto e leitor. Na França e na Inglaterra, a autora afirma que o patrimônio começa a ser construído no imaginário coletivo “a partir, justamente, desse trabalho de identificação, inventário e preservação dos monumentos históricos e artísticos nacionais no qual a fotografia iria participar ativamente desde os primórdios de sua existência” (Turazzi, 1998, p.13).

No Brasil dos anos 40/50, momento de consolidação de políticas públicas para o patrimônio, alguns fatos salientes contam para uma cultura fotográfica brasileira, e são três franceses que têm lugar central na representação visual da nação: Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon. Já a partir dos anos 20, especialmente as revistas ilustradas com fotorreportagens contêm matérias compostas com muitas imagens fotográficas, tornando a “alta cultura ‘acessível’ a todos aqueles que podem dispor de dinheiro suficiente para adquirir não mais um monte de livros de difícil digestão, mas uma revista bonita e de fácil leitura” (Coelho, 2003, p.10)

Marcel Gautherot chega ao Brasil em 1939, e, curiosamente, quis conhecer o “exótico e amigável país” após ter lido Jubiabá, de Jorge Amado. Em 1940, é Manzon que desembarca, logo contratado pelo DIP como fotógrafo e cinegrafista. Onipresente na produção de bens culturais e na elaboração/promoção de uma cultura nacional, o temido DIP, com seu conjunto de iniciativas e realizações, era um fortíssimo instrumento por onde se consolidava uma cultura fotográfica “do Brasil” construidora de uma imagem do “nacional”.ⁱⁱ “É assim que uma nova imagem do país começa a ser desenhada, e a fotografia vai fazer parte desta construção” (Coelho, 2003, p.10) Em 1946, é Pierre Verger quem se fixa no país, logo se tornando colaborador de Manzon em *O Cruzeiro*, contratado antes pela revista para fotorreportagens em dobradinha com David Nasser. Em 1946 mesmo Verger chega a Salvador, de onde nasce frutífera relação com Jorge Amado, Mário Cravo e Dorival Caymmi. Fotografando a Bahia, Verger passa a integrar um conjunto especioso de intelectuais do olhar que vão compondo uma representação imaginária do Brasil recortado/enquadrado por lentes fotográficas que dão a ver o país em impressos ilustrados, quando não em imagens em movimento: em meados dos anos 50, Manzon vai trabalhar pp o cinema-documentário, com reportagens ao estilo de *O Brasil Grande*. Não será coincidência, provavelmente, que a paisagem do sertão de Rosa tenha sido escrita muito em contos para *O Cruzeiro* numa época em que a revista se empenhava em produzir matérias jornalísticas bastante fotográficas mostrando os rincões e lugares rústicos e inóspitos do país.

A literatura de Rosa e os grandes painéis visuais que desenha sugere alguma fecundação de matrizes textuais propriamente literárias e matrizes textuais novas de uma época visual, e o fato da constituição de uma cultura fotográfica no Brasil dos anos 40/50 fazem cogitar de fortes mediadores visuais na constituição da escrita de Guimarães Rosa e da relação do leitor com o texto durante a leitura.

Palavra e imagem, intertextualidade: índices de visualidade na literatura de Guimarães Rosa

Em seu magnífico estudo sobre a poesia oral medieval, Paul Zumthor abre perspectivas interessantes para nossa análise. É preciso uma breve passagem pela análise de Zumthor para se chegar até a nossa.

Para o autor, teria havido três tipos de oralidade correspondentes a três situações de cultura nas sociedades em que a poesia medieval existiu, segundo o autor: primeiro, uma “oralidade primária”, que não faz contato com a escrita, isenta de qualquer sistema de simbolização gráfica, e presente em meios analfabetos, em arqueocomunidades; depois, uma “oralidade mista”, que possui uma escrita cuja influência na fala é parcial, residual e externa; e, por último, uma “oralidade segunda”, que procede de uma cultura letrada, “na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita” (ZUMTHOR, 1993, p.18) e em “cujo meio a escritura tende a esgotar os valores da voz

no uso e no imaginário” (ZUMTHOR, 1993, p.18). Para Zumthor, no fim do século XV e início do XVI, há uma grande mutação que se abate sobre a cultura européia, distanciando o homem de si mesmo, de seu corpo, semeando a vergonha dos contatos diretos, dos espetáculos de leitura pública, das “manipulações a mão nua — tendência contrariada sem cessar, mas dominante” (ZUMTHOR, 1993, p.28).

O uso da voz, então, sofre uma atenuação, e as práticas não-privadas que sua arte comporta cedem terreno a uma arte que anima uma “vontade de singularização” e “instaura-se a idéia de uma fixidez do texto” contra a mobilidade das artes do corpo e da voz. A voz estará, desde então, “isolada na zona de nossas ‘culturas populares’”, e estaria preparado o caminho que consolidará a hegemonia escritural, e a voz, a partir dos textos do século XVI, estará recalcada no texto e identificada pelo que o autor chama de índices de oralidade: “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*[grifo do autor] — quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (ZUMTHOR, 1993, p.35). A voz não desaparece, mas ela foi recalcada, numa sociocultura de oralidade segunda em que toda a expressão está marcada pela cultura letrada. Ouvi-la no texto é identificar os índices que indicam sua permanência.

Muitos intelectuais europeus “escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam” (ZUMTHOR, 1993, p.8) não avaliam a poesia medieval como produto do trabalho da voz falando palavras a leitores em público. A análise de Zumthor questiona nossa idéia de homem: “romper radicalmente com a terminologia e os conceitos que nos inspirou e que manteve como resultado de nossa natural inércia a experiência da escritura” (ZUMTHOR, 1993, p.9). Para o autor, a oralidade é uma “abstração”, “somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”, e a poesia medieval se concretiza “pelas circunstâncias de sua transmissão, pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação” (ZUMTHOR, 1993, p.10). Zumthor nos oferece uma primeira consideração relevante: a literatura é um sistema de comunicação que se realiza na relação entre participantes de um tempo e espaço dados, e que a realização do literário reativa aspectos que escapolem de esquemas interpretativos que encarceram sua dinâmica na experiência escritural.

Por analogia, acreditamos que as considerações de Zumthor sobre a voz na poesia medieval ajudam-nos a ver o visual na literatura de Rosa e a pensar conexões novas do texto rosiano com a sociocultura brasileira em geral dos anos 40/50, em que, certamente, muitos leitores dos livros de Rosa são leitores cuja leitura era interpelada por imagens compartilhadas. Pelos olhos do leitor, entram as paisagens de palavra com que Rosa fazia visualizar as cenas de suas histórias e as ilustrações e gravuras que marcam a publicação dos livros em que atuam artistas do desenho. Como fez Zumthor com os “índices de oralidade” para encontrar a voz atenuada nos textos medievais, pressupomos aqui a visualidade uma quase-constante que atravessa muitos textos de Rosa, manifesta nas ilustrações que compõem seus livros e nas referências a equipamentos ligados ao gesto do olhar que estão em personagens e cenas de textos, tais como o cinema e a fotografia.ⁱⁱⁱ Com Zumthor, identificaríamos o que seriam “índices de visualidade”, qual seja: tudo o que, no texto, informa-nos sobre a intervenção do olhar humano em sua publicação, e mais, em sua textualização.

A ilustração de livros pode ser tomada como índices de visualidade colocados no livro para fazer ver o recalcado, ou o que se imiscui junto à letra literária. Na história brasileira, os anos 40/50 em que Rosa está publicando seus livros são os mesmos em

que a indústria do livro reforça a incorporação de ilustradores e artistas do desenho e da gravura em atenção ao fato de que o leitor de livros está carregado de imagens de um universo repleto de cinema, revistas em quadrinhos, jornais e revistas ilustradas. Ao contrário, porém, do que identifica Zumthor para a poesia medieval quanto à voz, a ilustração-índice de visualidade não está agora recalcada de um tempo que engoliu a imagem e a colocou junto à palavra, mas ela está presente de maneira a lembrar que entre palavra e imagem há intertextualidade e que a leitura é um ato de apropriação que, ao compor imagens do que lemos das palavras, vamos lançando mão de imagens fixadas que ao nosso redor vão se fazendo.

Na análise da literatura de Guimarães Rosa que vimos fazendo, e inspirado pelas considerações de Zumthor, propomos uma torção conceitual em alguns de nossos esquemas de análise costumeiros para abordar a literatura rosiana publicada nos anos 40/50 brasileiros. Acreditamos que a análise de Zumthor questiona uma longa tradição: a da mentalidade escritural que mede o homem por sua expressão escrita. A virtude e a expressividade da escrita literária de Guimarães Rosa não terminam no texto, na letra, e sua canonização se nutriu da tradição crítica que “escravizada pelas técnicas escriturais” (para usar das palavras de Zumthor) reteve a análise da realização literária de Rosa na tessitura textual escrita de palavras. Acreditamos que sua literatura atravessou essa baliza, mesmo se o homem Guimarães Rosa não tenha admitido isso um dia, em algum lugar: sua literatura realiza-se em uma época de mediações textuais que, provavelmente, — através do texto e do livro em que o texto vai — penetram a escrita do escritor, a leitura do leitor, e que, aqui, para fins de nossa análise, são, boa parte delas, mediações da ordem da visualidade.

Saltar da oralidade para a visualidade com fazemos aqui pode ser temerário, mas ousamos essa interpretação por analogia com Zumthor. A literatura rosiana poderia revelar uma especiosa relação texto-contexto sem se cair na facilidade de pensar a manifestação da literatura como reflexo direto do concreto social, e mostrar intercessões entre realidade textual — que vai num livro — e realidade social como coisas que, de alguma maneira, se determinam, um sobre o outro lançando injunções e configurações no ato de sua realização ao ser consumida pelo público leitor de uma dada época e lugar. A literatura de Guimarães Rosa sugere um escritor cortado pelos modos de realização/efetivação de sua escrita em sua época, e induzem a pensá-lo como um escritor profundamente paradoxal. Escritor que obra na instância de uma cultura letrada que lhe confere poder numa sociedade brasileira marcada historicamente pelos “doutores” que dominam a “bela letra”, ao mesmo tempo em que está longe de nela se esgotar: sua literatura traz à superfície uma expressividade que resgata a voz, o som, a música — das palavras, dos bichos, das coisas e dos homens, — e que desenha, pela palavra, retratos e imagens do Brasil em que viveu o escritor, época marcada pela presença massiva do som e da imagem na vida coletiva brasileira. Ao contrário do que pode parecer, a literatura de Rosa parece ter absorvido toda uma dinâmica intertextual, o que aparece no plano de sua sofisticada letra apontando para uma fecunda relação entre letra e imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. *Representação visual da nação: o Brasil através das lentes de três franceses*. Caxambu: XXVII Encontro Anual de ANPOCS, 2003. 29 f. Xerox.

- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: _____. *Guimarães Rosa. Ficção Completa*. 1ª ed. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1994. p.27-61.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967 a. 460 p.
- _____. *Corpo de Baile*. v.2. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. p.387-822.
- _____. *Primeiras Estórias*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967 b. 176 p.
- TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. *Fotografia Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN/MINC (Brasília), n.27, p.7-15, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. 324 p.

ⁱ Em entrevista a Gunter Lorenz, em 1965, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova.

ⁱⁱ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 por Getúlio Vargas, dentre tantas funções, organizava a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa, estimulando a produção de filmes educativos nacionais de cunho patriótico e educativo

ⁱⁱⁱ Poderíamos falar também de uma “sonoridade” dos textos de Rosa sem esquecer da difusão em seu tempo de equipamentos que transmitem a palavra, em especial o rádio. Mas esse não é fato para análise aqui. Ademais, não estamos tratando da literatura de Rosa dentro de uma história da edição brasileira em que seria importante analisar como os textos estão condicionados pelo livro. Seria o caso de realçar o papel proeminente das edições dos livros de Rosa da Livraria José Olympio Editora, mas esse fato também não é objeto no âmbito desse artigo.