

O PATRIARCA

Rui Mourão*

RESUMO

A publicação quase simultânea de **Corpo de baile** e **Grande sertão: Veredas**, que marcaram a fase das experiências mais audaciosas da obra de João Guimarães Rosa, provocou enciumada reação de importantes ficcionistas brasileiros que sentiram o impacto do confronto estabelecido. Uma geração em início de carreira, que afetava tendência construtivista, deixou-se empolgar e ganhou ânimo novo com o aparecimento daquele trabalho de exigências estéticas verdadeiras.

João Guimarães Rosa promoveu uma espécie de atualização do modernismo como um todo, podendo ser isoladas, na sua obra, três linhas criativas que já vinham constituindo tradição e foram por ele levadas às suas últimas conseqüências: a recriação da forma de narrar dos contadores de estória do folclore; a estilização da fala dialetal do sertanejo; a pesquisa da linguagem ao nível da *langue*. Em todas essas direções, o autor de **Grande sertão: veredas** faria escola.

A proposta de uma dicção estruturalmente renovada e sem compromettimentos regionalistas, que aparece visível em **Primeiras estórias**, por estar em consonância com a forma de expressão do contingente maior da população brasileira, possivelmente será de resultados mais positivos para a evolução da nossa narrativa literária.

Minha geração nasceu sob o signo de João Guimarães Rosa. O primeiro trabalho que publiquei na vida – simples crônica estampada no jornal **A Manhã**, do Rio de Janeiro – registrava extemporaneamente a forte impressão que me causara **Sagarana**, livro àquela altura já velho, editado anos antes. E quando, na companhia de outros jovens escritores, participava do projeto da revista *Tendência*, assistiria à erupção vulcânica que foi o aparecimento quase simultâneo de **Corpo de baile** e **Grande sertão: veredas**. A novidade que desconcertava pela sua estonteante originalidade e pela extensão, envolvendo mais de mil páginas, colocou em cheque a literatura brasileira. Romancistas importantes, ao verem a sua obra de repente dimensionada para baixo, reagiram enciumados. Tentaram ridicularizar o

* Escritor.

que consideravam mero formalismo artificial fora de época, caudatário do bacharelismo pedante posto abaixo pelos modernos de 22. Os jovens, ainda com a perspectiva de uma carreira a realizar, entregaram-se à admiração sem reservas e aceitavam o desafio que estava sendo proposto, de criar literariamente, no Brasil, num plano de maior arrojo e descortino. Entre esses, sem dúvida formava o pessoal de *Tendência*. Empenhados na pesquisa de uma literatura de vinculação nacional, o estardalhaço da entrada definitiva e açambarcadora de Guimarães Rosa no cenário, com imediato transbordamento para o plano internacional, veio nos magnetizar. Sentimo-nos um pouco donos da verdade naquele momento. Juvenilmente deslumbrados, verificávamos que a idéia de uma arte visceralmente comprometida com a nossa realidade mas de descarte do pitoresco, podia ser sustentada sob a proteção de um realizador em tom maior que desembocara na nossa dianteira, ao nosso lado, na nossa retaguarda. O estudo e meditação sobre a obra do escritor nos levariam a tornar definitiva a nossa adesão à estética construtivista e a revista que publicávamos logo estaria desempenhando papel de indiscutível presença e afirmação, como um dos órgãos que sustentaram os movimentos de vanguarda do final da década de cinqüenta. A convocação que estava sendo feita, entretanto, despertava interesses os mais variados. De um modo geral, as pegadas roseanas que atraíam os jovens escritores apontavam para direções muito definidas e de fácil reconhecimento.

Colocando como meta e fim da sua aventura pelo mundo das palavras a expressão de uma área geográfica e humana cujo conhecimento ajudaria poeticamente a aprofundar até os limites da iluminação metafísica – o sertão – o ficcionista mineiro de saída tratou de incorporar uma forma de estruturação narrativa que teve começo em pleno domínio da oralidade. Nas áreas rurais, persiste a tradição dos contadores de casos, personagens incorporados pelo folclore. As construções ingênuas, sumamente pitorescas dessa arte de comunicar, que prossegue no uso de chavões característicos, de muletas repetitivas que facilitam a transmissão de boca em boca, dos graciosos circunlóquios que já encaminham para um desempenho cênico, das reinvenções e acrescentamentos naturais ao que se apresenta no mundo da fenomenologia, sempre constituiu atração para a literatura regionalista. É o que se comprova expressivamente com “Pedro Barqueiro”, conto de Afonso Arinos, incluído em *Pelo Sertão* (1947). Nele, o autor passa a palavra a um personagem, que será narrador não na primeira, mas na terceira pessoa. Flor assume o relato e fala sempre entre aspas ficando, por esse artifício, lado a lado com o autor do livro. Mário de Andrade, em *Contos de Belazarte* (1992), inverterá o processo. Ele chamará em seu auxílio um renomado contador de casos que povoou a infância de várias gerações de brasileiros como protagonista de aventuras inesquecíveis, anunciando na abertura de cada estória: “Belazarte me contou:”. Na verdade, o autor paulista não irá se transformar em mero comunicador de algo que lhe foi transmitido. O relato que apresentará em seguida será em linguagem erudita e de sua criação pessoal. A invocação da figura do imaginário brasileiro não passará de uma espécie de convocação

do leitor para a experiência de recriar a realidade psicológica e lingüística de cunho popular que está interessado em realizar. Só em **Macunaíma**, Mário de Andrade (1978), fará a estilização do conto oral. José Lins do Rego, pouco depois, vai se apresentar como a encarnação mesma do contador de estórias. Ele desejou evocar o mundo da grande propriedade rural nordestina¹ – o engenho do avô da sua infância – trazendo para as páginas dos romances do Ciclo da Cana de Açúcar o mesmo tom, fluência e espontaneidade das narrativas ouvidas nos longos serões da intimidade da família. O amigo e colega de ofício, Graciliano Ramos, abordado pelo público no intervalo das sessões de um congresso em Porto Alegre, numa conversa sem compromissos, manifestou a desabusada opinião de que o autor de **Fogo morto** “escrevia com os pés”, chamando a atenção para o lado improvisado, tosco e muitas vezes elementar da obra de alguém que, procedendo como procedia, talvez não estivesse assumindo uma atitude literária, apenas manifestava a autenticidade do legítimo contador de estórias que, num plano de maior intencionalidade cultural, terá sido. De maneira incontestável como atitude literária, anos mais tarde a dicção do contador de casos irá se impor no grande desempenho de João Guimarães Rosa, momento em que passará pela mais exigente elaboração.

Trabalhando em toda a sua obra, desde **Sagarana**, o modelo estrutural da estória popular e chegando, ao escrever **Tutaméia**, a interessar-se até pela anedota, em **Grande sertão: veredas** é que os resultados mais significativos a esse respeito apareceriam. A narrativa se desenvolve com os penduricalhos de um sem-número de pequenas estórias com princípio, meio e fim sendo contadas, até que finalmente vamos descobrir que o romance inteiro não passa de uma grande estória, muito ao estilo tradicional, com princípio, meio e fim, que estamos escutando. Sim, porque é principalmente pelo ouvido que ela penetra. O narrador é um tagarela que não nos deixa em paz, revolve sem cessar as suas obsessões, nos invoca a todo momento com o objetivo de nos manter atentos, digressiona apresentando relatos paralelos, avança e recua e, principalmente, usa de linguagem encantatória. Com o avançar do texto – com o fluir da corrente narrativa principal – os descaminhos continuados que aparentemente retardam, atropelam e comprometem a progressão do todo vão se fundindo no corpo geral e mostrando que nada poderia ser diferente. Cada desvio, cada detalhe contribui para a perfeição do conjunto. A solução de transferir a condução da narrativa ao personagem principal, que se entrega a ininterrupto monólogo interior, é perfeita para nos colocar diante do contador da estória.

O brilho dessa transposição literária de uma forma de manifestação que o público identifica como típica do brasileiro produziu tanto interesse que uma linha de influência nesse sentido de imediato se estabeleceria. Surgiram para todo lado aqueles que desejavam adquirir a embocadura de contadores de estórias, embora nenhum tenha tentado recriar esse motivo a partir da experiência roseana e nem

¹ Ver **Menino de engenho** (1934).

mesmo desenvolvido qualquer tentativa mais expressiva de competição paralela com o mestre. Como fenômeno cultural de circulação ampla, acabou aparecendo um gênero de manifestação para-literária, cujo nome de batismo de saída revela a dependência do escritor mineiro: o *causo*. Ele anda por aí, na imprensa, na televisão, no teatro ou nas reuniões de amigos, renovando ou reafirmando aquilo que nasceu em decorrência de um fenômeno da criação popular. Lima Duarte, artista de teatro e televisão, pelo talento e prestígio profissional de que desfruta, é o que mais vem contribuindo para a consolidação dessa prática. Em Minas, surgiu um escritor que não cultiva nem o conto nem a crônica, simplesmente porque é e deseja ser, por vocação e destino, contador de histórias: Olavo Romano (1982). Não se trata de um inventor de histórias. Ele é criador de novas expressões para histórias conhecidas. Procede rigorosamente como o comunicador do fabulário tradicional, que passando adiante o que tinha para recontar, acrescentava ao produto final a sua maneira de dizer, as ênfases do seu gosto e até a gesticulação e mímica teatrais que fosse levado a produzir. Olavo Romano é tão consciente da sua condição de sucessor daquele conhecido personagem do folclore que, durante certa época, financiado pela Secretaria Estadual de Cultura, percorreu o interior num programa de pesquisa e recolha de casos em circulação pelas pequenas povoações e no meio rural, a fim de enriquecer o repertório para, com mais legitimidade e variedade, prosseguir no seu trabalho.

Ao lado da recriação da forma popular de narrar, João Guimarães Rosa perseguia agressivamente, com verdadeira obsessão – a ponto de essa particularidade se tornar a sua principal característica de escritor – a tarefa de sintetizar no texto a fala dialetal do sertanejo. Entretanto, não se encontrando esses dois aspectos da sua prosa necessariamente interligados, do plano exclusivo da língua nasceria outro contingente, agora até mesmo de poetas, que iria promover o crescimento da família roseana. O trabalho do autor de *Corpo de baile* nesse plano achava-se também inserido numa linha evolutiva de fácil identificação na literatura brasileira. Como se sabe, fiel aos preceitos do Romantismo que privilegiava o elemento local, exótico e mais próximo da natureza, José de Alencar desencadeou o processo da criação de uma língua brasileira. Buscando captar as novas inflexões rítmicas do português que sofrera a transfusão de elementos das culturas negra e indígena, o romancista que, além de cantar o selvagem, daria início à descrição dos costumes das áreas interiores, faria acréscimos ao vocabulário de consumo erudito e passaria a incorporar liberdades gramaticais inspiradas no coloquial. Nascida por influência das explorações de campo dos viajantes estrangeiros, que na sua curiosidade pela nova fronteira geográfica aberta após a chegada de D. João VI, revelaria aos próprios brasileiros a existência de um país típico, diferenciado com relação ao litorâneo, a tendência sertanista, de extração romântica, logo se acentuaria na regionalista, introduzida pelo Realismo e o Naturalismo subseqüentes. Tornaria cada vez mais intensa a coleta dos falares dialetais das áreas dominadas pela economia agropecuária. As expressões exóticas eram incorporadas em estado bruto à escrita, que continuaria garantindo a so-

brevivência da língua culta. Evidentemente, o acúmulo de elementos novos começava a corroer uma estrutura que parecia ameaçada na sua rigidez, mas foi com o aparecimento de **Contos gauchescos** e **Lendas do sul** (1950), de J. Simões Lopes Neto, que certo limite acabou sendo ultrapassado. O sopro poético que idealizava a figura do peão dominador das vastidões dos pampas não deixaria de erodir a camada lingüística, que se viu arrastada num processo de invenção premonitório de nova realidade que, em termos definitivos, mais tarde se imporá. A linguagem regional surge ali pela primeira vez trabalhada num plano de elaboração estética verdadeira, apresentando-se diferenciada com relação à sua manifestação na objetividade dos que socialmente a produziram, e o fraseado sofre fissuras que acabarão em verdadeiro rompimento de diques. Esse tratamento expressionista *avant la lettre* vai se acentuar com características muito particulares na obra de Mário de Andrade, na fase de derubada e experimentalismo do Movimento Modernista quando o escritor, retomando a bandeira alencariana e abandonando as preocupações meramente regionalistas, se mostrará preocupado com a fixação de uma língua brasileira, que pensava codificar numa “gramatiquinha”. A aventura culmina em **Macunaíma**, que incorpora a sintaxe, a prosódia, a construção rítmica e o vocabulário do povo brasileiro.²

A proposta de João Guimarães Rosa estará ideologicamente vinculada à de Mário porém estilisticamente identificada à de J. Simões Lopes Neto, com a qual guarda identidades sonoras facilmente reconhecíveis. Ele introverteu a língua do povo na sua subjetividade, para em seguida extrovertê-la extraordinariamente enriquecida, como todos nós sabemos, na condição de um instrumento plástico de múltiplas sonoridades, de infinita expressividade. O escritor conseguiu captar de um só golpe a concepção de mundo, a psicologia e a criatividade da comunicação oral da população do interior. À medida que o texto avança, o que ao mesmo tempo vai sendo revelado é uma filosofia existencial primitiva a sintetizar toscos pensamentos de comovente ingenuidade; é um perfil humano semi-bárbaro, de cultura exótica porque extemporânea, de viva inteligência natural, arguta e perscrutadora da sua relação com o mundo que aparece sendo desenhado; é um dinamismo ininterrupto do processo da criação verbal que prossegue sendo efetuado através da incorporação de neologismos, arcaísmos, de formação de palavras pelos processos de justaposição, prefixação, sufixação e etimologia popular. Os estudos desenvolvidos com o objetivo de revelar Guimarães Rosa na condição de diligente pesquisador das formas de expressão regional levam a conclusões que nem sempre ajudam na compreensão do seu processo de trabalho. O que chamava a atenção do ficcionista no exterior só o fazia em decorrência de uma escolha condicionada pela sua maneira própria de ver.

O impacto produzido pela novidade e força do convencimento da dicção rosiana, no instante da sua mais explosiva apresentação pública, o lançamento de **Grande sertão: veredas**, pode ser avaliado através de reações emocionadas como a de

² Introdução de Telê Porto Ancona Lopez, in **Macunaíma**, ed. cit., p. XLI.

Paulo Mendes Campos, nas páginas da revista **Manchete**, onde declarou que havíamos sido colocados diante da prova de que o Brasil existia. O fulgurante desempenho verbal do narrador mineiro passou, com todo o seu peso, para dentro do país real. A imprensa, o discurso político, as desprezíveis conversas do dia a dia começaram a consagrar os achados mais significativos do autor, o que acabaria impregnando o ambiente da cidade, dominado pela cultura ilustrada, com as desconcertantes sonoridades do dialeto sertanejo. Pessoas que haviam tomado conhecimento da obra do romancista através de leitura apenas parcial ou muito superficial – algumas que nem a isso chegaram e somente tinham recolhido de ouvido umas tantas expressões – apresentavam-se desenvoltas, enriquecendo os seus comentários com a verve de Riobaldo Tatarana. No plano da literatura, a influência do estilo Guimarães Rosa será vasta, consistente e persistente, estendendo-se mesmo para outras nacionalidades de fala portuguesa. A relação de autores a citar poderia resultar em numeroso levantamento. Para ilustrar com exemplos mais bem-sucedidos, lembramos os romances **Sargento Getúlio**, de João Ubaldo Ribeiro, e **O coronel e o lobisomem**, de José Cândido de Carvalho. Este último possui a particularidade de aproximar dois pilares da literatura. Ele apresenta narrador em primeira pessoa com discurso de extração rosiana, para contar uma estória inspirada no **Quincas Borba** de Machado de Assis. Realização importante, de grande originalidade, que no meu entender corre paralela ao mesmo tempo em que não deixa de se vincular a Guimarães Rosa, é **Malagueta, Perus e Bacanaço** e, enfim, toda a obra do contista João Antônio.

A essa altura, uma indagação se impõe. O que vimos desenvolvendo até aqui esgota o levantamento das ligações do autor mineiro com as correntes criadoras que se achavam em evolução dentro da literatura brasileira? Entendo que a obra de João Guimarães Rosa acabou realizando uma espécie de atualização do Modernismo brasileiro como um todo, julgo necessário chamar a atenção para um aspecto da sua linguagem que subjaz à intenção, seja de parodiar os contadores de estórias, seja de dar tratamento literário à fala do sertanejo. É algo relacionado ainda com a camada lingüística, mas que acontece no plano da *langue*, para se falar em termos saussureanos. Como o instrumento da comunicação humana constitui fenômeno vivo, o que afeta a *parole* afeta a *langue*, e vice-versa; podemos, entretanto, para fins de melhor compreensão, interromper artificialmente o processo. Há um lado da escrita de Guimarães Rosa que lida precipuamente com a gramática e a estrutura da frase. E ao tocar nesse ponto, impõe-se a verificação daquilo que, desde a fase mais experimentalista do movimento de 22, vinha sendo tramado para a revolução estrutural do romance no Brasil. Oswald de Andrade em **João Miramar** (1964) e **Serafim Ponte Grande** (1984), sob a influência do Futurismo e do Cubismo, que conheceu em primeira mão nas suas passagens por Paris, introduziu experimentações no campo da linguagem para forçar o instrumento verbal a promover verdadeira dissecação, desmontagem e montagem composta da realidade. A sua frase se fazia tensa e sincopada para constituir em si mesma, um pensamento, uma iluminação sobre a realidade.

Mário de Andrade em **Macunaíma**, navegando ao influxo das estéticas surrealistas e expressionistas, ainda com o uso de aspas, introduzia a fusão de provérbios, expressões sentenciosas e segmentos de relatos na estrutura da frase culta, eliminava vírgulas e utilizava a enumeração caótica, insistia em repetições principalmente de verbos, promovia a fusão de vocábulos para a formação de novos – tudo resultando na subversão do ritmo da linguagem corrente. A partir do início da sua carreira com **Perto do coração selvagem** (1943) Clarice Lispector não se desviaria do seu projeto de levar a introspecção da linguagem expressionista até o limite da quase abstração, violentando o instrumento verbal para dele arrancar as mais sutis impressões e sensações. Geraldo Ferraz, a princípio em parceria com Patrícia Galvão em **A famosa Revista** (1945) e depois só em **Doramundo** (1975), procurou superar o discurso lógico, através da enumeração caótica e simultânea, da economia do emprego do verbo, da abrupta supressão de complementos que o arredondamento lógico da seqüência do enunciado estaria a exigir.

João Guimarães Rosa, retomando em grau mais avançado a experiência de Mário de Andrade, não carrearia o dialeto sertanejo para dentro da frase culta. Na verdade, ao promover nela uma completa substituição de componentes, o escritor estabelecia uma estrutura alternativa. Como, entretanto, não permanecia inerte diante dos elementos provenientes da pesquisa de campo, o arranjo que o seu texto apresentava nunca era somente o resultado da simples organização do que chegara de fora. Reelaborando subjetivamente esse material, o ficcionista obtinha sempre mais, quer dizer, chegava a estabelecer o seu modelo próprio. É o que vai se tornar mais perceptível quando o autor de **Grande sertão: veredas** abandona a exclusividade da contemplação regionalista e se volta, em **Primeiras estórias**, para a contemplação de um transfundo brasileiro menos contaminado pelo localismo. Ele exhibe, então, o instrumento que forjou para, de maneira muito pessoal, exprimir a área de preponderância cosmopolita – a realidade alargada de todos nós. Nesse ponto, a sua contribuição para a literatura de caráter brasileiro deixa de ser casuística para se tornar de sentido geral. A influência que nessa direção também seguramente irá exercer, se não estiver já exercendo, será de conseqüências mais duradouras, por corresponder à maneira de ser mais permanente do nosso povo.

ABSTRACT

The almost simultaneous publication of *Corpo de baile* and *Grande sertão: veredas*, works that are audacious landmarks in the career of João Guimarães Rosa, caused a jealous reaction of important Brazilian fiction writers who felt the impact of the confrontation. A fledging generation, however, that showed some constructivist tendency, let itself be charmed by it and breathed new life with the publication of such works of truly demanding esthetic requirements.

João Guimarães Rosa promoted a kind of updating of modernism as a whole. In his works, it is possible to define three creative lines that were already a tradition and that were taken by him to extremes: the recreation of folklore story-tellers' narrative form; and the stylization of the dialectal speech of the *sertanejo*; the language research at the level of *langue*. In all these directions, the author of *Grande sertão: veredas* would establish a tradition.

The proposal of the structurally renovated speech, without any regional commitments, can be noticed in *Primeiras estórias*. Since it is in tune with the form of expression of the largest part of the Brazilian population, it will probably present more positive results for the development of our literary narrative.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário. *Contos de Belazarte*. 8. ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 1992.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1984.
- ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1947.
- FERRAZ, Geraldo, GALVÃO, Patrícia. *A famosa Revista*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1945.
- FERRAZ, Geraldo. *Doramundo*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Noite, 1943.
- NETO, J. Simões Lopes. *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Globo, 1950.
- REGO, José Lins do. *Romances do ciclo da cana de açúcar*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1934.
- ROMANO, Olavo Celso. *Casos de Minas*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.