

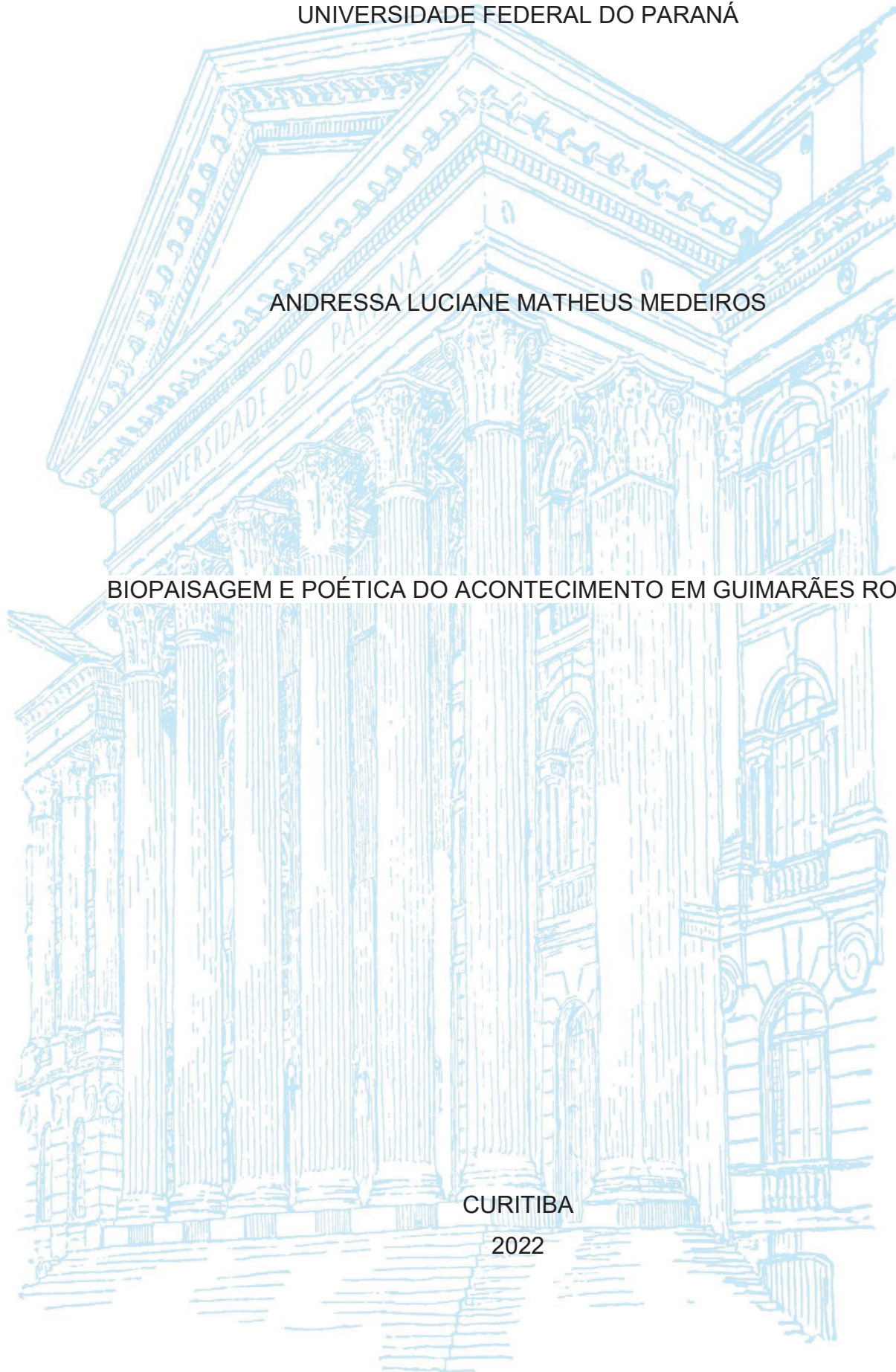
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRESSA LUCIANE MATHEUS MEDEIROS

BIOPAISAGEM E POÉTICA DO ACONTECIMENTO EM GUIMARÃES ROSA

CURITIBA

2022



ANDRESSA LUCIANE MATHEUS MEDEIROS

BIOPAISAGEM E POÉTICA DO ACONTECIMENTO EM GUIMARÃES ROSA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Medeiros, Andressa Luciane Matheus
Biopaisagem e poética do acontecimento em Guimarães Rosa. /
Andressa Luciane Matheus Medeiros. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Literatura brasileira.
3. Paisagens na literatura. 4. Paisagens literárias. 5. Geografia e
literatura. I. Soethe, Paulo Astor, 1968-. II. Universidade Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANDRESSA LUCIANE MATHEUS MEDEIROS** intitulada: **Biopaisagem e poética do acontecimento em Guimarães Rosa**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO ASTOR SOETHE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 13 de Setembro de 2022.

Assinatura Eletrônica
14/09/2022 16:00:56.0
PAULO ASTOR SOETHE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
13/09/2022 17:33:10.0
EDUARDO JOSE MARANDOLA JUNIOR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica
13/09/2022 23:36:35.0
FABRÍCIO CÉSAR DE AGUIAR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

Assinatura Eletrônica
14/09/2022 21:05:03.0
CRISTIANO DE SALES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

RESUMO

Este trabalho realiza articulações entre a Literatura e a Geografia, tendo como um dos seus elementos essenciais a investigação do texto-paisagem no autor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967). Refletir sobre a paisagem é refletir também sobre o oculto que dá forma para aquilo que está visível na superfície terrestre, mas que só existe desse modo porque é alimentado e sustentado por camadas de solo subterrâneas. Nesse sentido, o termo biopaisagem refere-se a um conceito que permite interpretar não só a intercorporeidade do ser com o mundo, suas experiências de paisagem, mas também o modo de expressar essas experiências por meio do fenômeno da linguagem. As paisagens assumem um papel central na expressão artística de Rosa, na qual a paisagem é referente e transcendente, é tanto o meio de existência quanto a expressão do ser. Partindo dessa vivência experiencial do mundo, investigo o fenômeno da expressão do significado oculto e invisível das palavras a fim de compreender os procedimentos empregados pelo autor para materializar essas paisagens no texto, de modo a criar uma poética que seja também experiencial, e por isso uma poética do acontecimento. Trata-se de um projeto estético construído através de experimentos formais que resultam num texto-paisagem repleto de sonoridades, cores e atmosferas, que transformam a experiência da leitura em acontecimento. Para essa investigação, debruicei-me especialmente nas obras de *Corpo de baile* (1957). Discuto esse processo expressivo a partir da Fenomenologia de Merleau-Ponty, das discussões do geógrafo humanista Eric Dardel e do filósofo Jean-Marc Besse.

Palavras-chaves: Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; biopaisagem; texto-paisagem; poética do acontecimento; Merleau-Ponty; Eric Dardel.

ABSTRACT

This work makes articulations between Literature and Geography, having as one of its essential elements the investigation of the landscape–text created by the Minas Gerais author João Guimarães Rosa (1908-1967). To reflect on the landscape is also to reflect on the occult that gives shape to what is visible on the earth's surface, but which only exists in this way because it is fed and sustained by underground layers of soil. In this sense, the term biolandscape refers to a concept that allows interpreting not only the intercorporality of the being with the world, its landscape experiences, but also the expression of these experiences via the phenomenon of language. Landscapes play a central role in Rosa's artistic expression, in which they are both referent and transcendent, both the medium of existence and the expression of being. Starting from this experience of the world, I investigate the phenomenon of expression of hidden and invisible meanings of words, so as to understand the procedures employed by the author to materialize these landscapes in the text, in order to create a poetics that is also experiential, therefore a poetics of the phenomenon. It is an aesthetic project built through formal experiments that result in a landscape-text, where sounds, colors and atmospheres transform the reading experience into a phenomenon. In this investigation, I focused especially on the works of *Corpo de baile* (1957). I discuss this expressive process from the perspectives of the humanist geographer Eric Dardel and the philosopher Jean-Marc Besse, and especially from the point of view of Merleau-Ponty's Phenomenology.

Keywords: Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; biolandscape; landscape–text; poetics of phenomenon; Merleau-Ponty; Eric Dardel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- ILUSTRAÇÃO 1 - Perfis de solo e clima. PRESS, F.; et. al., p. 186, 2006.....12
- ILUSTRAÇÃO 2 - Camadas de solo e seus horizontes. Fonte: Petrobras. In: **Medium**, 2018.....12
- FOTOGRAFIA 3 - Perfil de solo em Grão-Mogol, ao norte de Minas Gerais. Tipo de solo: Lactolosso. Foto: Maria de Lourdes Mendonça Santos. In: **Sistema Brasileiro de Classificação de Solos**, 2018.....13
- FOTOGRAFIA 4 - Um urutau (*Nyctibius griseus*) em posição característica. Foto: Haroldo Palo Júnior. In: STRAUBE, F. C. **Urutau: ave-fantasma**, 2004.....104
- FOTOGRAFIA 5 - A mãe-da-lua-gigante (*Nyctibius grandis*) ao ninho com um filhote, sendo possível notar as duas pregas da pálpebra superior, que consistem de seu "olho mágico". Foto: Haroldo Palo Junior. In: STRAUBE, F. C. **Urutau: ave-fantasma**, 2004.....107
- FOTOGRAFIA 6 - Rolinha pedrês ou fogo-apagou. Foto: Dalmo Arraes. In: Olhares fotografias online, 2016.....109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 O FENÔMENO E A POÉTICA ROSIANA	25
1.1 PERCEPÇÃO E ESTILO EM ROSA	37
1.2 PALAVRA, CORPO EM TRANSE	61
2 EXPERIÊNCIA DE PAISAGEM	66
2.1 BIOPAISAGEM	73
2.2 TEXTO PAISAGEM.....	88
3 LEGENDAS	96
3.1 PEDOGÊNESE DA PALAVRA.....	98
3.2. ESTEREOSCOPIA.....	111
3.3 CARTOGRAMA.....	118
4. O ITINERÁRIO DOS SENTIDOS	130
4.1 SEGUNDA LEITURA: <i>CORPO DE BAILE</i>	134
4.2 O QUEM DAS COISAS E O SENTIDO DO FENÔMENO	137
4.3 O CICLO DA RECRIAÇÃO – BRAHMAN.....	145
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS.....	162

INTRODUÇÃO

Porque as obras não nascem somente no tempo, mas também nos lugares, os escritores viveram tanto no espaço quanto na duração; eles se repartem tanto entre países, províncias e terras como em séculos, gerações e em escolas [...] Ao conjunto de datas no qual a história encontra seu contexto e seus pontos de referência, corresponde, na geografia literária, uma topologia que lhe é, aliás, estreitamente associada [...] O espaço adere excessivamente ao tempo para que toda história, a literária e também as outras, não seacompanhe de constantes referências geográficas.¹

As obras de João Guimarães Rosa (1908-1967) constituem-se entre tempos e espaços e constituem, elas mesmas, temporalidades e paisagens próprias. Nas obras, os enredos são eventos que amplificam atmosferas e destacam as percepções. A topofilia² de Rosa pelas paisagens sertanejas é um traço importante em suas obras e demarcam seus valores, percepções e memórias individuais e compartilhadas pela cultura, mas também construídas através e em conjunto com redes sociais, livros e histórias sobre os lugares, que às vezes surgem como reminiscências e são ao mesmo tempo o solo do qual a paisagem emerge. Combinam-se conhecimento científico, histórico e social sobre o lugar e os frutos linguísticos e sensoriais de uma imersão subjetiva no entorno, voltada à contemplação, vivências e experiências de paisagem, reveladas nas obras por meio da formulação linguística de sensações e atmosferas.

A argumentação teórica, analítica e acadêmica desta tese considera que a estruturação das obras de João Guimarães Rosa evidencia o texto na página como paisagem e que os enredos são eventos que amplificam atmosferas e destacam as percepções também através da paisagem. Isso porque a construção estética e temática das obras está estruturada através de referentes

¹ FERRE, 1946, p. 9-11, apud COLLOT, 2012, p 21.

² Segundo Mariana Ferreira Cisotto (2013, p. 95) em sua resenha sobre o livro de Yi-Fu Tuan *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1974), o termo topofilia de acordo com Yi-Fu Tuan pode ser entendido em termos amplos "[...] os laços afetivos (simbólicos) dos seres humanos com o meio ambiente". Ainda quer essa sensação varie de pessoa para pessoa, contudo a afetividade em relação a um ambiente é o que o transforma esse ambiente em um lugar "[...] portador de eventos emocionalmente carregados ou para ser percebido como um símbolo.". O termo reflete ainda sobre a filiação dos seres humanos com o ambiente que o cerca e sua associação ao lugar de sua vida. Portanto, topofilia se associa à relação amorosa e subjetiva humana com a Terra, revelando a geograficidade dos seres humanos e suas experiências e suas percepções ambientais e observação da paisagem.

geográficos reinventados de modo a ultrapassar os próprios referentes, ampliando seus sentidos nas narrativas, nas quais os tropos, paisagem e enredo se mesclam de tal forma que o lugar referente é ressignificado, transforma-se ele mesmo num símbolo ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, visível e invisível.

Tal como propõe Collot (2012, p. 25), referindo-se à obra *Paysage de Chateaubriand* (1967) de Jean-Pierre Richard, a criação de uma paisagem na escrita literária não designa apenas um lugar em que um autor viveu ou uma paisagem que ele conheceu em suas viagens, não se trata de uma criação que se origina a partir de um lugar específico; pelo contrário essa criação paisagística envolve um conjunto de significados complexos compostos por imagens frequentadas fisicamente, mas também visitadas "nos livros e nas pinturas" imagens empregadas na construção literária de um lugar, as quais por sua vez criam "[...] uma certa imagem de mundo, intimamente ligada a seu estilo e à sua sensibilidade [...] que toma emprestado alguns traços a certos lugares [...]" (COLLOT, 2012, p.25). Essa composição imagética é reelaborada pelo imaginário e por meio da obra literária e "estabelece uma correspondência entre 'página' e 'paisagem'³." (COLLOT, 2012, p.25).

De fato, a presença da paisagem nas obras rosianas assume um papel fundamental na construção e estruturação textual incidindo inclusive no estilo do autor que emprega figuras de linguagem e sinestésias, além da tipografia e pontuação para criar uma topografia textual na página, expandindo a paisagem para além do referente. Os narradores rosianos e seus personagens criam realidades espaciais concretas, não apenas porque existe uma referência objetiva do lugar, mas porque eles percebem a paisagem com todos os seus

³ A correspondência entre "páginas" e "paisagens" refere-se a *Pages paysages* (1984) de Jean Pierre Richard, obra que reúne ensaios críticos a partir da leitura de diversas obras literárias que tomam como base críticas literárias fundamentadas "tanto na essência verbal das obras literárias (que as constituem em páginas), quanto nas formas temáticas pulsionais, pelas quais se manifesta um universo singular (que são organizadas em paisagens). Acrescentemos que, em seus dispositivos literais, seus relevos ou inclinações de escrita, as páginas podem ser contempladas como paisagens; e as paisagens por sua vez, através de suas configurações sensoriais, sua lógica, sua ordem secreta, podem ser entendidas e lidas como páginas." (RICHARD, 1984, p. 5). "[...] une lecture qui se fonderait à la fois sur l'essence verbale des oeuvres littéraires (ce qui les constitue en pages), et sur les formes, thématopulsionnelles, par où s'y manifeste un univers singulier (ce qui les organise en paysages). Ajoutons que, dans leurs dispositifs littéraires, leurs reliefs ou pentes d'écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages ; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages." (RICHARD, 1984, p. 5).

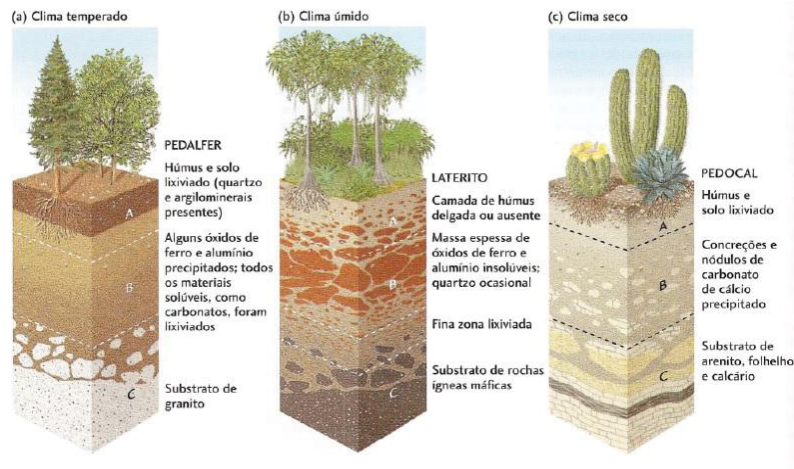
sentidos: visão, tato, olfato, paladar e audição, e por meio desses sentidos as paisagens são expandidas como estrutura conectada ao solo em seus múltiplos horizontes como base geográfica e do mundo da vida. São os sentidos que trazem ao texto essa faculdade espacializante, ao mesmo tempo em que essas combinações entre os sentidos produzem atmosferas, evidenciando ainda mais a paisagem, ou seja, as sensações experienciadas nelas no tempo da narrativa. Técnicas que no meu gesto de interpretação transformam o texto em fenômeno expressivo, pois a paisagem invade a cena e a página. Mas, como disse acima, ela assume um sentido que ultrapassa a mera descrição. Isto porque nas obras rosianas a paisagem se “intercorpora” à terra, à cultura e ao indivíduo estabelecendo relações que são partilhadas pelo intelecto, pelas sensações e pela expressão.

As obras de João Guimarães Rosa são compostas de cartografias que apresentam múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga ainda não mapeadas, níveis de significação sem hierarquia que se misturam constantemente e se renovam a cada leitura. Percorrendo os textos e criando diversos mapas entendi que esses eram apenas trajetos realizados através da mesma cartografia, mas que a cada novo contato com as perspectivas de especialistas sobre as obras rosianas e a releitura das obras de João Guimarães Rosa revelam e desvelavam novos horizontes, nos quais os trajetos se reconectavam em movimentos reflexivos, mutáveis e moventes como o próprio trajeto e solo em que cresciam e se desenvolviam.

Partindo dessa ideia inicial, desenvolvo o conceito geoliterário de pedogênese⁴ da palavra a partir de aspectos descritos na geologia. O solo é composto por diversas camadas mais ou menos horizontais e, cada uma dessas camadas ou horizontes é constituída e formada por diferentes processos pedogenéticos. Para investigar esses processos é preciso realizar um recorte vertical no solo a fim de expor todos os seus horizontes. O recorte ou perfil inicia com a exposição da superfície até chegar ao horizonte rochoso. As imagens a seguir mostram alguns tipos de perfil, segundo o clima, e nos quais os horizontes de solo estão acentuados.

⁴ A palavra pedogênese denomina os processos de origem solos e a descrição dos fatores que incidem na formação dos solos que resulta da **ação simultânea e integrada** do clima e de organismos que atuam sobre um material de origem (geralmente rocha) e dos processos de adição, perdas, transformações e transporte responsáveis pela formação de todos os tipos de solos existentes.

Ilustração 1 - Perfis de solo e clima.



Fonte: PRESS, F.; et. al., p. 186, 2006.

ILUSTRAÇÃO 2 - Camada de solos e horizontes.



Fonte: Petrobras, *Medium*, 2019.

FOTOGRAFIA 3 - Perfil de solo em Grão-Mogol-MG.



Fonte: Embrapa, 2018. Foto de Maria de Lourdes Mendonça Santos.

Deste modo ao pensar a origem dos solos é possível refletir sobre os processos simultâneos e contínuos que ocorrem na formação e transformação do solos, bem como pensar que em seus horizontes e na relação contígua entre eles. Deste modo ao analisar o perfil de um solo e seus horizontes⁵ entendemos a simultaneidade, a reciprocidade e a contiguidade entre os horizontes e os fatores de origem e transformação e portanto na influência dos horizontes subterrâneos na paisagem. A diferença entre os solos resulta da variação na intensidade dos processos (adição, remoção, transformação e translocação) e variação nos fatores de formação desses solos (tipo de rocha, clima, organismo, relevo e tempo).

Pensando em termos como autogeografia, geopoética⁶, paisagem⁷, geocrítica⁸, passei a refletir sobre a terra, o solo – e a *pedogênese* de meu

⁵ Designam-se horizontes de solo as sucessões verticais de camadas sobrepostas que se distinguem pela cor, espessura, granulometria e teor de matéria orgânica e nutrientes de plantas.

⁶ O conceito de geopoética foi concebido pelo escritor franco-escocês Kenneth White. Em 1989, White funda o Instituto Internacional de Geopoética a fim de ampliar os horizontes de trabalho que envolve a geografia, segundo White (1989, s/p) "[...] a geopoética oferece um terreno de encontro e estimulação recíprocos não somente (e isto torna-se cada vez mais necessário) entre poesia, pensamento e ciência, mas entre disciplinas das mais diversas, desde o momento em que estas estão prontas para saírem de quadros, na maioria das vezes restritos, e entrarem num espaço global (cosmogológico, cosmopoético), interrogando-se sobre a questão fundamental: o que sabemos da vida na Terra, o que sabemos do mundo?". Disponível em: <https://www.institut-geopoetique.org/pt/apresentacao-do-instituto>

próprio lugar reflexivo onde temporalidade e espaço estão interconectados. Pois a pedogênese é o “processo [pelo] qual determinado solo é formado, assim como suas características e sua evolução na paisagem”⁹, tal como a paleopedologia é “o estudo dos solos antigos, solos soterrados e, ou incorporados a sequências sedimentares, ou ainda solos desenvolvidos em superfícies de relevo pretéritas” (ANDREIS, 1981, apud LADEIRA, 2010, 1774). Trata-se, nessas ciências, de solos que, “embora mantidos em superfície e influenciados por mudanças ambientais posteriores [...] evidenciam os processos que se deram durante sua formação” (WRIGHT, 1992; KRAUS, 1992, apud LADEIRA, 2010, 1774). Um tal entendimento vê-se diante de processos que ocorrem do autor para o texto e do texto para o leitor, numa intercomunicação entre o solo partilhado do texto, suas múltiplas camadas

A relação entre pedogênese e obra literária se funda na ideia do solo, o qual pode ser observado por diversas perspectivas, a depender de seu observador e de seus conhecimentos. Assim como o solo, as obras literárias são compostas de diversas camadas dotadas de seu próprio horizonte de percepção, técnica de composição e vocabulário. As camadas só são expostas quando há um recorte do perfil, quando se realiza uma espécie de escavação, isolando os horizontes e estudando a relação entre eles.

Na tese busquei descrever um recorte do solo que deu origem à paisagem textual sobre a qual me debrucei, o que significou reconhecer os elementos que formam o solo, ou seja, as influências subjetivas e objetivas do meio, tais como atmosferas, paisagens, eventos históricos, livros e experiências de vida, além do tempo de maturação e modos de percepção do indivíduo que escreve.

⁷ O estudo da **paisagem** passou por diversas fases e pode ser abordado a partir de perspectivas diversas, podendo adquirir: significação estética que segundo Besse (2014, p. 21) é um território visto por determinados sujeitos; pode ainda ter significação geográfica e territorial, que de acordo com Patricia Ponte "um espaço objetivo de existência, num sentido jurídico-político, determinado por um conjunto de propriedades humanas e naturais." (PONTE, 2019, p. 220). A perspectiva adotada nesta tese é adafenomenologia, como proposta por Michel Collot, Eric Dardel e Jean-Marc Besse para os quais a paisagem é o meio onde percepção, sensação, o visível e o invisível se articulam.

⁸ De acordo com Carlos Odilon da Costa (2019, p. 46) a Geografia Crítica surge nos anos 60 e propõe uma nova abordagem geográfica que vai além da mera descrição de padrões espaciais e busca observar e analisar "[...] as relações dialéticas entre formas espaciais e os processos históricos que modelam os grupos sociais."

⁹ Stanley W. Buol, F. D. Hole and R.W. McCracken. 1997.

Fator importante para a investigação foram os processos de transformação desses elementos “exteriores e interiores” envolvidos na criação da paisagem literária rosiana, as quais abrangem técnicas de escrita, designadas aqui por meio de conceitos geográficos. Por outro lado, a percepção desse texto-paisagem é sempre apreendida e performada por seus leitores, segundo suas experiências e conhecimentos. O mesmo se dá aqui, e a tese tem clareza de que outras infundáveis percepções são possíveis.

Analisar as obras e escrita de João Guimarães Rosa, associando-as à Geografia, é uma escolha influenciada pela própria obra e entendimento de que Rosa possuía uma conexão intensa com o substrato natural e de que sua poética é em grande medida influenciada pela vivência nas paisagens. Em termos teóricos essa associação é, em nós, influenciada: pelo pensamento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty, segundo o qual o ser e o mundo estão encarnados; por Gaston Bachelard, com suas reflexões a respeito do devaneio poético; e ainda por Eric Dardel, que propõe:

A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue. (DARDEL, 2011, p. 31)

Portanto, ao ler o texto na página como paisagem investigamos quais são os fatores que originam o aparecimento daquele habitat, vegetação e topografia; é nesse contexto investigativo que a pedologia¹⁰ se apresentou como possibilidade interpretativa para explorar os horizontes do texto, entender como seus atributos compõem a paisagem textual mais visível, e como colaboram para apreender os subterrâneos da obra.

Deriva também desse pensamento a opção de escrever capítulos mais ou menos independentes, porque vale lembrar que há uma colaboração mútua entre os horizontes, e que eles se misturam, assim como também sofrem influências externas; ou seja, a superfície é resultado daquilo que está disposto

¹⁰ A palavra pedologia é formada pela união de dois termos gregos: *pedon* que significa solo e *logos* que pode ser entendido como estudo. De acordo com Anderson Martins de Souza Braz "A pedologia geral compreende: descrição/morfologia do solo (inventário das propriedades e comportamento do solo); gênese do solo (origem e desenvolvimento dos solos); sistemática (classificação dos solos de acordo com aspectos pedogenéticos); ecologia do solo (interação do solo com animais, seres humanos e meio ambiente)." (BRAZ, 2019, p. 2).

nas camadas. O mesmo se dá com textos literários, que se constituem por meio de inter-relações espaciais complexas que conectam o autor, o texto e o leitor, e podem ser lidos como eventos ou processos, porque as relações espaço-temporais não são estáveis e se desdobram continuamente através da colaboração mútua entre leitores, obras e autor.

Por isso os textos podem ser entendidos como *eventos espaciais*, aproximando-se da conceituação proposta por Sheila Hones em “Literary geography: the novel as a spatial event” (2011): porque as inter-relações espaço-temporais não se reduzem ao enredo, elas abrangem também o contexto composto por “uma história, um livro ou texto, mas também um narrador, um autor e uma multidão de outros leitores, conhecidos ou desconhecidos, presentes ou ausentes, próximos ou longe.” (HONES, 2011, p. 247).

Portanto, ao analisar os textos de Rosa a partir da metaforização de conceitos geográficos e da pedogênese me limitei a perguntar: Há um começo explícito? É possível determinar a temporalidade de cada um dos eventos, processos, técnicas e procedimentos que constituam uma única gênese, ou essa origem se refaz a cada novo acontecimento? Minha resposta é que a fisionomia da paisagem textual e seus relevos são constituídos pela multiplicidade de eventos que ocorrem concomitantemente e não cessam de acontecer e de influenciar essa paisagem textual e os processos expressivos do autor.

O que me propus a fazer, diante disso, foi criar uma cartografia que leve em consideração esses elementos, mas sem propor uma ordem cronológica para elas; por essa razão os capítulos aqui propostos não se fecham em si mesmos e não propõem um sistema, mas partem, antes, de uma posição singular, que não se deteve em uma ordenação fixa, mas, pelo contrário, quis funcionar apenas como ponto de fuga, para uma nova possibilidade interpretativa de uma cartografia textual aberta, como as próprias obras rosianas.

Contudo, a tese está sendo escrita por um ser, que como tal escolhe um ponto de sua singularidade para tentar dizer algo sobre sua própria experiência de leitura e reflexões. Assim sempre algo desse ser será refletido no seu dizer, pois esse olhar e dizer são atravessados por acontecimentos experienciados,

determinações históricas, contextos sociais, conceitos pensados e formações sociais, os quais por sua vez influenciam o mapeamento que não se finaliza, pois é sempre inacabado e será refeito por novos olhares e sentires daqueles que leem e tentam captar essa escrita. Desse modo sempre há um agenciamento ao menos triplo: o do texto rosiano sobre aquele que o lê, o agenciamento da escrita desta tese sobre aquele que a lê, e as influências singulares desse leitor sobre ambas.

Enfim, considero que as partes do mapa aqui esboçado são textos culturais que podem ser interpretados de diversos modos, assim como os trajetos são múltiplos e podem ser iniciados e finalizados em pontos diversos. A estrutura desta tese se constitui como um mapa em que o leitor pode escolher por onde iniciar seu trajeto. Ainda que os capítulos proponham um trajeto, ele não é fixo e estanque. Por essa razão optei por descrever os trajetos analíticos, nominados na tese por conceitos geográficos que são empregados de modo metafórico e servem como legendas da estrutura textual e das técnicas empregadas para a criação do mapa a que denomino *poética do acontecimento*. O próprio Rosa sugere a releitura de suas obras através de paratextos, a fim de instigar nos leitores um novo olhar sobre os mesmos significantes.

HIPÓTESE E METODOLOGIA

A estética rosiana instiga novos modos de percepção e releitura das obras, isso porque Rosa produz uma literatura que acontece do encontro entre o intelecto e o sentir que reflete em novos modos de performatizações da leitura. Esse modo de expressão é compreendido como uma poética, ou seja, uma sistematização da escrita, a que denomino *poética do acontecimento*: expressão do fenômeno vivido na intercorporeidade e inter-relação com o mundo, originada da encarnação topológica entre o meio, seus elementos e o ser perceptivo.

A poética de Rosa se faz de misturas com o clima e a atmosfera multissensorial onde o mundo e os seres existem e se intercorporam; e as obras rosianas são marcadas pela sensação sinestésica expressa por técnicas de escrita que revelam multissensorialidades, como, por exemplo, a criação de

paletas cromáticas, a criação de enquadramentos, focos narrativos e emprego de figuras de linguagem que produzem quadros em movimento sonorizados.

Multissensorialidade e sinestesia são aspectos importantes para a *poética do acontecimento*, pois elas colaboram com a produção da ilusão referencial e com a sensação de estar na paisagem, o que se dá por meio de experimentos formais que resultam em sonoridades, cores e atmosferas transmitidas pelas vozes de narradores e personagens.

Assim, defino a poética do acontecimento como um mapa de leitura para interpretar as obras rosianas. Esse mapa foi concebido a partir da percepção, visitação e observação das paisagens em textos específicos, e documentos primários de Guimarães Rosa em diversos suportes, com especial interesse para a paisagem textual de *Corpo de Baile* (1956).

Quanto aos textos documentais, recorri aos textos publicados e ao número (infelizmente reduzido) de documentos que pude consultar no IEB/USP, antes da pandemia. Como exemplo de textos publicados, como a *Caderneta de viagem*, de 1952, publicada sob o título *A boiada* (2011)¹¹. Nela, o autor registrou nomes populares e científicos de plantas e sua utilização, os hábitos e sons de animais, os costumes dos vaqueiros, seu vocabulário e expressões. Diversas dessas anotações foram aproveitadas nas obras ficcionais e consistem no emprego de expressões, vocábulos, descrição das cores, sabores, sensações ou versos e histórias contadas pelos vaqueiros, integralmente incorporados ou recriadas.

Observe-se a referência ao arbusto do Barbatimão na caderneta *A boiada*:

Barbatimão: só dá fumaça!
Quem quiser saber meu nome
não precisa de pergunta não
Eu me chamo lenha seca,
carvão de barbatimão,
(ROSA, 2011, p. 116)

¹¹ As cadernetas originais encontram-se arquivadas no Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Na nota editoria da publicação de *A boiada* (ROSA, 2011, p. 5-7) escrita por Janaína Senna, a editora explica que nas cadernetas originais observam-se rabiscos de palavras, frases abreviadas, essa caderneta ao ser organizada e datilografada foi dividida em duas partes e receberam do autor os títulos de *Boiada 1* e *Boiada 2*. Na versão passada a limpo o autor complementa as anotações das cadernetas, faz anotações à lápis de cor, muitas vezes indicando seu uso em alguma de suas obras.

O nome do arbusto aparece na novela no trecho em que o vaqueiro Saluz leva Miguilim para campear os bois, e durante o trajeto vai ensinando sobre coisas na paisagem e o vaqueiro entoava a mesma cantiga anotada na caderneta,

"Quem quiser saber meu nome
carece perguntar não:
eu me chamo lenha seca,
carvão de barbatimão..."
(ROSA, 2001a, p. 81)

Compare o mesmo léxico na correspondência enviada a seu tradutor Edoardo Bizzarri, na carta o autor esclarece o uso do léxico no trecho acima citado de "Campo geral", ampliando o horizonte de significação do léxico.

(...) **"carvão de barbatimão"** (tem outro sentido além do literal?) Autodepreciativo romântico, queixa de miséria. O arbusto barbatimão dá a pior lenha possível, para se fazer fogo, queima muito mal, é indesejável. O cozinheiro (de boiadas) pede que lhe tragam qualquer lenha – exceto a de barbatimão. Se a lenha é ruim assim, que dirá então o carvão – o resíduo dessa lenha?... (BIZZARRI, 1980, p. 28, ênfase no original).

A utilização desse material na obra ficcional fornece suporte para a argumentação da tese, no que concerne tanto à biopaisagem quanto à *poética do acontecimento* como demonstrarei na construção textual da tese.

A correspondência entre Rosa e seus tradutores Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason, além disso, fornece subsídios fundamentais para a compreensão e interpretação de sua poética, assim como de sua relação com a paisagem e conhecimentos adquiridos ao longo de seus itinerários. Nas cartas o escritor demonstra seu conhecimento científico, popular e erudito sobre a natureza e hábitos dos seres humanos e não-humanos:

O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os chapadões (grandes imensas chapadas, às vezes séries de chapadas). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. (...). E tão poroso, que, quando bate chuva, não se forma lama nem se vêem enxurradas, a água se infiltra, rápida, sem deixar vestígios, nem se vê, logo depois, que choveu. (...). E o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade (...). Árvores, arbustos e má relva, são nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono.
(...)

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales

de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas há sempre o buriti. De longe a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. (...). Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (BIZZARRI, 1980, p. 22-23).

Como pode-se ler no trecho acima, Rosa descreve com minúcia científica a constituição geográfica do relevo e solo, ao mesmo tempo em que descreve subjetivamente a paisagem a partir de uma interpretação das cores e textura do capim, como em "[...] um verde comum, feio, monótono." ou em "[...] as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom." (BIZZARRI, 1980, p. 22-23).

O gesto de interpretação e leitura realizado na comparação desses documentos, bem como de seu aproveitamento estético reiteram a ideia de transformação da experiência e conhecimento da vida e sobre a vida na literatura ficcional. A paisagem vivenciada é expressa em linguagem, que por sua vez se transmuta em texto-paisagem.

A interpretação pormenorizada das técnicas é descrita com as legendas pedogênese da palavra, estereoscopia¹² e cartografia¹³, a partir das quais investigo como as técnicas rosianas se configuram na materialidade dos textos-paisagem, exemplificadas através de trechos de cadernetas, obras e entrevistas a fim de demonstrar o envolvimento e intercorporeidade entre o ser perceptivo e o mundo, percepções transmutadas por Rosa em expressão artística.

Na tese, o *corpus* interpretado compreendeu textos ficcionais, anotações do autor, sua correspondência, os livros de sua biblioteca e entrevistas;

¹² De maneira simplificada estereoscopia é "A visão tridimensional que temos do mundo, [sendo ela o resultado da interpretação realizada pelo cérebro das duas imagens bidimensionais captadas por cada um dos olhos] a partir de seu ponto de vista e das informações sobre o grau de convergência e divergência. [...] Além do processo natural para obtenção da estereoscopia, [existem] outros processos artificiais, gerados ou não por computador, [que] podem dar ao observador essa sensação de profundidade. [...] [Assim como é possível utilizar] dispositivos e técnicas [artística] para a obtenção artificial da estereoscopia." (SISCOOTTO, et. al, 2004, p. 1-2)

¹³ Cartografia é um conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, tendo como base os resultados de observações diretas ou da análise de documentação já existente, visa a elaboração de mapas, cartas e outras formas de expressão gráfica ou representação de objetos, elementos, fenômenos, ambientes físicos e dados socioeconômicos. CARTOGRAFIA. In: Dicionário Online Cartográfico IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/metodos-e-outros-documentos-de-referencia/vocabulario-e-glossarios/16496-dicionariocartografico.html?edicao=16513&t=sobre>. Acesso em: 23 set. 2022.

também textos escritos em diversos suportes para a concepção, veiculação e divulgação de suas obras, que constituem um inventário de seu conhecimento multidisciplinar e transcultural.

REFLEXÃO TEÓRICA

O capítulo “O fenômeno da poética rosiana” dedica-se à reflexão teórica que permeia as discussões a respeito da percepção e do fenômeno da expressão da linguagem, tendo como finalidade compreender essa expressão nas obras de João Guimarães Rosa. Nele parto dos pensamentos de Maurice Merleau-Ponty e da reflexão sobre conceitos e termos empregados pelo filósofo francês. O gesto de leitura sobre o pensamento fenomenológico proposto por Merleau-Ponty fornece ferramentas valiosas para compreender como os seres percebem os fenômenos e em como esses são processados pelo sujeito perceptivo, e assim subsidia reflexões a respeito da expressão artística.

Partindo-se dessas reflexões, são estabelecidos pontos de contato entre a fenomenologia e a *poética do acontecimento* em Guimarães Rosa. Reflete-se sobre como esses conceitos se presentificam nas técnicas engendradas pelo autor brasileiro na construção e experimentação formal empregadas em sua produção, o que será discutido no subcapítulo “Percepção e estilo em Rosa”, onde se busca elucidar o pensamento teórico empregado para pensar o processo de criação poética do escritor mineiro.

No Capítulo 2 trato de compreender o conceito de paisagem, igualmente importante para a elaboração das legendas e interpretação do mapa. A abordagem da paisagem é realizada a partir da fenomenologia de Marc Besse, filósofo, e Éric Dardel, geógrafo humanista. As concepções de paisagem propostas por esses autores, em linhas gerais, tratam às concepções de paisagem como uma totalidade do ser humano, nas quais solo e paisagem são partes integrantes, pois não há uma parte sem o todo e nem todo sem as partes.

De modo semelhante penso a expressão na linguagem, na qual experiência, memória e imaginação se interligam por meio das paisagens vida, texto-paisagem, experiência de leitura. Se Merleau-Ponty é um filósofo do

tempo que se desdobra continuamente, gerando novas imaginações e experiências, Bachelard é o filósofo do espaço imaginário e do imaginário na materialidade das próprias coisas, onde ambos se desdobram e se dobras entre si, onde a coisa é a coisa mesma e a coisa subjetivada pela experiência, mas é ao mesmo tempo coisa imaginada. Na tese a paisagem é texto, experiência vivida e sensorial. Por isso, no capítulo 2, o conceito de paisagem leva a concepção do conceito de **biopaisagem**, o qual se reflete no texto-paisagem, partes integrantes da poética do acontecimento. A biopaisagem e o texto-paisagem são abordadas a partir da interpretação de “Campo geral”.

Esse gesto de interpretação da escrita literária dirige-se a compreender o estilo autoral e o processo criativo de Guimarães Rosa a partir de uma dimensão transcultural e interdisciplinar, com base na percepção e entrelaçamento do autor com as paisagens vivenciadas, subjetivas e intelectuais; ou seja, a subjetividade a que me refiro é realimentada a partir dos fenômenos experienciados pelo ser no mundo e do mundo no ser. Ainda que os conteúdos e experiências passadas possam se revelar em momentos de tensão, ternura ou afastamento, “[a] nostalgia faz o país aparecer como ausência”, e essas sensações e sentimentos conflitantes unem temporalidades, paisagens e espaços geográficos. Aí ocorre o “conflito geográfico como interioridade, como passado, e do geográfico totalmente externalizado, como presente.” (DARDEL, 2011, p. 35).

Compreender a paisagem é crucial para o entendimento da poética rosiana, o termo não é empregado unicamente no sentido estético de paisagem, ainda que cumpra também esse papel. A perspectiva fundamental relacionada à paisagem é a de meio (como *medium*), onde o indivíduo, a coletividade e a natureza se encontram e se misturam na soma de experiências, costumes e práticas. Também é na paisagem e com ela que se dá a apreensão de um mundo perceptivo em Rosa; nela se dão experiências sensoriais a partir das quais se estabelecem o imaginário e as memórias, e nela se desdobra o experimento estético que resulta na expressão, ou seja, na obra literária.

O Capítulo 3 intitulado “Legendas” descreve e exemplifica os conceitos de pedogênese da palavra, estereoscopia, cartograma. Os conceitos são empregados ao longo das interpretações dos textos e explicitam as técnicas

utilizadas para manifestar a experiência de paisagem na construção e elaboração da paisagem textual das obras, via fenômeno da expressão da linguagem. São essas técnicas que resultam no estilo e expressão poética rosiana e constituem, afinal, a *poética do acontecimento*.

As legendas para o mapa da poética do acontecimento são termos geográficos ressignificados na interpretação literária, os quais são utilizados livremente, para sugerir, desse modo, as características formais da obra rosiana enquanto força capaz de transportar o leitor para o mundo (telúrico) da percepção. Pois tenciono propor conexão profunda do autor com a terra em suas múltiplas tessituras, paisagens e camadas. Sob essa imagem inicial, volto-me à *biopaisagem* e ao *texto como paisagem* para apreender neles a interdependência dos horizontes, sejam elas relativas a vida experiencial, à pré-consciência, sejam elas de ordem da técnica expressiva que se desdobra na poética do acontecimento.

O conceito de *biopaisagem*¹⁴ consiste na identificação das múltiplas vivências e experiências de Guimarães Rosa no mundo. Não se trata de uma biografia, mas de sua biopaisagem. O geógrafo humanista Éric Dardel, assim como Bachelard, defende que as paisagens da infância e a realidade geográfica que circunda o indivíduo deixam marcas importantes para a formação de seu imaginário, seus pensamentos e gestos. Para Dardel isso acontece porque

A realidade geográfica exige, às vezes duramente, o trabalho e o sofrimento dos homens, Ela o restringe o aprisiona, o ata à "gleba", horizonte estreito imposto pela vida ou pela sociedade a seus gestos e a seus pensamentos. A cor, o modelado, os odores do solo, o arranjo vegetal se misturam com as lembranças, com todos os estados afetivos, com as ideias, mesmo com aquelas que acreditamos serem as mais independentes. Mas essa realidade não toma forma senão em uma irrealidade que a ultrapassa e a simboliza. Sua "objetividade" se estabelece em uma subjetividade, que não é pura fantasia, Que a denominemos sonho ou devoção, um elemento impulsiona a realidade concreta do ambiente para além dele mesmo, para além do real, e, então, o saber se resigna sem culpa a um não

¹⁴ O termo "biopaisagem" é pouco utilizado e mais comumente empregado para descrever projetos paisagísticos que respeitem a biodiversidade local; é empregado, ainda, para descrever patrimônios culturais. Em raras aparições pode ser utilizado para descrever a relação entre ciência e arte, sendo esta última acepção a que mais se aproxima ao empregado na tese. O termo fornece novas perspectivas para analisar aspectos da paisagem e da biografia nas obras rosianas, expandidos a partir do próprio vocábulo bio e das múltiplas possibilidades de se refletir sobre a paisagem, que envolvem tanto biodiversidade e biografia, mas não apenas isso.

saber, a um mistério. A realidade geográfica exige uma adesão total do sujeito, através de sua vida afetiva, de seu corpo, de seus hábitos, que ele chega a esquecer-los, como pode esquecer sua própria vida orgânica. Ela está, contudo, oculta e pronta a se revelar. O afastamento, o exílio, a invasão tiram o ambiente do esquecimento e o fazem aparecer sob a forma de privação, de sofrimento e de ternura. A nostalgia faz o país aparecer como ausência, sobre o pano de fundo da expatriação, de uma discordância profunda. Conflito entre o geográfico como interioridade, como passado, e do geográfico totalmente externalizado, como presente. (DARDEL, 2011, p. 34).

Assim quando me refiro à biopaisagem, ou seja, à vivência do indivíduo e às sensações experimentadas nas paisagens e suas relações espaço-temporais, que se enredam, se intercorporam, mas sempre de um modo novo, como fenômeno, uma percepção em movimento espiralado. Incluindo, como propõe Collot, as paisagens habitadas pela imaginação e pelo intelecto. Sugiro, portanto, com a legenda *biopaisagem*³ uma biografia que não se limita a narrar os episódios da vida de alguém, pois não perde de vista que os eventos da vida aconteceram num determinado meio, sob certa atmosfera e numa paisagem. Aspectos que influenciam a percepção dos acontecimentos e por consequência fazem germinar ideias e lógicas no sujeito perceptivo, experiências e percepções inseparáveis do indivíduo e, no caso de Rosa, influenciam, portanto, seu estilo ou sua grafia, seu modo de grafar a paisagem na página. O conceito de biopaisagem inclui a biodiversidade que inundam as paisagens biográficas e as geografias vividas e experienciadas por Rosa, as quais interconectam o mundo afetivo/subjetivo ao mundo objetivo.

Biopaisagem indica ainda o entrelaçamento entre a vida de Guimarães Rosa e diversas paisagens frequentadas, assim como itinerários percorridos e inscritos em alguns de seus *Cadernos de Estudo para a Obra*. A partir desses documentos e de seu aproveitamento na escrita literária é possível entrever a coexistência do autor com a paisagem e sua biodiversidade humana e não-humana. Incluem-se na biopaisagem as percepções das atmosferas e de seus itinerários intelectuais, os quais são analisados através de suas anotações, leituras e convivências com seres do mundo.

Portanto, considerar a *biopaisagem* de um ser implica compreender a diversidade biológica, biográfica e existencial contida nos textos e na biografia de João Guimarães Rosa, mas também na diversidade de cartogramas presentes em seus textos e por meio de uma cartografia de sentidos

transforma o texto em fenômeno, como acontecimento expressivo por um texto-paisagem que é percorrido e vivido pelos leitores.

Em seguida passo a elaborar e conceituar a técnica *pedogênese da palavra*, que tem como finalidade demonstrar como as palavras objetos operam como perfis que englobam múltiplos horizontes, compostos por uma diversidade de influências e conhecimentos que são percebidos em maior ou menor grau na paisagem textual. Outro aspecto importante sobre a pedogênese da palavra consiste nos processos de transformação das palavras objetos na criação artística de Rosa, seja por meio da formação de novas palavras através de mudanças morfológicas, seja na criação e na combinação das potencialidades sinestésicas de neologismos que resultam na estereoscopia da paisagem textual. O terceiro aspecto pedogênico geológico que se relaciona com a pedogênese da palavra diz respeito ao tempo cronológico que considera a historicidade de uma palavra na língua, dos sentidos adquiridos pela pré-consciência, de seu sentido no presente de sua performatização, tanto no contexto histórico, quanto no de seu emprego na paisagem textual, que por sua vez está diretamente relacionada com a biopaisagem.

A quarta legenda discorre sobre a *estereoscopia*, ou seja, a técnica que propicia ao leitor a ilusão referencial de mundo a partir do texto-paisagem bidimensional. Essa técnica desdobra-se no *cartograma dos sentidos*, possibilitando a verificação das criações sinestésicas nos textos e seus desdobramentos para a produção de sentido. Seguindo de certo modo os passos de Seeman (2014) pretendo apresentar processos e eventos de modo a “compreender e explorar melhor as relações entre obras literárias e o pensamento cartográfico” (SEEMAN, 2014, p. 90). Por isso o foco da argumentação não se limita à estrutura da narrativa, mas incursiona pelas variações da técnica e pela tentativa de decifrar os processos de criação estética de João Guimarães Rosa.

A legenda *estereoscopia* é exemplificada por meio do conto “A velha” de *Ave, Palavra* e de alguns outros cartogramas, nos quais comento a paisagem sonora e a dimensão sensorial do ouvir em “Buriti”. A paisagem sonora é vista como *cartograma* geográfico construído poeticamente pelos sons, tomando

como referencial teórico para a interpretação Roland Barthes (2006, 1987) e Brandon Labelle (2010, 2014).

Na obra de Guimarães Rosa, identifico na paisagem textual alguns cartogramas qualitativos como os socioculturais, históricos, econômicos e relacionados à biodiversidade. Foquei apenas no cartograma temático que abrange os sentidos. O cartograma dos sentidos foi elaborado a partir das paisagens textuais de obras ficcionais de Guimarães Rosa.

O Capítulo 4 é dedicado a analisar a novela “Cara-de-Bronze”, gesto de interpretação e leitura que fundamenta a *poética do acontecimento*, subsidiando a argumentação sobre a importância da observação e da experiência do acontecimento na (ou da) paisagem para o desenvolvimento de uma linguagem estética que possa expressar de forma aproximada a experiência muda do fenômeno, e como a técnica utilizada para expressar a experiência implica em vivenciar o fenômeno, assim o texto-paisagem é também fenômeno e experiência.

A paisagem textual de “Cara-de-bronze” se caracteriza como acontecimento, pois peregrinar por ela é também performar a experiência muda e o fenômeno da expressão das linguagens.

1 O FENÔMENO E A POÉTICA ROSIANA

A existência do sensível não coincide perfeitamente nem mesmo com a existência do mundo e das coisas [...] porque as coisas não são perceptíveis por si mesmas. Elas precisam devir perceptíveis. Se o sensível não coincide com o real, é também porque o real e o mundo, enquanto tal, não são por si mesmos sensíveis, eles precisam *tornar-se sensíveis*.
(COCCIA, 2010, p. 170)

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty servirá de importante referencial teórico para o desenvolvimento deste capítulo. Sua abordagem básica, a fenomenologia, não é uma teoria e sim um método ou atitude diante da presença do objeto e de suas qualidades características. Nesta breve introdução sobre Merleau-Ponty buscarei resumir e delinear conceitos fundamentais para a conceituação da poética do acontecimento em Guimarães Rosa a partir de minha aproximação às obras *Fenomenologia da Percepção* (1999), *O olho e o espírito* (2014) e do texto *The visible and the invisible* (1968) ou *O visível e o invisível* (1964) e *A prosa do mundo* (2002) de Merleau-Ponty. As reflexões também estão apoiadas em textos críticos e no dicionário *Merleau-Ponty: key concepts* (2009). Enfatizo que os conceitos são empregados livremente na tese a partir de uma compreensão fenomenológica que tem por objetivo compreender a *poética do acontecimento* na obra rosiana.

O método adotado na presente investigação implica considerar a existência indivisa de diversas unidades que se articulam em torno da vida e da obra de Guimarães Rosa. As fontes primárias¹⁵ são fundamentais, ao constituírem o *a priori*, o solo, para a produção ficcional do escritor, pois indicam o percurso descritivo e pré-reflexivo trilhado por ele até chegar à expressão estética de sua obra ficcional. Na fenomenologia, a expressão artística não se dissocia da experiência do mundo em sua globalidade e move-se em consonância com as experiências e os inventários do indivíduo.

¹⁵ As fontes primárias são documentos escritos pelo autor e suas trocas de correspondência, os livros de sua biblioteca e entrevistas; textos escritos em diversos suportes para veiculação e divulgação de suas obras e que constituem um inventário de seu conhecimento multidisciplinar e transcultural. As fontes utilizadas nos gestos de leitura e interpretação são em sua grande maioria anotações e cadernetas depositadas no Instituto de Estudos Brasileiro (IEB/USP), Acervo João Guimarães Rosa, já publicadas por diversos estudiosos e pesquisadoras e anotações minhas realizadas em 2019 no mesmo Instituto.

A premissa da tese é que a experiência de Guimarães Rosa *de e nas* paisagens é o ponto de partida de sua criação. A hipótese central da tese é que Rosa busca encontrar um modo de que as palavras possam expressar a visão do fenômeno que acontece na intercorporeidade entre a coisa percebida e o sujeito perceptivo.

Rosa investe numa construção literária paisagística tencionando expressar o fenômeno vivenciado *de e na* paisagem, para isso realiza experimentos linguísticos e estéticos para comunicar sua experiência, visão e percepções, experimentos que fazem parte de seu projeto global na criação de um sentido.

A esse processo e procedimento expressivo denominei *poética do acontecimento*, que envolve a orquestração de memória, sensação, intuição, expressão/estilo e imagem, sob princípios estético-literários; e sob esse foco de atenção pretendo identificar e compreender nos textos literários (e documentos relacionados) indícios, registros e reflexões concernentes à percepção dos fenômenos, segundo repertório teórico encontrado no pensamento de Merleau-Ponty e Gaston Bachelard, reflexões que tocam no cerne da questão a ser discutida aqui: o processo criativo e expressivo.

Nesse sentido a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty fornece ferramentas valiosas para compreender como os seres percebem os fenômenos e como estes são processados pelo sujeito perceptivo. Além disso, o filósofo francês realiza diversas reflexões a partir da experiência do fenômeno e como ele se transmuta em expressão do fenômeno da linguagem artística. Assim sendo, para melhor compreender os solos em que essa tese foi gestada apresenta-se um breve resumo sobre os conceitos corpo, carne e quiasma merleau-pontynianos, que estão entrelaçados à concepção da poética do acontecimento, como expressão que engloba o corpo encarnado e seus desdobramentos no fenômeno da expressão da linguagem artística.

Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty (1908–1961), filósofo francês, foi um dos principais expoentes do existencialismo da fenomenologia na França do pós-guerra, integrando à fenomenologia e sua ontologia da percepção aspectos da psicologia da Gestalt, da psicanálise, do marxismo e da Linguística saussuriana. A integração entre diversos campos do pensamento fez com que

suas contribuições se estendessem para outros campos como filosofia da arte, história, linguagem, natureza e política.

O pensamento de Merleau-Ponty dialoga com Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Max Scheler, and Jean-Paul Sartre, bem como com o neurologista Kurt Goldstein, e com teóricos da Gestalt como Wolfgang Köhler e Kurt Koffka. Os escritos de Merleau-Ponty refletem sobre artistas como Marcel Proust, Paul Claudel, Paul Valéry e Cézanne. Seus escritos também deixaram marcas na geração de pós-estruturalistas franceses que o sucederam, tais como, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

Merleau-Ponty publicou textos teóricos importantes durante sua vida, tais como, *A estrutura do comportamento* (1942); *A fenomenologia da percepção* (1945); *Humanismo e terror* (1947), em dois volumes, sobre filosofia política; *As aventuras da Dialética* (1955), livros de ensaios coletados sobre arte, filosofia e política: *Sense and Non-Sense* (1948), *Signos* (1960/1964), *O olho e o espírito* (1960). E ainda dois manuscritos inacabados e publicados postumamente: *A prosa do mundo* (1969/1973), redigido em 1950-1951; *O visível e o invisível* (1964), em que estava trabalhando no momento de sua morte.

Dedicou-se principalmente às questões sobre a percepção e a corporificação, as quais tinham por objetivo entender as relações entre corpo e mente, mundo objetivo e mundo experienciado, e conseqüentemente estendiam-se para a expressão na linguagem e na arte. Para compreender essas questões Merleau-Ponty escreve uma ontologia da percepção num esforço para encontrar modos alternativos ao intelectualismo e ao empirismo, criticando o pressuposto comum de um mundo pronto, bem como a falta de explicação desses pensamentos a respeito do caráter histórico e corporificado da experiência. Com o passar do tempo, seus escritos tornam-se cada vez mais críticos às tendências intelectualistas do método fenomenológico. Desse modo, em *O visível e o invisível* ele realiza uma autocrítica das limitações da fenomenologia, e propõe como alternativa de reforma à fenomenologia os conceitos de “carne” e “quiasma”.

Na *Fenomenologia da percepção* (1999) toma como base a teoria da Gestalt e suas pesquisas em psicologia e neurologia a partir dos estudos de Schneider em seu paciente com lesão cerebral, pesquisas empíricas que foram

estudadas por Adhémar Gelb e Kurt Goldstein. Parte da análise de casos patológicos e experimentos, tais como a percepção do corpo em pessoas com membros amputados (membros fantasma); da motricidade enquanto intencionalidade original; e da percepção espacial do corpo a partir dos experimentos com espelhos e óculos que invertem as imagens retinianas. Merleau-Ponty faz reflexões a respeito do corpo, do espaço e da perspectiva, buscando compreender as relações entre o esquema corporal e o hábito, entre espaços antropológicos ou espaços vividos.

As análises questionam e estabelecem contrapontos com abordagens empiricistas e intelectualistas e seus entendimentos quanto a experiências perceptivas do corpo. Merleau-Ponty demonstra que as duas correntes de pensamento se colocam como problemáticas ao tomar o mundo como algo objetivo e que existe como uma realidade pronta e totalmente presente, o que suprime a potencialidade da percepção e da experiência na compreensão do mundo em suas ambiguidades. Para Merleau-Ponty a percepção consiste na organização ou configuração espontânea dos próprios fenômenos percebidos com suas indeterminações e ambiguidades, considerando o caráter dinâmico da percepção, que para ele, está integrada ao processo histórico que envolve desenvolvimento e transformação.

A terminologia usada pelo filósofo em *Fenomenologia da percepção* (1999) sofre algumas modificações nas obras *O olho e o espírito* (2014) e em *The visible and the invisible* (1968), como destaca Alberto Tassinari, no Posfácio de *O olho e o espírito*:

A terminologia, e não apenas os temas de *O olho e o espírito*, é uma que se elaborou para o ensaio, mas que também vem acompanhada da que Merleau-Ponty trabalhava ao mesmo tempo em *O visível e o invisível*. No lugar do perceber surge o ver. Do mundo, o ser. De um lado, assim, os termos se tornam mais próximos da linguagem do dia a dia. De um outro, de termos por excelência filosóficos. [...] O nó das mudanças terminológicas passa pela nova orientação, uma ontologia, que Merleau-Ponty dá a seu pensamento. Daí que o termo “ser” seja o termo principal e que *O olho e o espírito*, sobretudo a partir de sua parte IV, o requisite constantemente. [...] diferença ontológica entre ser e ente é concebida como a diferença entre fundo e figura. Esta última, porém, já também diacrítica. Ver se torna, então, um jogo de posições, oposições e equivalências entre as figuras do ser e seu fundo invisível. Invisível que não é o oposto do visível, mas seu encolhimento, seu estar em visíveis outros que não se domina de uma só vez. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 127-128)

Dito isso, parto para a explanação breve e resumida da noção de corpo como linguagem em Merleau-Ponty, explicação necessária para compreender a expressão do acontecimento ou do fenômeno. A ideia central gira em torno do entendimento de que a totalidade do corpo responde ativamente e espontaneamente aos estímulos, sem necessitar que as respostas sejam preconcebidas pela mente. Segundo Merleau-Ponty a linguagem só é possível porque existe um corpo, uma vez que sem um corpo a linguagem seria muda e não existiria sem boca, pulmões, cordas vocais ou cérebro. Assim sendo, o corpo é o meio da expressão e opera como “espaço expressivo essencial”, evocando simultaneamente significados e se transmutando ele próprio em mensagem, pois ele responde ao mundo através de gestos e reações orgânicas. O corpo ancora o ser no mundo e é por meio dele que os seres são capazes de ser contínuos e contíguos com o mundo, porque o corpo é ao mesmo tempo o lugar da atualidade do fenômeno (material do mundo) e o meio pelo qual os seres se comunicam com o mundo.

Desse modo, para Merleau-Ponty não há distinção entre dentro e fora, ser e mundo, o que há de fato é intercorporeidade, pois não há como distinguir os significados que partem do ser para o mundo e os que partem do mundo para o ser. Assim como não existe o *eu para-outros* e nem o *eu-para-mim*: o que existe é um estar no mundo juntos, na reversibilidade primordial, no pertencimento compartilhado da carne reversível do mundo: entre meu corpo e ele mesmo e entre meu corpo e os outros corpos.

Esse primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 13)

De um lado está o mundo por si próprio que tem significados sociais e materiais, uma espécie de pré-consciência. Por outro lado, o ser só é capaz de expressar e entender esses significados quando eles são encarnados ao seu modo corporal, quando eles habitam e participam da vida comunitária e da experiência de frequentar, estar e existir no e com o mundo no presente atual.

Então, as imagens vistas e sentidas se constituem como uma forma de “visão” que vê “o dentro do fora e o fora do dentro, [essa visão] que a duplicidade do sentir torna possível, e sem [as] quais jamais se compreenderá a quase presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 14). Eis o que significa reversibilidade. No encontro do ser com o mundo, como aponta Merleau-Ponty (1968, p. 122), é como se ocorresse uma abertura espontânea do corpo em duas partes permitindo a ele ver e ser visto, tocar e ser tocado, um corpo com frente e costas, passado e futuro, essa abertura gera a interligação do ser com o mundo, de modo que as coisas passam por dentro do ser, e o ser passa por dentro das coisas, é isso o que Merleau-Ponty denomina *quiasma*.

Desse pressuposto da reversibilidade advém a ideia de carne e intercorporeidade, pois o corpo e o ser são fundamentalmente relacionais. Daí a ideia de carne se instaura também a partir do entendimento de que “as coisas são prolongamentos do meu corpo, elas estão incrustadas em sua carne, tal como minha própria existência é o espaço através do qual meu corpo e o mundo aparecem.” (LANDES, 2013, p. 76). Esse espaço é entendido em Merleau-Ponty como a simultaneidade da presença e da ausência, do visível e invisível, do ser e do nada, do tocável e intocável, não como oposição ou negação, mas pelo contrário na sua relação e interligação de um no outro.

Portanto, a reversibilidade estabelece o espaço que permite que as coisas apareçam, assim como suas qualidades visíveis: cores, texturas, luzes – mas dotadas de invisível –, que ressoam na visibilidade latente do corpo do ser e que repercutem nesse corpo, ou seja, “na fórmula carnal da presença”. Isto é, as qualidades do objeto não são representações objetivas, porque o corpo do ser testemunha essas qualidades do objeto sem que seja necessário pensar sobre elas, porque as qualidades falam por elas mesmas através da presença e substância (“Wesen”) da coisa vista; e é essa substância do objeto que repercute no corpo do vidente. Essa substância é o invisível do objeto.

Para elucidar esse pensamento recorro ao exemplo dado por Merleau-Ponty, sobre a cor vermelha.

A cor é, aliás, variante em outra dimensão de variação, a de suas relações com sua vizinhança: este vermelho é o que é, ligando-se, do seu lugar, com outros vermelhos em volta dele, com os quais forma

uma constelação, ou com outras cores que domina ou que o dominam [...]. Em suma, é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo. É uma concreção da visibilidade, não um átomo. Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. Pontuação no campo das coisas vermelhas, que compreende as telhas dos tetos, as bandeiras dos guardas das estradas de ferro, a bandeira da Revolução, alguns terrenos perto de Aix ou Madagascar, ela também é no campo das roupas vermelhas, que compreende, além dos vestidos das mulheres, as becas dos professores e dos advogados-gerais, os mantos dos bispos, como também dos adornos e dos uniformes. E seu vermelho não é precisamente, o mesmo, conforme apareça numa constelação ou noutra [...]. Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que em uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar à distância, diversas regiões do mundo colorido do visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e carne das coisas. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 131).

No exemplo acima as coisas são vistas em relação a um fundo que é o mundo comum e cotidiano, uma diferença diacrítica entre aquilo que o ser vê e não vê, mas que está incrustada no tecido do ser. O não visto de muitos vermelhos é que faz do vermelho visto esse vermelho e não outro, mas sem a noção desses muitos vermelhos esse vermelho visto pelo ser não poderia ser reconhecido como tal.

O entendimento das ambiguidades e paradoxos presentes no pensamento de Merleau-Ponty sobre o visível e invisível, sobre o dentro e fora, do sentido de quiasma presente no corpo sensível e senciente são fundamentais para compreender a importância do corpo sensório-motor para a produção da forma que é ao cabo e ao fim a expressividade do campo da experiência.

Os paradoxos descritos acima perfazem o caminho reflexivo trilhado por Merleau-Ponty para pensar sobre a linguagem. Em *O olho e o espírito* (2014) no ensaio “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, artigo presente também em *Signos* (1991), o filósofo reflete sobre a linguagem nas formas de expressão da pintura e da literatura, elaborando traços similares em ambas. A expressão literária implicada na linguagem escrita adquire sentido através do movimento total da palavra, o que implica que a linguagem expressiva

ultrapassa os signos para encontrar o sentido deles. Esse movimento para Merleau-Ponty está relacionado ao imbricamento do ser com a linguagem literária quando o ser se abandona nela “sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 49).

No livro *Merleau-Ponty: key concepts*, Harry Adams (2009, p. 132) aponta que o conceito de expressão para o filósofo francês contrasta com a visão tradicionalista e intelectualista, para as quais a expressão é primariamente entendida como atos verbais e escritos que intentam demonstrar pensamentos, os quais devem ser interpretados pelos interlocutores e leitores. Essa expressão será bem-sucedida caso esses interlocutores interpretem esses atos expressivos sem nenhuma ambiguidade ou distorção.

Para Merleau-Ponty (1999, p. 315) a expressão e o pensamento não se realizam apenas no intelecto, porque para ele o meio da expressão é o corpo, que pode ser comparado a uma obra de arte; e porque o corpo é o nó, a textura de significações vivas. Isso porque o corpo tal como as obras de arte são seres nos quais não é possível “distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, [de onde] irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209-210). O corpo é sensório-motor, o que significa que o sentir acompanha o movimento, pois o corpo toca e é tocado. Do mesmo modo ocorre com a linguagem expressiva, porque o valor expressivo das sensações, sentidos e da expressão verbal estão implicadas no corpo, afinal é nele que se fundamentam a unidade antipredicativa do mundo percebido ou visto, como no exemplo acima sobre a cor vermelha.

Nisso reside a constatação de Merleau-Ponty de que o corpo é a própria atualidade do fenômeno da expressão verbal e da significação intelectual, porque o corpo é o tecido onde os objetos são urdidos, entendidos, significados, e nele os sentidos são adquiridos e os sentidos pré-reflexivos atualizados, não apenas o sentido “natural”, mas também o cultural, como por exemplo, as palavras.

Também na linguagem existe o visível e o invisível, porque ela não se estabelece apenas numa correspondência de signos e sentido ou apenas numa oposição entre termos. Para Merleau-Ponty a linguagem

ela mesma desvela seus segredos [...] é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospectões e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 49).

Em *O olho e o espírito* (2014, p. 87) o filósofo francês, ao abordar a expressão artística do fenômeno da linguagem, afirma que a linguagem literária fornece figuras, situações e imagens simbólicas que ensinam os leitores a ver/perceber, “porque elas [se instalam e nos instalam] num mundo a cuja chave não temos acesso”. É importante refletir sobre a diferença entre o que Merleau-Ponty denomina *prosa do mundo*¹⁶ e o que ele denomina *poesia do mundo*. Para ele, a prosa do mundo está relacionada com a história e transmissão de conceitos através das gerações.

Enquanto a tarefa do escritor é recriar a prosa do mundo trabalhando a linguagem pelo avesso a partir de signos já elaborados “num mundo já falante” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 51), é através da articulação dessas palavras e signos que ele encontrará o sentido.

A poesia do mundo é fenômeno expressivo e criativo da linguagem, que ao recriar a expressão da prosa do mundo no presente e na fecundidade de outros presentes (presente, presente passado e futuro presente) a deixa preñe de sentido através daquilo que está nas palavras, mas também daquilo que está entre elas, tanto no dito quanto no não dito.

Do mesmo modo como o mundo aparece nos olhos da reversibilidade, a partir de um fundo invisível, da mesma forma o fenômeno da linguagem expressiva está contido na possibilidade da percepção ou visão dos vazios da linguagem. Cabe aos leitores o papel de reordenar suas próprias significações e visões “de acordo com a indicação dos signos que o [escritor] nos propõe [na obra].” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 51). Assim a expressão criativa de um autor e seu estilo são constituídos na reinvenção da linguagem expressiva que é capaz de conectar presentes, passados e futuros, fenômeno que ocorre na intersubjetividade e intercorporeidade entre leitor e escritor.

¹⁶ Tassinare no posfácio de *O olho e o espírito* diz que o termo prosa do mundo faz referência a Hegel (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 122).

Segundo Alberto Tassinari, autor do posfácio de *O olho e o espírito*, a poesia do mundo é algo que revela aspectos do mundo que antes eram desconhecidos do ser, pois:

Somos surdos antes de ler o poema que, se expressivo, parece nos revelar aspectos do mundo que nunca havíamos escutado. Nesses silêncios que o fecundam, um só silêncio repartido em muitos, a língua abre mão de seus sons e, se escrita, de suas letras, para apoiar-se na quietude da percepção. Na base da fala e da escrita criativas há como que um leito de percepção por onde a língua transcorre e desenha tanto o que diz quanto a topografia, dela indissociável, do que não diz. [...] Se os fonemas, no aprendizado da língua, e as palavras, no seu emprego expressivo, só significam pelas posições que ocupam e com a ajuda do silêncio no qual a percepção vem preencher o vazio do não dito [...]. O valor diacrítico do signo linguístico, isto é, o fato de um signo – seja um fonema na palavra, seja uma frase ou um capítulo num romance – só exibir seu peso na significação de acordo com a posição que ocupa numa cadeia de signos, também se encontra, desse modo, na pintura. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 123- 124)

Portanto, o fenômeno da expressão criativa é para Merleau-Ponty o resultado de uma intercorporeidade e intersubjetividade entre o mundo social e entre a experiência dos fenômenos na inter-relação entre tempos e espaços. A existência do ser se dá na intersubjetividade de um mundo que existe a priori e que antecede a própria existência do ser, ao mesmo tempo em que o ser atualiza esses passados a partir de suas experiências e ações. Desse modo, a ideia de sujeito e objeto se dissolve, uma vez que a experiência da linguagem só pode ser adquirida por dentro do ser em sua inter-relação com o mundo.

Vamos aprofundar essa ideia a partir das visões de Merleau-Ponty em *A prosa do mundo* (2002), nas páginas 21,22 3 31 Merleau-Ponty se dedica a diferenciar as ciências da linguagem, a historicidade da língua e a linguística. Para ele, esses campos de estudo são secundários diante da experiência da expressão e do sistema da expressão, porque experiência e sistema são acessíveis por dentro, no fenômeno da expressão, ou seja: por meio da “subjetividade inalienável de minha fala [que] me torna capaz de compreender [as subjetividades extintas da historicidade da língua e de seus vestígios]” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 30). Afinal, é na troca entre outros seres falantes que a linguagem adquire sentido, de modo que a historicidade da língua acaba por ser algo exterior ao fenômeno da linguagem e aos falantes, ao mesmo tempo a consciência da subjetividade permite aos falantes conhecer outras

subjetividades, por meio das quais podem adquirir uma verdade do passado linguístico. Isso porque as modificações no sistema de expressão têm por objetivo a comunicação. Desse modo a história exterior conecta-se a uma história interior, ou seja, ao “presente vivo numa fala, variante de toda fala que se disse antes de mim e também modelo para mim do que elas foram” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 31). Para Merleau-Ponty o entendimento científico da linguagem não abarca a experiência da expressão, principalmente isso que o autor denomina “momento da expressão”, que é a experiência com a linguagem literária que se dá quando o livro toma posse do leitor.

O momento da expressão é o grande triunfo da linguagem das expressões artísticas capaz de criar conexão de espírito para espírito, entre autor e leitor, isso porque esse tipo de linguagem “nos lança ao que ela significa; ela se dissimula diante de nossos olhos por sua operação mesma; seu triunfo é apagar-se e dar-nos acesso, para além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de espírito a espírito.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 21-22).

As paisagens, ações e paixões desses seres estão interconectadas a sua experiência do mundo e de sua percepção/visão, que fazem parte de uma mesma consciência; elas estão na reversibilidade do visível, nessa adesão da carne do sensível¹⁷ ao sentido, e na adesão do sentido ao sensível. A expressão dessa visão também invade aquele que se debruça sobre uma obra artística, então o verde visível para o autor invade a noção de verde do espectador/ leitor, que reconhece o seu verde naquele verde individual. O compartilhamento da “visão” na obra artística também acontece por meio da entrega e da vontade de ver.

O fenômeno da experiência através da arte, feita com maestria, acontece porque as palavras têm a capacidade de projetar seus leitores para longe, o que segundo Merleau-Ponty surpreende os leitores que parecem incrédulos de que tantos pensamentos e imagens tenham surgido a partir daquelas palavras impressas na página. No entanto, foram elas que nos falaram desses pensamentos, as quais por sua vez foram “sustentadas pelo

¹⁷ O ser sensível não é apenas coisas, mas também tudo esboçado ali, mesmo virtualmente, tudo o que deixa seu rastro ali, tudo que aí figura, mesmo como divergência e uma certa ausência” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 172, apud LANDES, 2013, p. 176)

movimento de nosso olhar e de nosso desejo, mas também o sustentando, o reativando sem parar [...], pois elas existiam graças a nós, e graças a elas éramos antes fala do que linguagem, ao mesmo tempo a voz e seu eco.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 22)

Novamente, retoma-se a ideia de intercorporeidade, pois as palavras impressas na página das obras literárias remetem à linguagem falada do leitor e às suas conexões “de signos estabelecidos com significações disponíveis” que “se acrescentam à herança cultural.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 23). Contudo essa linguagem falante é aquela que transfigura essas mesmas significações disponíveis, trazendo novas significações quando adquiridas pelo leitor e ao se estabelecerem em seu espírito. Merleau-Ponty (2002, p. 35-36) entende que a significação é algo que só aparece como pensamento sem estar misturada à linguagem, enquanto o signo é um invólucro inanimado exterior ao pensamento. Porém ambos os aspectos se tornam interiores a partir do momento em que são transformados em linguagem viva, no instante em que as palavras (signos e significações) se transformam em fala. Então, as palavras passam a ser vistas através de uma perspectiva interior e desse modo são animadas, adquirindo um sentido, que não se encontrava fora das palavras, mas já estavam ali ao lado delas.

Assim sendo a expressão artística é aquela que tem a capacidade de ordenar os signos e significações de modo a transmutá-las em linguagem viva ao lhe imprimir sentidos que possam ser vistos do interior, realizando essa conexão. Segundo Merleau-Ponty (2002, p. 48-49) o escritor tem a tarefa de transformar a linguagem cotidiana e suas significações comuns em experiência que instigue os leitores a encontrar na linguagem expressiva a vida que habita o escritor que se “[desdobra no] mundo imaginário e no corpo transparente da linguagem.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 48).

De todo modo a linguagem viva da obra de arte se dirige a nossos sentidos, contudo sem figurar como uma presença que pertence ao vivido, porém com “um poder que faça dela, não existência congelada, mas existência sublimada, e mais verdadeira que a verdade” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 61), de forma que o encontro entre leitores e obra de arte se transmute em experiência da expressão e que possa ser recuperada pela memória quando nos reinstalamos no acontecimento da leitura, naquele momento em que nos

perdíamos na obra, para que as frases, imagens, pensamentos reapareçam em seu justo lugar (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 21).

Nessa breve introdução foram delineados os conceitos de fenômeno expressivo da linguagem, corpo e mundo e quiasma, os quais serão empregados livremente para defender a tese da poética do acontecimento em Guimarães Rosa. Nas páginas seguintes busco relacionar alguns desses conceitos numa espécie de poética enunciada por Guimarães Rosa em entrevistas e fontes primárias.

1.1 PERCEPÇÃO E ESTILO EM ROSA

Nos próximos parágrafos serão pontuadas possíveis relações entre Merleau-Ponty e o procedimento expressivo de Guimarães Rosa. Segundo Merleau-Ponty: “A evidência da coisa percebida está ligada a seu aspecto concreto, à textura mesma de suas qualidades, àquela equivalência entre todas as suas propriedades sensíveis” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 4)¹⁸. Esse é um dos primeiros pressupostos que assumirei aqui.¹⁹

Em *A dúvida de Cézanne* (1942) e no livro *A prosa do mundo* (2002) Merleau-Ponty discorre sobre alguns conceitos centrais para a argumentação proposta no corpo desta tese, tais como: linguagem, percepção, relação entre vida, obra e expressão artística. Tais considerações repercutirão na presente interpretação da poética rosiana e na atenção que dedicarei à *experiência de paisagem* e à constituição, portanto, de uma *biopaisagem* na obra.

A biopaisagem seria uma forma de memória da experiência de estar misturado ao mundo, como escreve Coccia (2018, p. 70), estar misturado ao mundo é viver em estado de experiência, e estar no mundo “significa se fazer atravessar por todas as coisas”, essa experiência é recriada no fenômeno da expressão da linguagem, então essa biopaisagem é a tessitura e fundo invisível que figura na escrita de Rosa, ao unir tempos e espaços para mostrar

¹⁸ Esse excerto é comentado no Prefácio de *A prosa do mundo*, publicado originalmente em “*Un inédit de Merleau-Ponty*”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 4, 1962, sendo parte do relatório endereçado pelo autor a Martial Gueroult, por ocasião de sua candidatura ao Collège de France. Nele Merleau-Ponty discorre sobre as ideias mestras de seus primeiros livros publicados.

¹⁹ Na biblioteca do escritor brasileiro, depositada no IEB, há um exemplar de *Le visible et l'invisible*, de Merleau-Ponty, em edição de 1964, sob a localização GR111 M564v. Infelizmente, não foi possível verificar se o exemplar contém ou não anotações de Rosa.

o sensível das coisas. A interpenetração entre o ser e o mundo é um elemento visível na construção da poética rosiana, que se dá no encontro de olhares entre Guimarães Rosa e as coisas e pessoas do mundo. Ele diz fazer-se atravessar por elas, experienciando e vivenciando o mundo, seus elementos e os seres que nele habitam, sejam humanos ou não-humanos. Tais experiências foram anotadas e formuladas como tais por Guimarães Rosa, não raro com o intuito de que viessem a ser utilizadas em suas obras, inclusive alguns cadernos intitulados *Cadernos de estudo para as obras*. Desse modo, ocorre uma intercomunicação entre experiência do mundo e a ficção.

Partindo dessa constatação me interessa escrutinar o modo como autor encontra o fenômeno da expressão contido no significado oculto e invisível das palavras e refletir sobre como esse procedimento pode renovar o sentido da linguagem.

Segundo a minha hipótese, isso ocorre de três modos. O primeiro está relacionado ao *estar na paisagem*, à experiência do fenômeno em si. O modo de sentir a paisagem, as sensações despertadas, é sensorial, o que significa uma experiência ainda não estruturada, porém intensa, onde e quando o sensível apreende e é apreendido, antecedendo à reflexão e à concepção e até mesmo à percepção.

A segunda ocorre no *processo de reinstalação* do ser no fenômeno experienciado, naquilo que poderíamos denominar de percepção, um fenômeno que não é mera recepção das sensações. Essa reinstalação é um modo de interpretação e de organização da experiência de modo que o ser lhe dá um sentido. Na minha interpretação essa reinstalação, em termos estéticos acontece no interior do ser, mas também no processo de anotação de Guimarães Rosa. Na edição publicada de *A boiada* encontramos anotações como estas:

6 hs, 5"- Crepúsculo. Lá, poente, sobre o São Francisco e além, onde o sol se pôs: côr maravilhosa - um alaranjado ou cobre, que nunca vi antes. E' incrível, parece, que aquilo permaneça.
Entre longas nuvens horizontais, escuras. E' como se uma coisa nova tivesse sido captada, e exibida. Acima, um suave azul, onde se esgarçam nuvens trevosas. (ROSA, 2011, p. 116).

Talvez num esforço de apreender as sensações intensas, para não deixar escapar a experiência do fenômeno para poder em outro momento da criação reinventar uma linguagem que possa se tornar também paisagem e

fenômeno. Assim essa reinstalação pode ser compreendida como um “esforço para recuperar, interiorizar, possuir verdadeiramente um sentido que escapa através da percepção ao mesmo tempo em que nela se forma” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 104), como anotou Rosa “É como se uma coisa nova tivesse sido captada, e exibida.” (ROSA, 2011, p.116).

Isso seria equivalente ao que Merleau-Ponty escreve nas notas de novembro de 1960, sob o título: *Fala silenciosa, sem significação expressa e no entanto rica de sentido – linguagem – coisa*: “Existe um silêncio análogo a linguagem, i.e., uma linguagem que não comporta mais atos de significação reativados do que essa percepção – e que, no entanto, funciona, e inventivamente é ela que intervém na fabricação de um livro.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 242).

Por fim o terceiro momento do processo é à expressão por meio de *experimentos linguísticos e estéticos* para transmutar a prosa do mundo em poesia do mundo, onde “[a] percepção abre-se a um mundo já constituído e não pode senão o reconstituir. Esse redobramento significa ao mesmo tempo em que o mundo se oferece como anterior à percepção e que não nos limitamos a registrá-lo, que gostaríamos de engendr-lo.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 104).

Na comparação entre um trecho da caderneta *A boiada* e de “Os cimos” em *Primeiras estórias*, publicado em 1962, fisgamos duas imagens que ecoam uma na outra, apesar de diferentes. Em “Os cimos” há uma grande quantidade de imagens e pensamentos que muito se relacionam com a minha interpretação a respeito do engendramento da experiência na paisagem textual. Na referida estória, o menino de “Os cimos e de “A margem da alegria” encontra conforto no vôo de um tucano e o narrador produz a seguinte imagem para relatar o acontecimento do vôo matinal do tucano: “[...] Mas a fina primeira luz da manhã, com, dentro dela, o voo *exato*.” (ROSA, 1972, p.174). Em *A boiada encontramos o seguinte trecho*:

Um pinhá se aproxima, em vôo baixo e vagaroso,
gritando: - Pinhé! pinhé! Pousa num mourão (esteio),
dentro do sol fulgurante.

O menino da fazenda: - “Évém lá, voando, um papagaio”... (ROSA, 2011, p. 117, realce meu.).

Em minha interpretação a linguagem rosiana e seus experimentos estéticos e linguísticos procuram a um só tempo reinstalar-se na experiência e engendrar-las na paisagem textual, o qual se faz num devir da própria paisagem textual e acontecimentos criados pelo texto em intercorporeidade com os leitores e leitoras e com o mundo.

Rosa notabiliza-se por buscar expressões originárias que, segundo ele mesmo, expressariam simultaneamente sua metafísica e imagem: “eu quero voltar cada dia à origem da língua, lá, onde a palavra ainda está abrigada nas entranhas da alma, para que eu possa dar-lhe à luz segundo minha imagem” (LORENZ, 1971, p. 295). Esse encontro com a palavra originária, eis minha hipótese, decorre, para Rosa, da *percepção* do fenômeno e dá-se na ocorrência da intercorporeidade entre a coisa percebida e a conexão com o mais profundo do ser perceptivo.

A primeira convergência entre Rosa e Merleau-Ponty é encontrada nas reflexões sobre a linguagem: os dois autores estabelecem relações entre palavra e objeto/mundo, entre expressão e percepção, além da meditação a respeito das palavras originárias, quase divinas, e sobre a língua metafísica e transcendente.²⁰ Isso significa em Merleau-Ponty que as oposições e ambiguidades das coisas e da linguagem participam de uma temporalidade, transcendência no interior mesmo dos acontecimentos expressivos; ou seja, transcendência em Merleau-Ponty significa a espessura temporal que retoma as significações anteriores das coisas vistas, mas ao mesmo tempo as supera ao integrar nas significações prévias uma nova configuração gestada na percepção e na linguagem expressiva.

Para Guimarães Rosa, encontrar a palavra originária é de certo modo encontrar a transcendência, em sentido próximo ao que propõe Merleau-Ponty em *Signos*. Para o filósofo francês, em reflexão sobre o corpo e a

²⁰ Segundo Silva “[O regime transcendental é da ordem do sensível.] Ora, uma ordem sensível e primeira de nosso experimentar simultâneo com o Ser, dirá Merleau-Ponty, e, portanto, irredutível egoicamente. É uma experiência de textura, de imbricação, de promiscuidade, nervura comum ou aderência mais íntima, na qual a reflexão com todas as suas estruturas requeridas se efetiva indivisivelmente. Trata-se, mais uma vez, de um gênero de experiência global, aquém de todo juízo ou operação intelectual, experiência cuja interrogação transcendental terá o seu recomeço realocando-se na concretude do humano, demasiadamente humano, para além de qualquer cosmovisão teísta, antropológica, naturalista ou humanista. É dela que nasce o impulso vital no qual o tempo e a corporeidade se fundem carnalmente, circunscrevendo uma só estrutura do acontecimento.” (SILVA, 2011, p. 175).

transcendência, é por meio da experiência que se realiza a anexação do corpo ao que é experimentado; na experiência o corpo e a coisa em si mesma coexistem, são coextensões: “Ele [meu corpo] e eu somos como os órgãos de uma só intercorporeidade” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 186). Merleau-Ponty já havia desenvolvido essa noção na *Fenomenologia da percepção*: “*ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 142). Ou seja, Merleau-Ponty entende que os órgãos dos sentidos são “instrumentos de excitação corporal e não a própria percepção” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 287), o que ele exemplifica a partir da percepção motora das cores, sobre a qual já discorri rapidamente na Introdução. Para Merleau-Ponty, o azul solicita ao sujeito da percepção um jeito de olhar. A cor não se resume a um espetáculo objetivo, diz o filósofo. Pelo contrário ela própria instaura um tipo de comportamento e está presente em sua essência (“Wesen”), a qual é adotada pelo corpo e constitui-se como a presença do azul em mim. Essa essência é apreendida pelo corpo e não necessariamente pelo intelecto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285).

A questão é bastante cara a Guimarães Rosa em sua produção. Basta lembrar (cf. SOETHE 1999, p. 138-139) a opulência verbal dedicada a elas (“bluo, belazul”, entre tantas outras), no texto “Ao pantanal”, de *Ave, palavra*: “Cores que granam, que geram coisas – goma, germes, palavras, tacto, tilito de pálpebras, permovimentos.” (ROSA, 2009, p. 169).

Verifica-se que o autor brasileiro pratica uma espécie de meditação poética que o leva a descobrir as palavras originárias, renascidas da criação estética, de uma experiência corpórea original. A reinstalação, meditação e percepção, são para ele, coexistência entre coisa, mundo, eu e palavra, é também uma espécie de abertura para o infinito: “Mas eu choco também meus livros, uma palavra, uma única palavra ou uma frase, podem ocupar-me durante horas ou dias” (LORENZ, 1971, p. 289). Sendo a experiência temporal, o tempo afasta do ser a experiência pessoal ao mesmo tempo em que o ser carrega consigo mesmo a sedimentação de sua vida pessoal e a habilidade desse mesmo ser em perceber as marcas culturais da humanidade nos objetos que estão no meu campo de experiências. Essa compreensão se origina da intercorporeidade entre o ser e o mundo num processo de reversibilidade entre

apreender e ser apreendido, na coexistência temporal entre o que foi e entre o vir a ser.

Segundo minha hipótese sobre a construção da poética rosiana, o procedimento criativo origina-se na experiência mesma de estar no mundo, existindo com ele, e nascendo daí o próprio modo de apreensão do entorno; a criação se dá a partir das vivências e experiências de paisagem, o que significa que a paisagem em sua existência própria é até certo ponto conhecida e familiar, mas tem ativamente suas próprias qualidades, cores, formas, espacialidade, texturas e cheiros, ou seja, possui em si mesma sua própria existência e também é carregada de significações culturais, onde mais uma vez se verifica a reversibilidade e num processo de interrelação e interconexão e contiguidade temporal entre o porvir, o passado e presente e nas palavras da paisagem textual.

Em "Buriti" o som do mundo se constrói como corpo que se engendra na linguagem rosiana: "O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. [...] Com pouco, estava-se no centro, no meio de um mar todo. [...] Discorria com dificuldade em separarem-se os sons, de seu amontôo contínuo." (ROSA, 1988a, p. 92). O som como cartograma é um elemento que duplamente cria uma paisagem textual, tendo como efeito a poética do acontecimento, uma vez que o som se pode ser considerado um elemento importante dentro da paisagem e que por sua vez gera sensações diversas no ser.

O processo de reinstalação do ser no fenômeno, ou ainda, da percepção, numa espécie de meditação, acontece quando o sujeito perceptivo está apto a se entregar às qualidades desse entorno, isto é, adentrar em sua materialidade. É na experiência do fenômeno que o sujeito perceptivo obtém um 'conhecimento' latente da coisa percebida, mas que ao ser retomado pelo sujeito meditativo (ou pelo sujeito da reinstalação do corpo na experiência) ainda não dispõe de formas tão precisas e claras. Então Rosa – por meio da elaboração linguística, do registro de uma linguagem desautomatizada e gerada a partir da intercorporeidade, dos frutos da experiência da intercorporeidade no próprio corpo e intelecto – busca retomar a sensação da existência percebida na primeira etapa do processo: "cores que granam, que geram coisas" (rosa, 2009, p. 169).

O terceiro momento da expressão do fenômeno da linguagem se dá no labor estético: os dois procedimentos anteriores geraram uma perturbação nas imagens e significados normalmente utilizados para descrever ou definir o entorno percebido, porque na pena do autor imagens e significados assumem um sentido individual. Essa estratégia pode ser evidenciada em "Campo geral", novela que faz diversas referências à biografia de Rosa, como por exemplo, a miopia do autor quando criança, além das inúmeras anotações da caderneta *A boiada* figuram no texto.

Rosa, também explica ao tradutor italiano, Edoardo Bizarri, as significações do título da novela "Campo geral", que se constitui como uma estratégia interessantíssima. Pois, o título da novela apresenta semelhança sonora e gráfica com o termo Campos Gerais, mas a exclusão do plural gera simultaneamente mais de um horizonte de sentido o de plano geral, termo cinematográfico, e como enfatiza Rosa, Campo Geral figura como plano geral do livro, no sentido simbólico. Relação que vai sendo desvelada à medida que se reaprende a ver/ler a paisagem textual, atentando às paisagens e cartogramas que se ampliam e se renovam a cada novela de *Corpo de baile*.

Associada ao título tem-se uma segunda imagem importante em "Campo geral" que opera também na direção da ampliação de horizontes de sentido. Na novela quando Miguilim coloca os óculos seu modo de perceber a paisagem se modifica, permitindo a ele enxergar novos contornos da mesma paisagem, porém a miopia continua existindo, o que poderia significar que sempre haverá algo inapreensível no mundo, na paisagem e na linguagem. O que é evidenciado pelo modo como cada personagem da novela percebe a paisagem do Mútum. Como podemos observar no excerto a seguir.

Miguilim fez uma viagem com seu Terez e nela encontra um forasteiro que conhecia o Mútum e para ele " [...] — "É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre..." (Rosa, 2001a, p. 17). Porém para a mãe de Miguilim o Mútum era "[...] — "Oê, ah, o triste recanto..." (Rosa, 2001a, p. 17), enquanto que para o Tio Terez "[...] — Muito bonito, Miguilim; uai. Eu gosto de morar aqui... [...]" (ROSA, 2001a, p. 18). Contudo, Miguilim percebe o Mútum de forma ambígua, ele mesmo gostaria de concordar com o forasteiro, talvez para trazer um pouco de alegria para a sua mãe, "[mas ele mesmo não] sabia distinguir o que era um

lugar bonito e um lugar feio." (Rosa, 2001a, p. 18), contudo mais adiante na narrativa o narrador comunica a percepção de Miguilim:

Aquele lugar do Mutúm era triste era feio. O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubuguaias. A ver, e de repente, no céu, por cima dos matos, uma coisa preta disforme se estendendo, batia para ele os braços: ia ecar, para ele, Miguilim, algum recado desigual? (...). Não dormia dado. Queria uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agarrado com os olhos, elas todas, as Sete-Estrelas. Queria não dormir, nunca. (ROSA, 2001a, p.45).

As diferentes percepções das personagens e a míopia de Miguilim, assim como seus conteúdos sociais e psicológicos fazem com que a paisagem se modifique, o que também ocorre na progressão da leitura das novelas de *Corpo de baile*. Portanto, ao intitular a novela de "Campo geral", exemplifica-se uma das invenções rosianas, demonstrando algumas possibilidades de horizontes de sentido que podem ser depreendidas a partir do título e do uso dos óculos.

A individualização e ampliação de sentidos acontecem através da reinvenção das palavras e ao mesmo das múltiplas significações que uma mesma palavra adquire em tempos, espaços e contextos. Também a individualização se dá através do emprego dessas mesmas palavras em novas construções, formas, seja através de neologismos, seja através de experimentações morfológicas. Outro aspecto de individualização pode ocorrer por meio da escolha de uma palavra comum, mas que ao ser utilizada num determinado contexto amplia aquele sentido como, por exemplo, no emprego do vocábulo *insofria*: "[...] insofria por ter de esperar [...]" (ROSA, 2001a, p. 17), Miguilim sofria por ter de esperar para contar a sua mãe sobre a beleza do Mutum, mas refere-se também a impaciência de Miguilim.

Ainda em "Campo geral" encontram-se diversos vocábulos e experimentos, como pode-se observar no trecho a seguir, no qual Miguilim é forçado a enfrentar o seu medo da mata escura e depois de tanto sofrimento passa a dar atenção aos acontecimentos a sua volta:

E Miguilim andava aligeirado, desesfogueado, não carecia mais de pensar! Só um caxinguelê ruivo se azougueou, de repentemente, sem a gente esperar, e já de ah subindo p'la árvore de jequitibá, de reta, só assim esquilando até em cima, corisco, com o rabãozinho bem esticado para trás, pra baixo, até mais comprido que o corpo — meio

que era um peso, para o donozinho dele não subir mais depressa do que a árvore... Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, dlim e dlom. (ROSA, 2001a, p. 57, grifos meus.).

Observa-se que a seleção de vocábulos incita uma percepção de agilidade na paisagem textual, como por exemplo, "aligeirado" do verbo aligeirar que significa tornar menos pesado, tornar-se mais leveiro e figurativamente tornar menos grave. Assim Miguilim mais aliviado e resfriado ou "desesfogueado" para de pensar e volta-se a percepção da paisagem, que continua bem ágil. Então, o menino vê o roedor ruivo que se movimenta rapidamente "se azougueou, de repente, sem a gente esperar". Então Rosa cria um aumentativo e diminutivo da mesma palavra simultaneamente "rabãozinho".

Por fim, duas construções chamam a atenção "[...] para o donozinho dele não subir mais depressa do que a árvore..." árvores não se movem, mas a construção causa a sensação de o rabo tão grande causava certo atraso ao movimento do pequeno roedor, que dava a impressão que a árvore também se moimentava para cima.

A segunda construção: "Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse [...]", traz o acontecimento fulguz de alegria dentro de Miguilim, a intrusão de um sossego causado pela paisagem modificada, pela pausa no movimento acelrado nos pensamentos e do medo, o que parecia se assemelhar ao canto de um passarinho. Com esses procedimentos as palavras assumem novos sentidos, que se tornam comunicáveis quando se retira delas as cinzas acumuladas, quando se escava justamente o solo, as "montanhas de cinza" (Rosa em entrevista a LORENZ, 1971, p. 293), em que elas se assentam²¹.

Essas cinzas derivam ora da historicidade da língua, ora dos sentidos primevos adquiridos pela pré-consciência, mas também na renovação das

²¹ "A língua explicita este fato: que a memória não é um instrumento que serviria ao reconhecimento do passado, mas que é antes o meio deste. Ela é o meio do vivido, assim como o solo é o meio no qual as cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. [...] E se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele." (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 175).

palavras no presente, quando se conectam a outros presentes.

Nesse sentido pode-se dizer que o vocabulário rosiano explora a potencialidade das línguas e palavras, como se ele fosse um arqueólogo que escava o próprio corpo, a própria experiência, o próprio texto, para descobrir as significações culturais aí presentes, que remetem ao passado, mas também a sua temporalidade presente e futura.

No texto "Uns índios (sua fala)", de *Ave, Palavra* observamos tanto o modo de escrutinar o mundo, as línguas e das palavras em sua expressão cultural, em seu substrato histórico e misterioso, mas também sua lógica linguística, sua sonoridade, a busca por compreensão das palavras no mundo, por isso interroga as pessoas do povo, e por fim o viés criador de novos sentidos, que não se esgotam e ao mesmo tempo se mantêm repletos de silêncios e de não-dizeres.

Apenas tive tempo de ir anotando meu pequeno vocabulário, por lembrança. Mais tarde, de volta a Aquidauana, relendo-o, dei conta de uma coisa, que era uma descoberta. As cores. Eram:

vermelho — a-ra-ra-i'ti

verde — ho-no-no-i'ti

amarelo — he-y a-i'ti

branco — ho-po-i'ti

preto — ha-ha-i'ti

Sim, sim, claro: o elemento *i'ti* devia significar "cor" — um substantivo que se sufixara; daí, *a-ra-ra-i'ti* seria "cor de arara"; e por diante. Então gastei horas, na cidade, querendo averiguar. Valia. Toda língua são rastros de velho mistério. Fui buscando os terrenos moradores em Aquidauana: uma cozinheira, um vagabundo, um pedreiro, outra cozinheira — que me sussurraram longas coisas, em sua fala abafada, de tanto finco. Mas *i'ti* não era aquilo. Isto é, era não era. *I'ti* queria dizer apenas "sangue". Ainda mais vero e belo. Porque, logo fui imaginando, *vermelho* seria "sangue de arara"; *verde*, "sangue de folha", por exemplo; *azul*, "sangue do céu"; *amarelo*, "sangue do sol"; etc. Daí, meu afã de poder saber exato o sentido de *hó-no-nó*, *hó-pô*, *h-há* e *hê-yá*.

Porém não achei. Nenhum — diziam-me — significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero nada, zero. E eu não podia deixar lá minha cabeça, sozinha especulando. *Na-kó i-kó?* Uma tristeza. (ROSA, 2009, p. 97).

Rosa parece empenhado em desvelar significados ocultos nas próprias palavras, como se as palavras também fossem uma espécie de coextensão das coisas em si mesmas. Na escavação dos subterrâneos de si e do percebido, na tentativa de expressar literariamente o fenômeno, chega-se a uma palavra reinventada, aproximada, índice da transcendência. Como afirma Rosa:

como escritor, tenho de prestar contas a mim mesmo de cada palavra e devo meditar sôbre cada palavra tanto tempo até ela ter vida de nôvo. A língua é a única porta para a eternidade, mas infelizmente ela está oculta debaixo de montanhas de cinza. Daí, eu tenho de tirá-la. Porque ela é a expressão da vida, eu sou responsável para com ela [...] (LORENZ, 1971, p. 293).

Merleau-Ponty em *A prosa do mundo* refere-se aos aspectos diacrônicos e sincrônicos da linguagem, refletindo principalmente sobre a atividade da expressão. Essas reflexões são elaboradas, mais tarde, na obra *Signos* (1999, p. 89-104), mais especificadamente no Capítulo II, “Sobre a fenomenologia da linguagem.”²² Para o pensador francês a expressão consiste numa batalha constante que busca se aproximar daquilo que se deseja expressar, nomear ou dizer. A expressão, portanto, é algo sempre inacabado, afinal a linguagem, a palavra e os silêncios entre elas também produzem imagens daquilo que não é dito (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 77). Ainda no subcapítulo “A percepção do outro e o diálogo”, em *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty pontua que:

[...] as significações adquiridas só contêm a significação nova no estado de vestígio ou de horizonte, é esta que se reconhecerá naquelas, e ao retomá-las irá mesmo esquecer-las no que tinham de parcial e de ingênuo; ela reacende apenas reflexos instantâneos na profundidade do saber passado, é somente à distância que o toca. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 109)

Ele afirma ainda que pequenas modificações acontecem no sentido das palavras e conseqüentemente nas configurações do mundo dos leitores de acordo com o modo que o autor as emprega na obra artística. Isto é, porque uma dessas palavras “foi arrancada de sua simples existência para representar todas as outras e tornar-se chave ou estilo desse mundo, meio geral de interpretá-lo” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 110). Para Merleau-Ponty, o pensamento jamais se desprende da realidade, ainda que por meio do pensamento possamos de algum modo a transpor. Contudo, a realidade sempre está ali como fonte inicial do pensamento que por sua vez só existe por meio da linguagem.

Essa constatação é importante para a argumentação ora proposta, pois considero a *biopaisagem* e a *experiência da paisagem* como o ponto inicial

²² Comunicação feita no primeiro *Colloque International de Phénoménologie*, Bruxelas, 1951. Na tradução ao português, *Investigações lógicas*, publicadas em 1900-1901.

para interpretar o processo artístico de Guimarães Rosa, em sua busca da expressão e palavras que possam se aproximar da experiência da paisagem, ainda que ela se realize de forma sempre incompleta. Afinal, mesmo a visão, e a percepção de modo mais amplo, não é um sentido passivo, porque ela também se origina de uma experiência vivida com o corpo, reflete assim a intencionalidade e os poderes do corpo. O mundo visível e o mundo possível ou invisível se interconectam no corpo do ser, que se abre para o mundo e para o visível. Como diz Merleau-Ponty:

Há uma significação "linguageira" da linguagem que realiza a mediação entre a minha intenção ainda muda e as palavras, de tal modo que minhas palavras me surpreendem a mim mesmo e me ensinam o meu pensamento. Os signos organizados possuem seu sentido imanente, que não se prende ao "penso", mas ao "posso"²³.
(MERLEAU-PONTY, 1991, p. 94)

Fazendo uma livre associação da citação acima ao processo de criação de Guimarães Rosa, entende-se que a nova significação da palavra se origina no procedimento de reinstalação no tempo e paisagens entre a experiência do sujeito e sua interação com os elementos do mundo, e também nas relações interpessoais. Então, no processo meditativo encontra-se algo daquela experiência.

O processo meditativo (ou de reinstalação) busca recuperar o momento de intercorporeidade entre o mundo visível e invisível, onde o corpo e os órgãos dos sentidos servem como mediadores da relação entre o escritor e os objetos e o mundo. Nesse processo de reinstalação reconhece-se a potência do signo, mesmo do significante, de uma determinada palavra em sua relação com os demais signos. Por isso, pode-se dizer que a palavra é o meio de conexão entre passado, presente e o devir, sendo que é por meio dela que os lugares, paisagens e tempo habitado e vivido se corporificam, sendo este o modo pelo qual a palavra se renova. Eis a potência e significação da palavra e da linguagem:

²³ No *Dicionário de Merleau-Ponty*, segundo Landes, a frase "eu posso" origina-se dos trabalhos de Husserl, sendo ela um modo "de descrever nossa experiência vivida de intencionalidade corporal. O mundo percebido não é estruturado de acordo com um 'eu penso' e sim de acordo com as capacidades e poderes do nosso corpo, um vivido 'eu posso'." (LANDES, 2013, p. 102, tradução minha). Ainda segundo Diprose e Reynolds (2009, p. 116) é a intencionalidade do corpo em sua relação com coisas do mundo que lhes confere sentido, pois a síntese da percepção não é puramente cognitiva (eu penso), mas é uma atividade em movimento, realizada pela intencionalidade corporal.

O poder da linguagem não está nem nesse porvir de intelecção para o qual elase dirige, nem nesse passado mítico de onde ela proviria: está inteiramenteem seu presente enquanto ele consegue ordenar as pretensas palavras chaves de modo a fazê-las dizer mais do que jamais disseram, enquanto ele se ultrapassa como produto do passado e nos dá assim a ilusão de ultrapassar toda fala e de ir às coisas mesmas, porque de fato ultrapassamos toda linguagem dada. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 41)

O procedimento de reinstalação na experiência do vivido é um procedimento que não ocorre separadamente do pensamento, ela é necessidade muda, mas que tem a intenção de expressar o fenômeno via sua expressão, e a palavra é seu acabamento. Contudo, em *Signos* como reflete Merleau-Ponty (1991, p. 95), a intenção, seja na fala, escrita ou escuta, antes de ser realizar como o gesto carnal de leitura é apenas um vazio a ser preenchido por palavras, ainda que depois esses gestos venham a frutificar em pensamentos e ainda assim continua a existir um não dito, um algo por dizer, algo indizível.

Portanto, quando me refiro a reinstalação ou meditação no processo rosiano de escrita, quero dizer que essas são intenções mudas que só se concretizam na expressão, seja da palavra, dos gestos, sons ou cores. Pensamento e expressão estão envolvidos um no outro, sem cisão, por isso seria sempre difícil distinguir a expressão do expresso, a cisão entre objeto e sujeito, pois sua realização acontece nessa mistura intercorporal.

Nesse sentido as proposições de Rosa aproximam-se das considerações do filósofo francês, pois pela palavra repete-se, para ambos, o processo de renovação e criação. Pois, como afirma Rosa, “depende também que êle [o escritor] dê de volta à palavra seu sentido original. Êle medita sôbre a palavra e descobre a si mesmo. Assim êle repete o processo da criação.” (LORENZ, 1971, p. 294).

Na *Poética do devaneio* (BACHELARD, 1996^a, p. 34), no subcapítulo “O sonhador de palavras”, o autor descreve o processo de devaneio daquele que se perde diante da busca da origem dos nomes das coisas e do sentido deles. O devaneio de Bachelard, como ele próprio afirma, não se baseia num saber linguístico, mas “de um *saber* que se pode verdadeiramente sonhar, sonhar um devaneio sem censura” (BACHELARD, 1996^a, p. 35). Um devaneio que se conecta à potência das palavras, fatos tangíveis para os sonhos, porque a

potência de uma palavra invade o ser, não é um saber linguístico, é um saber que acontece na experiência da palavra. O sonhador de palavras se perde no devaneio que encontra em uma coisa do mundo, sua conexão com outros, sua origem, nomes e coisas dotadas de um passado longínquo, devaneios para buscar algo nos nomes de objetos familiares, “chocando” essas palavras para encontrar-lhes a potência oculta, tirar-lhes as cinzas e renová-las diante do fenômeno da escrita.

[...] a linguagem, em todo caso, se assemelha às coisas e às ideias que ela exprime, é o substituto do ser, e não se concebem coisas ou ideias que venham ao mundo sem palavras. Seja mítico ou inteligível, há um lugar em que tudo o que é ou que será prepara-se ao mesmo tempo para ser dito. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 17)²⁴

De certo modo o encontro com o “quem” das coisas é o encontro do eu com o mundo, de um eu no mundo, e de um mundo em mim, uma poética do encontro de palavras que conectem o ser, o espírito e a percepção: “Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma. Tirar a cabeça, nem que seja, por uns momentos: tirar a cabeça, para do dôido rojão das coisas proveitosas.” (ROSA, 2017b, p. 618). Essa poética do fenômeno é explícita na novela “Cara-de-Bronze”, a que me dedicarei com grande atenção.

O procedimento rosiano de “chocar o pensamento” parece supor argumento semelhante, pois é por meio da observação cotidiana do acontecimento que ocorre a renovação dele (do acontecimento cotidiano), o qual é transmutado em palavra renovada, ganhando assim novos contornos no devir da linguagem através da expressão artística. É possível interpretar nos trechos citados da entrevista de Rosa a Günter Lorenz que a construção estética de Guimarães Rosa é atravessada pela reflexão de diversos estratos que permeiam a significação da palavra e o contexto de sua aparição, deixando entrever que ela engloba a interação entre passado, presente e devir. O que significa dizer que as palavras existem em planos temporais “pré-constituídos”

²⁴ As reflexões da tradição filosófica que ecoam aqui, explicitamente a platônica, muito influenciaram Rosa. Pensamento similar sobre o retorno à relação motivada entre signo e referente é encontrada no *Crátilo*, de Platão. Logo no início do diálogo, Hermógenes informa Sócrates que “o nosso Crátilo sustenta que cada coisa tem por natureza um nome apropriado e que não se trata da denominação que alguns homens convencionaram dar-lhes, com designá-las por determinadas vozes de sua língua, mas que, por natureza, têm sentido certo, sempre o mesmo, tanto entre os helenos como entre os bárbaros em geral”. (PLATÃO, 383^a).

que se renovam na espacialidade, ou seja, a linguagem é sempre renovada no tempo (em diferentes épocas e no tempo em que é performada) e no espaço (lugares, paisagens e situações) em que ocorre na expressão do fenômeno da linguagem.

Os diversos estratos que permeiam a expressão ficcional de Rosa – seja em seu ruminar espontâneo, seja no chocar refletido – ocorrem na movimentação das ideias, que surgem de sua pulsão individual, na necessidade de responder a certos questionamentos que estão no mundo. E para isso Rosa busca modos de expressão que possam representá-lo, não que coincidam necessariamente com ele, por exemplo no sentido biográfico. O que faz o escritor é criar novas imagens e palavras que possam traduzir essa experiência, o que de fato acaba por gerar mudanças no próprio ser.

Se a palavra é comparável a um gesto, o que ela está encarregada de expressar terá com ela a mesma relação que o alvo tem com o gesto que o visa, e nossas observações sobre o funcionamento do aparelho significante já envolverão uma certa teoria da significação ao que a palavra expressa. Meu enfoque corporal dos objetos que me rodeiam é implícito, e não supõe tematização alguma, "representação" alguma de meu corpo nem do meio. A significação anima a palavra como o mundo anima meu corpo: por uma surda presença que desperta minhas intenções sem se mostrar abertamente diante delas. A intenção significativa em mim (assim como no ouvinte que a reencontra ao ouvir-me) não é no momento em que ocorre - mesmo que depois venha a frutificar em "pensamentos" -, senão o um *vazio determinado* a ser preenchido por palavras; o excesso daquilo que quero dizer sobre o que é ou o que já foi dito. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 95)

Segundo Guimarães Rosa: “Livros nascem no pensamento; escrever é técnica e prazer no jôgo com as palavras.” (LORENZ, 1971, p. 289). O devir encontra-se também no espaço vazio onde a palavra e a linguagem estão sempre como que em estado de gestação, até encontrar um sujeito que a performe e lhe incorpore novos sentidos. Para Merleau-Ponty:

A expressão jamais é absolutamente expressão, o exprimido jamais é completamente exprimido; à linguagem é essencial que a lógica de sua construção jamais seja das que se podem colocar em conceitos, e à verdade, que jamais seja possuída, mas apenas transpareça através da lógica confusa de um sistema de expressão que traz os vestígios de um outro passado e os germes²⁵ de um outro futuro. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 38)

²⁵ Curiosa a coincidência vocabular, lembrando mais uma vez a formulação em “Ao Pantanal”, citada há pouco: “Cores que granam, que geram coisas – goma, *germes*, palavras, tacto, títlo de pálebras, permovimentos.” (AP, p. 972, grifo meu).

O fazer estético em *A prosa do mundo* (2002) é compreendido por Merleau-Ponty como algo que está contido na própria coisa, sob uma metafísica ontológica que “contém o germe de todas as significações possíveis”; e isso “porque todos os nossos pensamentos estão destinados a ser ditos por ela” e “porque toda significação que aparece na experiência dos homens traz sua fórmula no próprio cerne” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 16).

Por um lado, a linguagem nasce desse encontro com um algo contido nas próprias coisas, o escritor apenas as anima e as dá à luz. De outro lado, a expressão nasce da experiência do fenômeno, momento em que autor e mundo coexistem num espaço intercorporal: “Nossa língua reencontra no fundo das coisas a fala que as fez.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 16).

Eis o que, em Guimarães Rosa, assemelha-se a devotar tempo a cada palavra, “chocar” o pensamento até que seja capaz de devolver a vivacidade a cada palavra. Para Bachelard (1996a), a propósito, esse chocar permite liberar múltiplas significações contidas na palavra, que perpassa os devaneios presentes e passados:

As palavras, no seu passado longínquo, têm o passado dos meus devaneios. São, para um sonhador, para um sonhador de palavras, infladas de loucura. Aliás, que cada um pense nisso, que procure “chocar” um pouco uma palavra particularmente familiar. Então, a eclosão mais inesperada, mais rara, sai da palavra que dormia no seu significado – inerte como um fóssil de significações. (BACHELARD, 1996^a, p. 18).

Em *Signos* (1991, p. 98), Merleau-Ponty argumenta que, na apreciação fenomenológica, a palavra tem uma significação aparentemente muda e ao ser incorporada em ato pela linguagem é “capaz de incorporar-se na cultura, a minha e a do outro, de formar-me e de formá-lo ao transformar o sentido dos instrumentos culturais” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 98). Isso se dá quando o sujeito se coloca “em corpo presente” para performar uma palavra, tornando-se receptivo para apreciar o acontecimento, corporificando-se ele próprio em fenômeno ou na própria coisa expressada.

Eis o que acontece com a palavra no sujeito da escuta e da leitura quando estão receptivos: tornam-se capazes de coexistir com e no pensamento do outro, numa conexão sincrônica entre o pensamento do outro e seu próprio pensamento. A própria existência das coisas percebidas é

percebida em cooperação com a pré-constituição que já habita em mim e nas próprias coisas percebidas.

Porém, como indica Merleau-Ponty, ao se ouvir ou ler determinada palavra pode-se ter inicialmente a impressão de conhecer seu significado pleno; contudo, durante o ato de interação intercorporal entre sujeito e palavra efetua-se uma transformação em seu entendimento, dado que naquele contexto e atmosfera a palavra performada é atualizada e assume novos sentidos que expressam concomitantemente os significados conhecidos previamente e os novos. “[A palavra, ainda em intenção muda na interação com aquele contexto, transforma-se em ato] porque nos dá posteriormente a ilusão de que estava contida nas significações já disponíveis, quando na verdade só as adotou por uma espécie de *ardil*, para lhes infundir uma nova vida.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 98).

O sentido fenomenológico consiste na disposição corporal de ir ao encontro das coisas em si mesmas. O corpo encontra o sentido contido nas coisas e as expressa em palavras, que parecem abarcar um significado total, pois passam a existir no interior do sujeito como experiência do vivido.

Segundo Merleau-Ponty as grandes obras de arte são construídas através de uma linguagem ambígua e conquistadora, capaz de introduzir os leitores em perspectivas antes alheias a eles, ou seja, que não apenas confirmem suas próprias visões. As obras de arte fazem com que o leitor se questione e reorganize suas próprias reflexões sobre o mundo, propiciando uma nova visão do mundo já dito e lhe oferecendo novos contornos, novos significados e sentidos que lhe transformam as percepções. Desse modo, o texto literário é um dos meios pelos quais o leitor se conecta com mundos, com a sua vida e com outras vidas, trazendo o passado para o presente, criando itinerários que se cruzam e compreendem a minha vida e a vida de outros seres. Realizada por meio da expressão, a palavra do escritor instaura-se no mundo por meio da cultura, onde o fundo do invisível, a sua vida e a de outros se revelam num presente, prenhe de novos sentidos.

A renovação da palavra é efetuada no fenômeno da linguagem, ou seja, na liberdade que se institui na vivência do ato de ouvir e ler. Nesse ato, o fenômeno da linguagem e o fenômeno da experiência do sujeito perceptivo coexistem e se desdobram na (re)descoberta da palavra comum sobre um

objeto comum, naquele contexto específico e com os gestos empregados, os quais animam as coisas mesmas e lhes fundam novas possibilidades de sentido. Como afirma Merleau-Ponty em *Signos* (1991): as palavras experienciadas no corpo “[invertem] a minha relação comum com os objetos e dão a alguns deles valor de sujeitos.” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 101). Ao explorar o fenômeno da linguagem deve-se considerar que para aquele ou aquela que se dispõe à experiência de ler e ouvir é como se o lido e ouvido se incorporassem a ele ou a ela mesma.

A associação entre palavra-vida-e-mundo elaborada em *A prosa do mundo* (2002) por Merleau-Ponty, consoante com muito do que sugere Guimarães Rosa, destaca que a escrita pode convergir com a personalidade de seu criador, de modo que a linguagem acaba por refletir a vida, a personalidade e o estilo de seu criador (ainda que se modifiquem ao longo do tempo e da vida do autor). Rosa afirma: “Meu lema é: a língua e vida são uma coisa só, quem não faz da língua o espelho de sua personalidade, não vive; e como a vida é uma corrente contínua, um desenvolvimento contínuo, assim a língua deve-se desenvolver continuamente [...]”. (LORENZ, 1971, p. 293).

Para Merleau-Ponty (2002), em *A prosa do Mundo*, o tempo criador e essa coexistência entre palavra e vida geram distâncias entre criador e criatura, pois

O pintor é tão incapaz de ver seus quadros quanto o escritor de se ler. Essas telas pintadas, esses livros têm, como o horizonte e o fundo da própria vida deles, uma semelhança demasiado imediata para que um e outro possam experimentar em todo o seu relevo o fenômeno da expressão. É preciso outros fluxos interiores para que a virtude das obras se manifeste suscitando nelas significações de que não eram capazes. Inclusive, é somente nelas que as significações são significações: para o escritor ou para o pintor, há apenas alusão de si a si, familiaridade com o ronronar pessoal pomposamente chamado monólogo interior, não menos enganosa que a que temos com nosso corpo ou, como dizia justamente Malraux em *A condição humana* [1933], que nossa voz “ouvida pela garganta...” [...]. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 55).

A consubstanciação resulta da vivência do acontecimento em si e de sua expressão. Guimarães Rosa, refletindo sobre como suas obras são escritas, diz: “[...] às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...” (LORENZ, 1971, p. 277-278). Esse acontecimento de se entrelaçar ao mundo percebido está expresso em seu

estilo que, conectado a sua história pessoal e seu conhecimento literário, expressa um mundo renovado em linguagem.

Pois como afirma Merleau-Ponty "a percepção já estiliza", porque a percepção afeta a compreensão dos elementos que compõem o todo, seria então esse entendimento pessoal e familiar que os artistas têm em seu íntimo que seria desviado, porque os artistas não se deixam levar apenas por essas primeiras significações do que é visto. O estilo se encontra nas escolhas de cada gesto da expressão, os quais se conectam à diversidade de tudo que se assemelha ao visto, nisto reside o princípio de deformação do visto, porque o que o artista coloca na tela ou na página não é apenas a evocação do visto, mas é sua maneira particular de "habitar o mundo e de tratá-lo, enfim, de significá-lo tanto pelo rosto quanto pelo vestuário, tanto pela carne quanto pelo espírito. "Todo estilo é a conformação dos elementos do mundo que permitem orientar este para uma de suas partes essenciais" (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 58). Portanto, o estilo se faz de um estranhamento que é lido nas fissuras, nas deformações dos dados do mundo" [...] para fazer vir ao mundo precisamente aquilo que lhe é o mais estranho: um sentido, uma incitação irmã das que nos arrastam para o presente ou o futuro ou o passado, para o ser ou o não-ser..." (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 58). O estilo seria, portanto, "o sistema de equivalências que [o artista] monta para essa obra de manifestação, o índice geral e concreto da 'deformação coerente' pela qual ele concentra a significação ainda esparsa em sua percepção, e a faz existir expressamente." (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 58).

A percepção da paisagem e o modo pelo qual ela é expressa artisticamente na *poética do acontecimento* de Rosa ocorre nesse processo de transcendência que perfaz seu próprio estilo, porque Rosa reinstaura-se na experiência do acontecimento, reabitando-a para encontrar nela mesma a forma de expressá-la; porque o artista está imerso na mesma "matéria" que constitui o mundo e seu corpo. Emanuele Coccia argumenta que esse aspecto vai além da expressão artística, pois está disponível a todos os seres.

Apreender o mistério das plantas significa compreender — de todos os pontos de vista e não apenas das perspectivas genética e evolutiva — as folhas. Nelas se desvela o segredo daquilo a que chamamos clima [...] O clima [...] É a essência da fluidez cósmica, o rosto mais profundo do nosso mundo, o rosto que o revela como a

infinita mistura de todas as coisas, presentes, passadas, futuras. [...] No âmbito climático, tudo o que é e foi constitui um mundo. Um clima é o ser da unidade cósmica. Em todo clima a relação entre conteúdo e continente é constantemente reversível: o que é lugar se torna conteúdo, o que é conteúdo se torna lugar. O meio se faz sujeito e o sujeito meio. Todo clima pressupõe essa inversão topológica constante, essa oscilação que desfaz os contornos entre sujeito e meio, que inverte os papéis. A mistura não é simplesmente a composição dos elementos, mas essa relação de troca topológica. (COCCIA, 2018, p.31).

Porém, se estar imerso no mundo é algo disponível para todos os seres, qual seria a diferença dessa imersão quando se trata da expressão artística? Para responder essa questão tomamos como referência momentaneamente digressiva alguns aspectos das obras Gaston Bachelard, *A poética do devaneio* (1996^a) e *A poética do espaço* (1996^b), pois em ambas as obras a imaginação, os sonhos e devaneios poéticos encerram a si mesmos em lugares e paisagens. Em Bachelard o imaginário se desenvolve a partir do lugar vivido, que é tempo e espaço habitado, e que induz o indivíduo a imaginar. Essa imaginação abarca tanto as lembranças quanto à percepção. O artista é aquele que se aproveita dos devaneios para gerar imagens.

O artista por meio do devaneio explora diversos aspectos das coisas do mundo e das palavras que o nominam, imagina-se na própria coisa, e nesse processo ele se entrelaça e se mistura ao mundo. A arte é, portanto, a visão incorporada do mundo percebido, ampliando as fissuras, espaços e silêncios, para dar vazão aos sentidos e ao imaginado que é corporificado no fenômeno da expressão da linguagem. O interior do artista existe na relação e em coexistência com o mundo exterior porque é de certo modo a partir dessas duas instâncias interior e exterior que as imagens são geradas.

Essa percepção do fenômeno perpassa o pré-concebido e instaura o devir. Assim sendo, a expressão é sempre móvel e incompleta, revelando-se como tentativa de organização das sensações múltiplas em linguagem, expressas não apenas no plano racional, afinal elas englobam as sensações imediatas captadas pelos órgãos sensoriais, perpassam e presentificam experiências sensitivas prévias e geram e desencadeiam experiências sensitivas posteriores.

A organização dessa expressão em Guimarães Rosa pode ser acompanhada ao longo das etapas de seu processo de criação, graças aos relatos e anotação documentais, nos quais se verifica a intencionalidade do

autor em vivenciar as paisagens, personagens e acontecimentos, movimento pleno para a percepção em coexistência e co-presença. Tal afirmação encontra fundamento porque o autor anota suas experiências, enfatizando sensações e, não raro, a intenção de usá-las como material para a criação literária, seja em palavras, seja pela realização inequívoca desse uso. Um exemplo disso são registros feitos durante sua viagem à França em 1950, de acordo o *Caderno de Anotações – 01*, na página 12; linhas 9 a 18, depositados no IEB:

Riquewih²⁶ = o cheiro
 geral de vinho, um latido
 de cão, um canto de
 galo, o rumor de uma
 carroça, um pátio, uma
 pôça, o toque de um
 sino.
 O fôço, limoso; A
 corrente, ferrugem sêca,
 pulverulenta.

Esse tipo de anotação sugestiva (bastante presente na produção literária de Rosa, notadamente, por exemplo, em “Cara-de-Bronze”, não se caracteriza como uma descrição precisa, ela soa como expressão espontânea do entorno, organizada conforme vão sendo percebidas as sonoridades e imagens, que por sua vez vão sendo associadas a sensações e expressas de modo fluido.

Observando-se o léxico, é possível perceber que elementos materiais dispersos no espaço misturam-se com as sensações e que, apesar da simplicidade do arranjo, expressam algumas das principais características dessa cidade: o cheiro do vinho disperso pelo ar fala da grande quantidade de vinícolas na região; o galo, a carroça e o sino trazem à tona a atmosfera rural quase idílica, contrastando com as imagens e texturas propostas pela poça, a corrente e a ferrugem, as quais podem ser interpretadas como elementos que indicam a idade do lugar ou que constituem meras impressões aleatórias.

Em outros casos como no *Caderno de Estudos para a Obra* (JGR-EO-01,01- 015, p. 15, linha 2), lê-se a seguinte anotação “m%²⁷: “As longas

²⁶ A cidade francesa de Riquewih está localizada no meio da Rota do Vinho da Alsácia, um pouco ao norte de Colmar. As ruas e estruturas da vila não mudaram muito desde a Idade Média e cada pedaço de arquitetura foi conservado.

sombras dos troncos das árvores na neve”, que será utilizada no conto “A velha”, de *Ave, palavra*: “A fora, as sombras dos troncos das árvores na neve [...]”. (ROSA, 2009, p. 115). Que será destacado e analisado de modo pormenorizado a seguir.

Acredito que o autor busca capturar o momento para expressar o sensível, registrando os momentos não apenas como pensamento ou sensação e sim através de elementos verbais que permitam num segundo momento desencadear processos criativos que evidenciem a união da percepção e da consciência, da organização e do caos, e principalmente que as imagens sejam vivenciadas como acontecimentos súbitos da própria experiência.

A percepção de Guimarães Rosa e seu processo meditativo/criativo, como ele mesmo afirma, é fruto de uma espécie de transe, isso porque não surge de uma concepção prévia e premeditada, o que não significa que após esse primeiro devaneio não haja um trabalho árduo com a linguagem, meditada e ruminada em busca de imagens que possam aproximar-se e ser performados pelos leitores como os próprios fenômenos experienciados. Isso tudo é reiterado pela não-distinção entre poética e credo, vida e obra, autor e escritor. Nas palavras de Guimarães Rosa:

Mas desejo acentuar, ressaltar que credo e poética são uma coisa só. Não deve haver diferença entre homens e escritores; isso é apenas uma invenção inteiramente infame dos cientistas, isso de se querer fazer deles duas pessoas completamente diferentes. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra deve fazer jus à vida. (LORENZ, 1971, p. 281)

Rosa afirma em diversos documentos (entrevistas, e correspondência com seus tradutores) que suas obras não são concebidas por antecipação, elas surgem no ar e suas primeiras escrituras são executadas sob uma espécie

²⁷ Segundo Ana Luiza Costa Martins (1997, p. 51) o signo m% é utilizado por Guimarães Rosa em quase todos os documentos de seu arquivo. De acordo com os estudos de Sandra Vasconcelos (1984), Maria Célia Leonel (1985), o símbolo pode assumir diversos significados, dentre eles: simples apropriação do material lido ou anotado, ou ainda, criação total ou parcial do escritor; algumas vezes o signo é empregado como abreviação de “mim”, ou ainda, como abreviação de “eu”. Segundo Ana Luiza Martins: “Na busca de uma denominação para esse signo, poderíamos dizer que o uso de % sinaliza a porcentagem de intervenção do autor, que pode variar de zero (simples apropriação) a cem (criação total). [Também segundo] o próprio Rosa [uma denominação sugestiva para m% seria “imago” (m%) como consta] numa nota escrita à margem da cópia datilografada das cadernetas do sertão.” (COSTA, 1997, p. 51). Ainda, Suzi F. Sperber (1976, p. 18), comenta que segundo a secretária de Guimarães Rosa, o m% significaria “meu próprio”.

de transe. O autor insiste nisso em diversas de suas afirmações, anotações e comentários de terceiros²⁸, muito embora haja material que revele seu processo criativo como ação calculada e refletida: vejam-se, por exemplo, dois cadernos, depositados no IEB-USP, dos planos de trabalho de duas obras inacabadas “A fazedora de velas” (1951) e o “O imperador”²⁹. Além disso, alguns cadernos são intitulados “Estudos para a obra”, acentuando a ambivalência do processo criativo, figurando mais como devaneios e rumações para as composições, pois não apresentam necessariamente marcas estruturais e são, em sua maioria, predominantemente associativas, labirínticas.

Assim, o nascimento das obras decorrentes de um transe, captadas no ar, poder ser entendido como o processo complexo e inclusivo de construção de sua *biopaisagem*, ou seja, como algo que surge e se configura no contexto de experiências e misturas entre a pessoa de Guimarães Rosa e o meio, como fontes de material criativo. Na conhecida entrevista a Fernando Camacho³⁰, o escritor mineiro descreve seu método criativo como a seguir:

Fernando Camacho: [...] Você descreveu-me a intuição forte e deslumbrante que deu azo à criação da "A terceira margem". Há portanto uma fase de inspiração na sua obra que precede uma fase a que poderíamos chamar provisoriamente de execução. Todavia uma

²⁸ No número dos *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*, Ana Luiza Martins Costa (2006, p. 203-205) descreve o processo febril de escrita de Rosa citando diversas personalidades que se referiram a essa temática. Na "Carta de JGR a Mauricio Caminha Lacerda" (s/d), Rosa escreve: “Quando eu escrevo, me dá uma coisa. Fico atuado. É como se fosse um transe.” Em 1996, em entrevista a Benedito Nunes para o documentário *Os nomes do Rosa*, Benedito Nunes relata que o autor lhe disse: “O *Grande sertão* o levava, quando estava escrevendo, até mesmo a gritar, a dançar, em movimento contínuo pela sala...”. Paulo Dantas (1975, p. 28) lembra em seu livro *Sagarana emotiva* que Rosa relatou que a escrever *Grande sertão: veredas* “Os caboclos 'baixaram' em mim... Só escrevo altamente inspirado, como 'tomado', em transe. Aquele livro me cansou fisicamente. [...] Deu-me, porém, um imenso prazer. Sensação igual só senti ao escrever *Miguelim*. Foi outro 'clarão' que recebi da vida.” Em entrevista concedida a Ana L. M. Costa (1996, p. 205) também para o documentário *Os nomes da Rosa*, de Pedro Bial, Rosa relatou a ela que ao escrever *Corpo de Baile* “[ele] sentiu aquilo crescer tanto, tanto dentro dele, e ele escreveu quase noite e dia sem parar, num estado de transe.” Por fim, Haroldo de Campos, em entrevista, conta ter encontrado Rosa em 1966 no *PEN International Congress - Role of the Latin America Writer (Poets, Essayists, Novelists)*, em Nova York. Rosa aproxima-se de Haroldo, que havia lançado dois poemas de *Galáxias*, diz-lhe que o livro seria coisa do demo, então passa a lhe falar sobre seu processo de escrita, em especial de *Grande Sertão: Veredas*: “[...] ele diz assim: ‘Quando me vem o texto, eu fico nu, rolo no chão, luto com o demo de madrugada no meu escritório e depois, naquele impacto, naquele impulso, eu escrevo.’ (Entrevista concedida por Haroldo de Campos sobre a obra de Guimarães Rosa. Disponível em: <<https://youtu.be/tVTSZbWiyZA>>, transcrição minha.).

²⁹ Cf. *Caderno de literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*, IMS, 2006, p. 126-143.

³⁰ “Entrevista com João Guimarães Rosa”. *Revista Humboldt*, vol.18 - nº 37, p. 42-53.

obra tão rica e profunda como a sua sugere ter sido feita e aqui peço a você que me desminta se não for esse o caso [...]

Guimarães Rosa: [...] uma obra em laboração. [...] Mas aquilo não corresponde para mim, aquilo que eu pressenti, aquilo que eu quero fazer de maneira a ficar uníssono com o assunto, com o tema, com a inspiração... [...] Então é que eu vou desmanchar tudo e vou refazer... [...] pode-se falar em duas fases. A inspiração vem, é brilhante, é gostoso experimentá-la, é viva em geral. É uma delícia pensar, viver. [...] A segunda fase é a parte da procura, do trabalho, da luta, da gestação que tem de seguir os seus (trâmites). É um processo demorado. Como é que eu diria? Eu misturo-me como o assunto, eu estico, eu aperto, reduzo, depois dilato, eu ponho o assunto dentro de mim, depois ponho fora de mim, depois eu entro dentro do assunto. (Camacho, 1978, s/p, grifos meus.).

Sobre o processo de criação artística, a propósito, Merleau-Ponty (2004) desenvolve argumento em parte semelhante:

A "concepção" não pode preceder a "execução". Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes *alguma coisa* do que *nada*. Por ter-se voltado para tomar consciência disso no fundo de experiência muda e solitária sobre que se constrói a cultura e a troca de idéias, o artista lança sua obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de grito, se será capaz de destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e presentificar, seja a esta mesma vida em seu futuro, seja às mônadas que consigo coexistem, seja à comunidade aberta das mônadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável. O sentido do que vai dizer o artista não está em nenhum lugar, nem nas coisas, que ainda não são sentido, nem nele mesmo, em sua vida informulada. (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 121).

O processo de criação, de todo modo, é discutido por Rosa também na correspondência com o seu tradutor Edoardo Bizzarri, e avança na mesma direção:

Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse "traduzindo", de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa "tradução." (BIZZARRI, 1980, p.63-64).

Partindo das considerações da fenomenologia e da observação da obra ficcional e documental rosiana, chega-se à concepção de uma poética do acontecimento, isto é, à união da experiência do sentir do indivíduo ao experimento estético expressado pela voz autoral. Dessa união, na obra, resulta o que denomino experiência de paisagem, sendo a última responsável por produzir a multissensorialidade na reverberação de sons, gostos, cores e

atmosferas – ilusão referencial da sensação (quase impessoal, e por isso originária) de estar na paisagem, de ter acesso ao sensível. Algo próximo ao que propõe Merleau-Ponty ao comentar a obra de Cézanne, quando diz que o pintor se aproxima da imagem da realidade, mas lhe retira os contornos para mesclar a imagem às sensações; o pintor procuraria “a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro.” (MERLEAU-PONTY, 1942, p. 116). Desse modo, seus quadros ultrapassam a imagem da natureza e tornam-se um “pedaço dela”.

Rosa emprega técnica semelhante em seus experimentos com a linguagem, transformando o significado das palavras comuns em algo por vezes estranho, integrando algo novo a ela, transmutando seu som na própria coisa que pretende comunicar, seja uma atmosfera, uma sensação sonora ou imagética, seja uma cor. Técnicas que fazem com que as palavras no papel se transmutem em sensações.

1. 2 PALAVRA, CORPO EM TRANSE

O poeta não cita: canta. [...] Se repete, são idéias e imagens que voltam à tona por poder próprio, pois que entre elas há também uma sobrevivência do mais apto. [O poeta] [n]ão se aliena, como um lunático, das agitações coletivas e contemporâneas, porque arte e vida são planos não superpostos, mas interpenetráveis.
(MAGMA, 1997, p. 8-9)

Em *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty há a proposta de escrever uma ontologia da percepção, a qual provê subsídios para compreender as sensações nos sujeitos perceptivos e o funcionamento global da percepção, bem como o modo pelo qual o ser imaginante expressa artisticamente suas percepções. Ainda que a obra em questão diferencie a percepção da realidade da expressão e da percepção estética, ela fornece ferramentas reflexivas úteis para analisar a representação da percepção da paisagem.

A percepção fenomenológica não se constitui num vazio, ela se respalda

nos conhecimentos adquiridos pelo corpo através das experiências, ou seja, em conexão com uma paisagem material e cultural. Guimarães Rosa, para criar atmosferas, lança mão de diversos recursos que não se baseiam unicamente na descrição visual e sim na totalidade de suas percepções, inspiradas nas coisas do mundo. Ainda que a obra em questão diferencie a percepção da realidade da expressão e da percepção estética, ela fornece ferramentas reflexivas úteis para analisar a representação da percepção da paisagem. A percepção fenomenológica não se constitui num vazio, ela se respalda nos conhecimentos adquiridos pelo corpo através das experiências, ou seja, em conexão com uma paisagem ao mesmo tempo subjetiva e elementos materiais e culturais. Guimarães Rosa, para criar atmosferas, lança mão de diversos recursos que não se baseiam unicamente na descrição visual e sim na totalidade de suas percepções, inspiradas nas coisas do mundo.

Na obra *Tutameia (terceiras estórias)*, Rosa reflete sobre como algumas de suas obras foram escritas ou surgiram em sua mente quase prontas. Por um lado, pode-se relacionar tal argumento ao misticismo ou ocultismo característicos de Rosa. Por outro lado, pode-se entender que ele as crê surgir dessa experiência perceptiva de e na paisagem.

Nesse trecho verifica-se que na mente no autor as histórias nascem de uma conexão com o mundo, com o entorno observado, na conexão e encontro de algo pré-existente.

Tenho segredos que — embora por formação ou índole oponha escrúpulos a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica — minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas e fortuitas, toda sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias.
No plano da arte e criação — já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza — [...] Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanham diferem entre si no modo de surgir. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora” que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu era o goleiro. Campo Geral (MANOELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. [...] Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida

demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas. (ROSA, 2017a p. 189-190).

Rosa comenta sua escrita transcendente como sendo uma espécie de transe, assim como o seu chocar ou meditar as palavras que, como na meditação zen, o encaminhariam ao encontro com o nada absoluto, o que de fato pode ser interpretado como o espaço-tempo em que o ser se abre para a infinitude do próprio mundo.

Em *O visível e o invisível*, no capítulo “Interrogação e Intuição” (p. 123-128), o filósofo francês reflete sobre a intuição; para ele, ela é uma espécie de “auscultação ou palpação em espessura, de uma vista que é vista de si, torção de si sobre si e que põe em causa a “coincidência”. Ao mesmo tempo há “uma experiência da coisa visível como preexistindo à minha visão, mas não é fusão, coincidência, já que meus olhos que veem, minhas mãos que tocam também podem ser vistas e tocadas [...] e eles tocam o visível e o tangível do interior”. Desse modo, o mesmo corpo que envolve é envolvido, onde “o mundo e o eu somos um no outro”. A obra já disponível é, segundo Henry Bergson (2006), também o visível e o tangível que se disponibiliza a quem deseja vê-lo. Essa visão experienciada de dentro conecta-se ao conhecimento do ser sobre o mundo e se faz presente durante o processo criativo, como processo meditativo.

A coincidência do encontro com as histórias prontas, como descritas por Guimarães Rosa, se constituiu no desejo de dizer algo de suas vivências: que elas nascem mesmo das profundezas de algo meditado, mas que se disponibiliza no mundo visível pelas coincidências entre sensações e imagens que envolveram o autor. Tal ideia é manifestada por Merleau-Ponty em *Signos* (1991, doravante S):

A vida pessoal, a expressão, o conhecimento e a história avançam obliquamente, e não em linha reta para os fins ou para os conceitos. Não se obtém aquilo que se procura com demasiada deliberação, e, pelo contrário, as ideias, os valores não deixam de vir àquele que soube em sua vida meditante libertar-lhes a fonte espontânea. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 88).

Em *O visível e o invisível*, no mesmo capítulo “Interrogação e Intuição”, Merleau-Ponty, ao refletir sobre a forma da linguagem capaz de fazer falar as

coisas sensíveis, afirma que essa linguagem seria a que entrelaça diversos sentidos a partir das possíveis relações entre palavra histórica, coisas sensíveis e a vida daquele que as expressa. Logo adiante, Merleau-Ponty complementa que as palavras são vivas e nascentes e abarcam todas as suas referências passadas e futuras, e inclusive “as coisas mudas que [elas] interpelam”. A linguagem “exprime e decuplica a vida das coisas nuas. A linguagem é uma vida, as nossas e a dela” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 125).

Merleau-Ponty considera que as convenções da linguagem e suas operações secundárias e empíricas como decodificação não se opõem à expressão da experiência, especialmente se consideramos que as convenções da língua materna são consideradas como algo natural por um falante nativo, ou seja, essas convenções da língua não precisam ser traduzidas em significações por ele. Isso porque a linguagem-coisa traz à tona todas as relações profundamente enraizadas da experiência vivida em que ela toma forma. Assim, a linguagem seria para Merleau-Ponty a experiência conduzida a outro nível.

Portanto, o problema da linguagem é, se quisermos, apenas um problema regional — isto é, se nós consideramos a linguagem como algo pronto, uma operação secundária e empírica de tradução, de codificação e decodificação, as linguagens artificiais, a relação técnica entre som e significado que são unidos apenas por convenção expressa sendo eles idealmente isoláveis. Mas se, ao contrário, considerarmos a palavra falada, a admissão das convenções de sua língua nativa como algo natural por quem vive nessa língua, o desdobramento dentro dele do visível e da experiência vivida sobre a língua, e do linguagem sobre o visível e a experiência vivida, as trocas entre as articulações de sua linguagem muda e as de sua fala, enfim aquela linguagem operante que não precisa ser traduzida em significações e pensamentos, aquela linguagem-coisa que vale como braço, como ação, como ofensa e como sedução porque traz à tona todas as relações arraigadas da experiência vivida em que se forma, e que é a linguagem da vida e da ação, mas também a da literatura e

a poesia – então isso logos é um tema absolutamente universal, é o tema da filosofia. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 126)³¹

Guimarães Rosa, sob sugestão semelhante, afirma em entrevista a Fernando Camacho que sua literatura é uma literatura de envolvimento, trabalho e vivência; ela é:

uma obra em laboração. [...] Mas aquilo não corresponde para mim, aquilo que eu pressenti, aquilo que eu quero fazer de maneira a ficar unísono com o assunto, com o tema, com a inspiração... [...] Então é que eu vou desmanchar tudo e vou refazer... [...] pode-se falar em duas fases. A inspiração vem, é brilhante, é gostoso experimentá-la, é viva em geral. É uma delícia pensar, viver. [...] A segunda fase é a parte da procura, do trabalho, da luta, da gestação que tem de seguir os seus (trâmites). [...] Eu misturo-me como o assunto, eu estico, eu aperto, reduzo, depois dilato, eu ponho o assunto dentro de mim, depois ponho fora de mim, depois eu entro dentro do assunto.

[...] vou tentando e vou fazendo, desmanchando, refazendo, pensando. A parte já escrita eu vou sempre tateando. Nunca eu acho que tenho a inspiração completa, de saída, espontaneamente. Quando eu escrevo é como se eu quisesse pegar uma coisa que já existe. [...] A criação da minha obra é uma tradução de uma coisa que eu não vejo. Há uma fidelidade a essa coisa que eu não sei qual é, mas sinto que tenho de guardar aquilo, de respeitar. De maneira que eu tenho de trabalhar aquilo que pressinto e sinto e o texto me vai inspirando. (CAMACHO, 1978, s/p, grifos nossos).

Ante essa imersão na vida e a clara disposição poética do escritor de figurar essa imersão no processo produtivo imediato, é crucial examinar as paisagens e tempos vivenciados por Rosa, as leituras que formaram seu acervo intelectual e espiritual, e suas próprias palavras, na obra ficcional ou em registros documentais. O acervo documental revela as influências e a intertextualidade presentes nas obras e faz compreender que a Guimarães Rosa bem se aplicaria a formulação de Merleau-Ponty sobre a linguagem como “presunção de uma acumulação total” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 86). Para o francês, a linguagem tem o poder de sobrepor, recriar e ultrapassar

³¹ Hence the problem of language is, if one likes, only a regional problem — that is, if we consider the ready-made language, the secondary and empirical operation of translation, of coding and decoding, the artificial languages, the technical relation between a sound and a meaning which are joined only by express convention and are therefore ideally isolable. But if, on the contrary, we consider the speaking word, the assuming of the conventions of his native language as something natural by him who lives within that language, the folding over within him of the visible and the lived experience upon language, and of language upon the visible and the lived experience, the exchanges between the articulations of his mute language and those of his speech, finally that operative language which has no need to be translated into significations and thoughts, that language-thing which counts as an arm, as action, as offense and as seduction because it brings to the surface all the deep-rooted relations of the lived experience wherein it takes form, and which is the language of life and of action but also that of literature and of poetry — then this logos is an absolutely universal theme, it is the theme of philosophy. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 126)

os próprios signos “em direção ao sentido” (idem); mais que isso, “as relações entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediadas por nosso corpo, a natureza inteira é a encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429).

Rosa, sob clave semelhante, ao falar sobre seu processo de criação afirma, mais uma vez, na entrevista a Fernando Camacho:

É muito difícil dizer o que me influencia ou influenciou. Tudo me influencia. Você compreende? É que eu sou aberto pra tudo, mas ao mesmo tempo nada me prende, nada me limita. Você compreende? Eu não posso saber o que me influencia porque é uma coisa viva, aberta, continua, complexa. Eu pego um simples almanaque e aquilo me pode, me influencia mesmo. É como se eu ouvisse uma música interior... [...] tudo... são catalizadores, eles detonam coisas em mim. Eu já estou trabalhando mentalmente, aquilo é um estímulo, começo, eu já abandono aquilo porque aquilo virou pão... de fumo... De maneira que é muito difícil dizer o que é que me influencia ou o que é reação ou absorção subconsciente. É muito difícil dizer onde exatamente começa o processo de criação ou o que ele tem de voluntário e involuntário. Eu estudo gramática, é interessante saber como a língua funciona, né? Mas, eu já disse avocê, quando escrevo um livro não penso que estou escrevendo um livro: eu estou vivendo uma coisa, estou vendo uma coisa, estou pondo no papel essa coisa. Você compreende? De repente sai aquilo que eu escrevo mas não é de propósito, é espontaneamente, sem forçar, é preciso que seja um ser vivo, um ser vivo. Você deve ter reparado uma coisa, eu nunca repito as minhas soluções... (CAMACHO, 1978, s/p).

Mesmo intelectualmente, não é possível separar em Rosa, nos termos propostos por Merleau-Ponty, o vivido e o percebido, tampouco o sentido e a própria vida e, portanto, aquilo que se expressa sobre o mundo.

2 EXPERIÊNCIA DE PAISAGEM

Não se deve dizer, por conseguinte, que a paisagem é concebida como uma experiência. Ela é mais este acontecimento, singular e sempre diferente, da exterioridade como tal, à qual a experiência expõe aqueles que se arriscam, numa confusão e uma tensão entre si e o mundo que, propriamente, arrebatam. O estranhamento é a condição da paisagem, escreve Jean-François Lyotard, e por isso a paisagem não é um lugar: ela é “indestinada”, ela escapa, e esta escapada é a sua “razão” de ser. (BESSE, 2014, p. 49).

A reflexão deste capítulo está focada em mirar a paisagem a fim de apreender suas implicações na constituição dos seres, a partir do entendimento de que a paisagem exerce um papel ativo na ancoragem do ser no mundo e de que é também carne. O conceito de paisagem é elaborado em consonância com a fenomenologia da paisagem de Jean-Marc Besse e do geógrafo humanista Éric Dardel (1899-1967).

Pensar a paisagem como um conjunto de possibilidades, seja no campo social, econômico, científico e cultural, seja no seu sentido estético e simbólico, é entendê-la, portanto, como elemento estruturante de identidades e estilo. É nesse sentido que a poética rosiana pode ser lida como encontros, atravessamentos e intercorporações de diversos campos, como arte, ciência e conhecimento popular, porque esses campos estão entrelaçados na própria experiência e no modo de estar no mundo. Então em última instância o fenômeno da expressão rosiana é um modo de compreender e expressar o arrebatamento do ser pelo mundo e de estar nesse mundo, o que significa compreender por dentro pelo atravessamento e mistura que se realiza entre mundo e ser.

A investigação sobre a paisagem abrange diversos campos do conhecimento e tem como proposta pensar a relação entre natureza e seres, e até mesmo pensar o texto como paisagem, o que permite navegar pelo termo, propondo-lhe diversos contornos e circunscrições, pois “observa-se que um verdadeiro campo de pesquisa se constituiu no que se refere à questão da paisagem, várias profissões (ciências sociais, história e teoria das artes e da literatura, filosofia, ecologia, geografia, arquitetura e urbanismo, agronomia).” (BESSE, 2014, p.7).

Em *O gosto do mundo – exercícios de paisagem* (2014, p. 45-47), no subitem “A paisagem é uma experiência fenomenológica”, Besse discorre sobre a paisagem não apenas como “representação mental ou obra da cultura”, pois ela mesma é uma realidade por meio da qual é possível ver as coisas do mundo, é na paisagem que se desdobram encontros concretos; assim, é por meio dela e nela que as qualidades sensíveis do mundo são experienciadas.

Além disso, “paisagens são ambientes, meios, atmosferas, antes de ser objetos a serem contemplados” (BESSE, 2014, p.47). Por isso, pode-se definir a paisagem como “acontecimento do encontro concreto” (BESSE, 2014. p. 47). Nessa acepção a paisagem é completude e não se limita apenas a ser um

objeto apreendido pelo pensamento, antes é o meio natural de todos os pensamentos e percepções, é de fato o próprio “modo de estar no mundo” (BESSE, 2014, 29), a experiência de “participar do movimento do mundo em determinado lugar” (BESSE, 2014, p. 47). Assim, a paisagem é um fenômeno experienciado e percebido, e não pensado.

O termo paisagem é crucial para o entendimento da poética rosiana, porque ela é compreendida como espaço e meio (como *medium*) de expressão e espaço onde o indivíduo, a coletividade e a natureza se encontram e se misturam na soma de experiências, costumes e práticas.

[Assim sendo, a paisagem é] como um tipo de geografia objetiva, uma escrita na superfície da Terra, produto nem sempre consciente nem intencional (mas também pode ser) das atividades humanas. Escrita, agricultura: os dois termos parecem dialogar numa alusão comum ao ato de cavar, gravar, talhar, sulcar e traçar formas de modo durável num suporte mais ou menos macio, mais ou menos resistente. A consideração dessa "escrita paisagística" implica, afinal de contas, certo afrouxamento da distinção entre a esfera artística propriamente dita e as esferas sociais e culturais. (BESSE, 2004, p. 28).

No excerto o termo paisagem é associada por Besse (2004, p. 29) à escrita, pois ela é também uma produção cultural (material e espacial); porém assume espectros mais abrangentes, pois para o autor ela é a própria cultura encarnada, organizada, composta e desenhada pelos seres humanos na superfície da Terra. Portanto, “a paisagem é uma obra coletiva das sociedades” (BESSE, 2004, p. 29) que transformam o substrato natural. Para Besse e, citado por ele, para Jackson (2003), a paisagem é o modo de estar no mundo e é fundamental na formação dos seres e elemento essencial para a identificação do ser no mundo:

[Não vemos mais a paisagem] como separada da nossa vida cotidiana e, na realidade, acreditamos hoje que fazer parte de uma paisagem, dela tirar a nossa identidade, é uma condição determinante do nosso estar no mundo, no sentido mais solene da palavra. (JACKSON, 2003, p. 262, apud BESSE, 2004, p. 31-32).

Assim, a paisagem é o modo de organização dos seres, isso porque, em última instância ela se origina e está relacionada a outras condições físicas e químicas, as quais irão propiciar determinadas vivências, afinal o clima e tipo de solo determinam certos padrões e modos de vida, seja pela disponibilidade

de alimentos e tipo de cultura agrícola, seja pelas condições de temperatura ou proximidade ou distância de grandes centros.

Também a localização geográfica e interesses econômicos irão influenciar a circulação de pessoas, e conseqüentemente o lugar poderá sofrer maiores ou menores influências externas. Portanto, a paisagem é o modo de estar no mundo, contudo existe um modo particular de se experienciar essa paisagem. Portanto, apesar das inúmeras determinações propostas pela paisagem, ela

não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar [...]. A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso. No âmbito da sua visão cotidiana e de sua movimentação diária habitual, o homem exprime sua relação geográfica do mundo a partir do ordenamento do solo [...]. A geografia, pode assim exprimir, inscrita no solo e na paisagem, a própria concepção do homem, sua maneira de se encontrar, de se ordenar como ser individual ou coletivo. (DARDEL, 2011, p. 30-31).

Seguindo a mesma linha de interpretação a paisagem é horizonte ilimitado e modo de ser e estar no mundo, de viver e experienciar. Deste modo, segundo Besse a paisagem se configura como rastros e como memórias, tanto de ordem simbólica quanto material. Em seu argumento, o estudioso recorre a Maurice Halbwachs: “O local ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual se podem escrever e apagar números e figuras [...]. [Ele] recebeu a marca do grupo, e reciprocamente suas marcas afetivas e sociais” (HALBWACHS, 1950, p. 196, apud BESSE, 2004, p. 33). O argumento aproxima-se do que propõe Merleau-Ponty sobre os significados e sua pré-constituição.

Segundo Besse (2014) a paisagem é produzida tanto como território quanto como espaço, e ambos se articulam por meio da historicidade, dos elementos naturais e culturais. Assim, Besse entende a paisagem como meio para o acontecimento e para as experiências sensíveis, ao mesmo tempo em que ela se contextualiza através do ambiente natural, histórico e cultural. De modo que ao ser expressa em linguagem assume feições variáveis e mais ou menos determinadas, mas não necessariamente objetivadas.

a paisagem é considerada como uma representação cultural [...], como um território produzido pelas sociedades na sua história, como um complexo sistêmico articulando os elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva, como um espaço de experiências sensíveis arreadas às diversas formas possíveis de objetivação, e como, enfim, um local ou um contexto de projeto. (BESSE, 2014, p. 12).

Ora, se a paisagem é então uma representação realizada segundo os contextos socioculturais e históricos, ela pode variar de acordo com a percepção e perspectiva dos sujeitos. Atente-se a que a percepção não é apenas fruto da subjetividade interior, ela coexiste na relação com o meio exterior, ambas são copresentes³².

A paisagem é fruto de uma interpretação que se conecta aos universos culturais e que ao ser traduzida em linguagem “fala-nos dos homens, dos seus olhares e dos seus valores, e não propriamente do mundo exterior. Na realidade, só haveria paisagens interiores, mesmo se essa interioridade se traduz e se inscreve no ‘exterior’, no mundo.” (BESSE, 2014, p. 13). Como afirma Besse, a “paisagem é primeiramente *vivenciada* e depois, talvez, falada” (BESSE, 2014, p. 47). Falar da paisagem seria, para ele, uma tentativa de prolongar a vida da experiência de e na paisagem. De acordo com Besse, ao comentar o pensamento de Merleau-Ponty³³, “a tarefa da palavra é trazer a experiência muda à expressão dos seus próprios sentidos” (BESSE, 2014, p. 47). Segundo Besse, a figuração artística da paisagem:

Remete à parte de invisível que reside em qualquer visível, a essa dobra incessante do mundo que faz do real, definitivamente, um espaço inacabável, um meio aberto e que não pode ser totalmente tematizado. O horizonte é o nome dado a essa *potência de transbordamento* do ser que se apresenta na paisagem. Mas só se pode aceder ao horizonte na paisagem, [...], ao preço da perda das referências, da recusa do mapa, e da assunção dessa perda e dessa recusa. (BESSE, 2014, p. 50).

A singularidade da descrição de uma paisagem se baseia na singularidade da experiência do ser naquela paisagem, o que não

³² Para Ottmar Ette (2016), a literatura é a mais completa e complexa porta de entrada para o saber sobre uma determinada cultura, o qual é um saber vivenciado, pois a literatura é um modo de pensar polilógico, isso porque os textos literários permitem que diferentes contextos sociais, culturais e políticos de diversos tempos históricos convivam, não apenas como um meio de conservação da memória cultural de povos e tempos distintos, mas como produtos que permeiam imaginários que se constituem como projeção para o futuro. (ETTE, 2016, p.5).

³³ Merleau-Ponty, ao comentar Husserl, afirma: “a tarefa da palavra é trazer a experiência muda à expressão do seu próprio sentido” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.12).

necessariamente fala de uma subjetividade, mas sim de uma experiência vivida num abandonar-se àquela experiência sensorial, o que se conecta, em certa medida, aos conteúdos pré-e-conscientes do ser, mas que naquele momento é apenas fenômeno, porque tanto a subjetividade quanto os conteúdos pré-conscientes se desdobram a partir da vivência e intercorporeidade com o mundo, das sensações que eles despertam.

A polissensorialidade da paisagem é uma dimensão importante, e também tem se difundido como um campo de estudo importante. “Fala-se, atualmente, das paisagens sonoras, mas também da paisagem dos sabores, ou até das paisagens tácteis, no âmbito de uma reflexão geral que insiste na dimensão de polissensorialidade própria das experiências paisagísticas.” (BESSE, 2014, p. 9).

Assim, a paisagem está associada a diversas áreas do conhecimento, é uma entidade relacional que medeia inúmeros modos de vida e modelos sociais. Constitui espaço de coexistência, do acontecimento da experiência, que envolve sinestesia e sensações, gera matrizes profícuas para a concepção de paisagens literárias e abre perspectivas férteis para novas leituras. Para Collot “a percepção não é a recepção [...] passiva dos dados sensoriais, mas sua interpretação e sua organização em uma estrutura que lhe dá forma e sentido, e que põe em jogo notadamente a relação entre a figura e o fundo, entre a coisa e seu horizonte.” (COLLOT, 2015, p. 20). Deste modo, a percepção conecta-se ao ponto de vista de um ser e de seus horizontes, mas ao mesmo tempo permite um encontro com as sensações, com a presença da paisagem e suas sensorialidades, essa individualização da experiência sensorial – “ponto os odores, os sabores ou as sensações tácteis podem solicitar a memória afetiva e (res)suscitar um universo indissociavelmente interior e exterior” (COLLOT, 2015, p. 20) – conjugada aos conteúdos pré-conscientes é o que possibilita uma elaboração estética singular.

O mundo aí não se manifesta, segundo uma representação organizada e articulada pela perspectiva, que o coloca à distância e põe em relação seus componentes uns com os outros, mas como uma espécie de presença não articulada, no seio da qual as coisas não se distinguem nitidamente umas das outras, nem o sujeito do objeto, mas participam de uma mesma “relação compacta” (DU BOUCHET, 1983) [...] e diz respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e

alma. Ela não se dá somente a ver, mas a ser sentida e vivenciada. A distância se mede, nesse caso, pela audição e pelo olfato, segundo a intensidade dos ruídos, conforme a circulação dos fluxos aéreos e dos eflúvios; e a proximidade nesse caso é experimentada pela carícia de um contorno, pelo aveludado de uma luz, pelo sabor de um colorido. Todas essas sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças. (COLLOT, 2015, p. 20).

Rosa comunica a experiência e a sensação a partir de seu trabalho com a linguagem, expandindo e subvertendo suas leis, unindo sentidos e sensações aos conteúdos pré-conscientes, sensações e percepções que se ampliam por meio da técnica dos sons, ritmos e aproximações físicas entre as palavras, sons e as coisas. Tal com propõe Hansen, em Rosa:

A operação etimológica fundada no caráter mimético da linguagem incide no léxico: metamorfozando, recategorizado por similitude, por contiguidade sonora e semântica, mimetiza UM indizível inscrito no mundo, como se houvesse conformidade entre as estruturas sonoras dos nomes, as coisas e as significações correspondentes. Derivando assim a língua no discurso para além da coisa que o signo designa e para além da significação, a operação constrói o sentido como pluralidade significante, literariedade e poesia. [...] em GSV, o procedimento alegorizante [...] simultaneamente, a figuração da coisa, como sentido literal e figurado, passa a ser designação de outra significação — de tal modo que a imagem do sensível é figura alegórica de ideia mais secreta cuja designação, por sua vez, pode designar outra, [...] Tudo fala, sistema ecoante de ecos, especularmente: fala o buriti, falam pássaros, fala o Urucua [...]. (HANSEN, 2000, p.121-123).

Rosa mobiliza as qualidades sensíveis das palavras, ultrapassando o sentido dicionarizado, isso porque as palavras mostram, descrevem e trazem à tona sensações e afetos que se materializaram no corpo através da artesanaria escritural que fabrica texturas de significações vivas, retirando as palavras de suas significações cotidianas, imprimindo-lhes um sentido indissolúvel de sua matéria sensível.

A artesanaria de Rosa com a linguagem é algo que se faz de dentro, na intercorporeidade de Rosa com o mundo, misturando-se ao sensível do mundo nas paisagens. Nessa intercorporeidade ele encontra o silêncio, para então encontrar as palavras falantes, as quais expressa através de “operações etimológicas”, vírgulas, travessões, aliterações, escolhas tipográficas, organização das cenas e imagens que se fazem vivas, adquirem textura no texto, sejam elas sonoras ou topográficas no sentido da prospecção física das personagens e aproximações sonoras, que instigam o despertar a

sensorialidade nos leitores, por meio das quais as coisas falam, se materializam como topografias que se apresentam também na visualidade da página.

2.1 BIOPAISAGEM

Quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome.
Gaston Bachelard (1996, p. 93).

A *biopaisagem* é uma biografia contada a partir de itinerários que supõem que os eventos da vida acontecem numa paisagem e atmosfera determinadas, que por sua vez influenciam na percepção dos próprios acontecimentos, os quais produzem imaginários e sensações que germinam em forma de ideias, lógicas e estilo no sujeito perceptivo. Essas experiências e percepções são inseparáveis daquele que decide contar histórias, mesmo que a expressão estética inclua outros aspectos e elementos do imaginário, assim como a metaforização dos eventos percebidos; de qualquer modo as experiências e percepções se constituem como acúmulos de vivências intelectuais, corpóreas e sensoriais.

A biopaisagem é a potência das paisagens e acontecimentos vivenciados, o meio onde as imagens surgem, paisagens atravessadas e trevessias e itinerários que reverberam na superfície do texto e vibram nas diversas camadas internas das obras e com as múltiplas paisagens e elementos nela dispostos: chuva, calor, neve, rochas, solo, o mundo vivo, mas também rodovias, prédios e o trem de ferro, ou seja, tudo aquilo que cerca os seres. Todos esses elementos são “aspectos do mundo [...] abertos aos cinco sentidos, à emoção [que poderiam ser descritos como] geografia afetiva que repercute os poderes de ressonância que possuem os lugares sobre a

imaginação” (BESSE, 2014, p.46). Tanto o espaço como o tempo são elementos essenciais para a percepção e se apresentam expressos nas construções afetivas da paisagem.

Deste modo os lugares e suas paisagens são o meio no qual os aspectos do mundo são acolhidos e se fazem disponíveis; e são imagens referencias do mundo percebido, as quais podem estar presentes na expressão de modo materializado, mas também como atmosferas presentificadas na tessitura do texto literário por meio de descrições de luminosidades, sonoridades e estruturas sociais. Para além do materialmente visível, como as árvores, máquinas, relevo e edifícios, há o fenômeno da experiência perceptiva guardada na memória corporal, que por sua vez influencia o imaginário, que origina outro modo de compreensão.

A imaterialidade do mundo sensível é receptada e elaborada pelo corpo, ou seja, faz parte de uma vivência, a qual se torna disponível ao imaginário e ao ser elaborada como expressão artística; a imaterialidade do mundo percebido é atravessada pela memória do fenômeno. Como propõe Besse:

Efetivamente, não se trata apenas de detectar e destacar a existência de um "fora" em relação às representações mentais, psicológicas, isto é, de uma "realidade". Não é só isso. É a própria noção de experiência, quando se trata da paisagem, que é reavaliada: a experiência deve ser entendida aqui como uma "saída" no real e, mais precisamente ainda, como uma *exposição* ao real. A paisagem é o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades: há nisso algo como um acontecimento. A paisagem não é tanto um objeto apreensível pelo pensamento quanto um certo modo de estar no mundo, um ambiente, certa maneira, muito singular, de participar do movimento do mundo em determinado lugar. A paisagem é primeiramente *vivenciada* e depois, talvez, falada, a palavra buscando, sobretudo aqui, prolongar a vida, ou melhor, o vivo que faz da paisagem uma experiência. (BESSE, 2014, p.47).

A paisagem e as coisas do mundo existem em si mesmas: assim como a experiência deste fenômeno afeta o ser, o fenômeno e a experiência da paisagem existem e estão ali sem a necessidade de racionalização. Um acontecimento acontece na corporeidade e “[a] cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 5-6). Do mesmo modo a paisagem

está ali, o mundo está ali e o ser sente e coexiste com eles; a paisagem é mais do que mirada, ela é experiência corpórea que se torna inseparável daquele que sente.

Esse atravessamento do mundo material, corporal, imaterial e intelectual das experiências de João Guimarães Rosa se unem no conceito de *biopaisagem* e explicitam a interconexão e intercorporeidade do autor com o mundo, reveladas na expressão do fenômeno da linguagem através de atmosferas e paisagens que trazem na urdidura textual múltiplos horizontes de significação. Tem-se aqui um dos pontos referenciais, ainda que sempre incompleto e movente, para a poética do autor, pois “as paisagens não são apenas 'vistas', mas sim encontros pessoais. Não são apenas enxergadas, mas sim experimentadas com todos os sentidos” (BENDER 2002, apud BESSE, 2014, p. 46)³⁴. Como propõe Merleau-Ponty, dá-se na percepção do mundo

um certo tipo de simbiose, uma certa maneira que o exterior tem de nos invadir, uma certa maneira que nós temos de acolhê-lo, e aqui a recordação apenas resgata a armação da percepção da qual ela nasceu [...] As propriedades sensoriais de uma coisa constituem em conjunto uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são em conjunto as potências de um em só corpo integradas em uma só ação. (MERLEAU-PONTY, 1999, 425-26).

A interpretação da biopaisagem precisa ocorrer concomitantemente sob consideração das obras e das paisagens habitadas, miradas e expressadas no conjunto dos textos: tem-se o acontecimento num aqui e agora, temporal e espacial, porém as referências de paisagem de Guimarães Rosa em suas obras e anotações originam-se de experiência do passado, e ao serem recordadas por meio da reinstalação são recriadas, atualizadas, recontextualizadas e presentificadas na paisagem literária e na paisagem textual. Em entrevista ao escritor e jornalista Arnaldo Saraiva, Rosa demonstra a intencionalidade de transformar sua literatura em algo vivo por meio da linguagem.

³⁴ Bender, B. "Landscapes and Politics". In Buchli, V (dir.). *The Material Culture Reader*. Oxford: Berg, 2002, p. 136. Ver, também: Tilley, C. *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*.

Quando escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junto à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade), que me levou à outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. (ROSA, 1966, s/p)³⁵.

Pode-se tanto questionar se a intenção e auto-observação enunciadas pelo autor realizam-se nas obras, como também investigar se a conceituação e instalação dessa realização são evidenciadas em uma biopaisagem entre texto literário e mancha autobiográfica, aspectos cruciais na construção da poética do acontecimento. A investigação e concepção da biopaisagem parte de um gesto de leitura sobre as paisagens habitadas, miradas e expressadas no conjunto das obras e da interpretação de alguns documentos primários que figuram tanto como rastros das vivências quanto como material recriado e reutilizado nas obras.

Resta saber como essa vivacidade do fenômeno do acontecimento pode ser recriada. Em *O visível e o invisível* (2014, p. 122-123) Merleau-Ponty elabora a ideia de experiência passada e atualizada, contudo ele afirma que a percepção ao tornar-se consciente deixa de ser acontecimento, embora a recordação conserve algo daquele presente, e na recordação o passado seja suspenso ao distanciar-se do passado vivido e ao fazê-lo presente no ato da linguagem, e deste modo novamente presente. “Como nunca há, concomitantemente, coisa e consciência da coisa, nunca há, concomitantemente passado e consciência do passado” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 122). Ainda que a coincidência seja apenas parcial ela “é uma coincidência sempre superadas ou sempre futura” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 123), afinal o passado é uma espécie de “retorno sobre si e sobre todas as coisas”, mas que já não coincidem, já não se fundem, mas assumem, pelo contrário, uma posição distanciada e por isso mesmo uma permanência da experiência nova que acontece na imediatez do presente.

Em Merleau-Ponty a memória sugere que uma mesma paisagem vivenciada diversas vezes, em temporalidades diversas, pode assumir novas

³⁵ Entrevista realizada pelo escritor e jornalista. Entrevista realizada pelo escritor e jornalista Arnaldo Saraiva, em 24 de novembro de 1966. Publicada no livro “Conversas com Escritores Brasileiros”, editora ECL em parceria com o Congresso Portugal-Brasil. Publicada no livro “Conversas com Escritores Brasileiros”, editora ECL em parceria com o Congresso Portugal-Brasil. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/grandes-entrevistas-quimaraes-rosa.html>. Acesso em: 04.10.20

conotações em uma nova experiência, mas recordar não é perceber. Recordar é encontrar perspectiva do visto no presente, neste caso o percebido no acontecimento torna-se conhecimento, pois essas paisagens habitadas pelo ser, nas quais o ser participa da vida social, acabam por ser encarnadas ao modo corporal, ao jeito de estar e existir no e com o mundo no presente atual, refletindo assim em linguagem-imagem e transmutando-se em estilo.

Trata-se de compreender como, por sua própria vida e sem trazer em um inconsciente mítico materiais complementares, a consciência pode, com o tempo, alterar a estrutura de suas paisagens — como, em cada instante, sua experiência antiga lhe está presente sob a forma de um horizonte que ela pode reabrir, se o toma como tema de conhecimento, em um ato de rememoração, mas que também pode deixar "à margem", e que agora fornece imediatamente ao percebido uma atmosfera e uma significação presentes. Um campo sempre à disposição da consciência e que, por essa razão, circunda e envolve todas as suas percepções, uma atmosfera, um horizonte ou, se se quiser, "montagens" dadas que lhe atribuem uma situação temporal, tal é a presença do passado que torna possíveis os atos distintos de percepção e de rememoração. [...]. Perceber não é recordar-se (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 46-48).

Esta disponibilidade do conhecimento adquirido pela experiência que se instaura no corpo e na pré-consciência, ao transferir-se para a consciência, é como se criasse um quadro que se abre a novos sentidos. Na entrevista a Fernando Camacho, Rosa afirma sobre seu processo de escrita:

É muito difícil para mim delimitar as coisas, porque, como é que, Camacho, eu posso dizer quando começa um livro meu, quanto tempo leva a ser escrito... O processo subconsciente é muito importante e eu estou sempre escrevendo, mesmo mentalmente, observando, comentando coisas, tomando notas ou... Quando se ajunta tudo isto é que sai uma coisa material, a obra, não é verdade? (CAMACHO, 1978, s/p).

Isto é, a escrita de Rosa é escrita do acontecimento, de acúmulos que ocupam silêncios até que as palavras falantes borbulem e se façam verbo. A *poética do acontecimento* de Guimarães Rosa exige adesão dos corpos leitores uma aderência às palavras falantes que não falam sobre a paisagem e

a experiência, mas que falam à experiência e às paisagens. Assim o leitor deve se fazer presente e disposto a estesias³⁶ que o texto propõe.

Nem sempre é fácil, exceto para um leitor especial, como você, que me lê com alma, de dentro para fora, com intuição, que às vezes me compreende melhor que eu a mim próprio, que traz o meu subconsciente à superfície... (CAMACHO, 1978, s/p).

Além disso, ao leitor se impõe não só entrega e pacto, mas também certo esforço, uma vez que o autor emprega técnicas estilísticas diversas para comunicar o fenômeno e sua incompletude. O leitor precisa encontrar a fluidez da leitura para completar os sentidos, e as significações dos sentidos. A partir desse momento adentra na coisa (linguagem) e envolve-se nela e com ela, então a experiência de paisagem acontece. A poética de Rosa e sua composição requerem gestos de leitura minuciosos, nas três dimensões em que se entrelaçam: estilo, linguagem e biografia. E não raro as três dimensões textuais estão entrelaçadas, e evidenciadas, em suas obras. Indubitavelmente, a experiência vivida pelo autor ressoa em sua criação estética, sem, no entanto, que uma se subordine à outra, são complementares e cumulativas, o conhecimento destas três dimensões são as lentes que permitem enxergar mais camadas de leitura.

Guimarães Rosa, em uma de suas entrevistas mais importantes, quis deixar registrada a conexão entre sua poética e sua vida, enfatizando que a multiplicidade de experiências vividas pelo sujeito da vida repercute no ato narrativo, o que não implica numa reprodução da experiência vivida, sendo antes autorreflexão do vivido. Sobre *Grande sertão: veredas*, respondeu a Lorenz:

Lorenz: É um romance autobiográfico?

Guimarães Rosa: É desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma “autobiografia irracional” ou melhor, minha autorreflexão irracional. Naturalmente que me identifico com este livro [...]. (LORENZ, 1971, p. 307)³⁷.

³⁶ Estesia: como define Rancière (2011), “o termo *Aisthesis* designa um gênero de experiência que abarca a nossa percepção das coisas mais diversas. Experiência essa que envolve ‘os modos de percepção e mecanismos de emoção, como categorias que permitem identificá-las e padrões de pensamento que as classificam e as interpretam. De modo que palavras, formas, movimentos, ritmos sejam sentidos e pensados como arte.” (RANCIÈRE, 2011, p. 10, apud Barros, 2017, s/p.).

³⁷ Entrevista *concedida a Günter Lorenz em Gênova, em 1965*, durante o Congresso de Escritores Latino Americanos.

Ainda que, para o autor, sua biografia não possa ser separada de sua obra, esta não se constitui como autobiografia; seria antes uma “autobiografia irracional”, sua “autorreflexão irracional”. Entende-se, portanto, que a biografia é um dos aspectos que constituem a obra, sem que uma exclua a outra.

Ao se tratar biopaisagem, recorrendo às evidências biográficas, autobiográficas e aos arquivos documentais quis-se investigar e identificar como o campo da experiência e da percepção são metaforizados na linguagem criativa de Rosa. A metaforização da “vida” e das paisagens experienciadas é desvelada e revelada a cada página, onde sabores, cheiros, texturas e cores da paisagem são percebidas como extensão da experiência mesma da vida. A paisagem exige a adesão total do ser, porque o envolve por completo, e em obras que nasçam daí expressa-se a adesão do ser ao meio. Essa expressão é ao mesmo tempo extensão do ser e da Terra. É por meio dessa entrega que o ser se mistura à paisagem, e a partir dela cria e projeta imagens, de modo que tais imagens não são meras descrições. A atmosfera que envolve cada história é essencial para a produção de imagens, paisagens do si-mesmo e de suas histórias. Segundo Dardel: “A experiência telúrica coloca em jogo ao mesmo tempo, como nos mostra bem Bachelard, uma estética do sólido ou do pastoso e uma certa forma da vontade ou do sonho” (DARDEL, 2011, p. 15).

Assim, a paisagem é impressão e expressão, pois o *estar na paisagem* é o fundo invisível circundante que impactará o corpo, a atmosfera do entorno. Os contextos sociais, culturais e históricos se interconectam à vivência do fenômeno, os quais são recuperados na reinstalação do ser naquela experiência através de um processo meditativo, no qual as vivências são metamorfoseadas na expressão por meio de *experimentos linguísticos e estéticos*.

No caso do processo da escritura de Rosa, evidencia-se a abordagem de motivos recorrentes como a travessia, deslocamentos, tentativas, portanto, de materialização de vivências da paisagem e do movimento na forma de linguagem. Nas obras rosianas encontramos a mistura e a intercorporeidade entre diversos extratos e horizontes de significação: escritura da experiência corpórea, de impressões e sensações muitas vezes anotadas e sintomaticamente arquivadas por Rosa.

Ao se tratar do texto como paisagem, da experiência de paisagem e da biopaisagem a temática do deslocamento parece se entrelaçar a esses diversos campos, pois como venho discorrendo, o dentro e fora não se separaram, não há sujeito e objeto, há uma só coisa, e também essa intercorporeidade que permite que o ser se ancore no mundo por meio de seu corpo. Assim como a visão de algo se complementa pelo fundo invisível que abrange um escopo imenso de significações, se vejo algo, só posso ver porque esse algo se encontra num fundo, e o visto se particulariza porque nele há ausência de outros tantos algos. Significações mais amplas, outros tantos algos, também se vislumbram nos inventários e experiências do escritor. No caso de Guimarães Rosa os inventários são múltiplos e multifacetados, o que amplia os horizontes de significação de suas obras, como elementos a mais.

A biopaisagem pode ser exemplificada em “Campo Geral”, em que destacamos cinco aspectos importantes para a biopaisagem: a) a miopia, a morte de Dito e a relação com a biografia de Rosa; b) o reaproveitamento de traços e características de pessoas conhecidas de Rosa; c) a importância das histórias para a formação do autor; d) a infância como uma época de privação; e) o texto como paisagem e a travessia da paisagem como elemento formador, de histórias e de vivências.

A miopia e a morte de Dito são aspectos que fazem parte da autobiografia de Rosa e que são ressignificados em “Campo geral”³⁸. Vicente Guimarães (1972), tio de João Guimarães Rosa, e apenas alguns anos mais jovem do que ele, conta que Joãozito quando pequeno quando lia “agachava os olhos bem perto da página. Míope era. Nem ele, ninguém disso sabia. Foi o Dr. José Lourenço, Dr. Juca, do Curvelo, quem, em visita de amizade, descobriu casual a deficiência” (GUIMARÃES, 1972, p. 16). Tio Vicente relata ainda o adoecimento e morte da irmã de Rosa, Maria Isabel (GUIMARÃES, 1972, p.23).

Na obra o relato da morte de Dito, irmão de Miguilim, é descrito de forma precisa, desde o modo de contágio e o processo de desenvolvimento da doença, inicialmente intermitente, com períodos de melhora até chegar ao estado mais grave caracterizado como “trismo”, que é a contração da

³⁸ Cf. AGUIAR, 2019.

mandíbula, rigidez muscular, cervical e nos músculos das costas e cefaleia, aspecto que se associa às experiências de Rosa como médico.

Meu-deus-do-céu, e o Dito já estava mesmo quase bom, só que tornou outra vez a endefluxar, e de repente ele mais adoeceu muito, começou a chorar - estava sentindo dor nas costas e dor na cabeça tão forte, dizia que estavam enfiando um ferro na cabecinha dele. Tanto gemia e exclamava, enchia a casa de sofrimento. [...] e Miguilim desengolia da garganta um desespero. (ROSA, 2001a, p.67).

Outro ponto interessante diz respeito às personagens que figuram em "Campo geral", como descreve Vicente Guimarães no livro *Joãozinho, infância de João Guimarães Rosa*. Nele o tio de Rosa tece comparações entre diversas situações e descreve algumas características de familiares de Rosa que ecoam em "Campo Geral". Esse não é o foco principal deste gesto de interpretação³⁹, no entanto, o que de fato interessa é o universo da infância de Rosa e em como ele se reflete nas obras como parte importante de sua *biopaisagem*.

O segundo aspecto está relacionado à lembrança revivida por Rosa em entrevista a Günter Lorenz, onde comenta a alegria em ouvir e contar histórias, desde sua meninice. Ele afirma:

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 narra estórias que corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava todo 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, 1971, s/p).

Um terceiro aspecto consiste em certo desgosto e desconforto de Rosa em relação à infância, pois almejava ter o direito à solidão a fim de entregar-se sem cuidados a sua imaginação infantil, podendo enveredar-se na criação de suas histórias, como relatou Rosa em entrevista ao jornalista paraibano

³⁹ O gesto de interpretação, é um termo da análise do discurso, que "[...] está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos." (ORLANDI, 1996, p. 9). Enquanto *gesto de leitura* significa o modo pelo qual o sujeito é atravessado por um discursos escrito.

Ascendino Leite, em 1946, publicada no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro.

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. [...]. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente já compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal-arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade. (DIJCK, 1997, apud DUARTE, 1999, p. 215).

Para Bachelard (1996^a) o período da infância é habitado por muitos adultos e é apenas na solidão que a criança acalma seus sentimentos. Na solidão ela pode se entregar aos seus devaneios, uma existência sem limites, nesses momentos a criança alça voo, nesses instantes ela se sente filha do cosmos e neles “a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas” (BACHELARD, 1996, p. 94). O devaneio infantil, ainda segundo Bachelard (1996^a, p. 94), permanece intacto na alma humana, resquícios que ao longo da vida vão sendo disfarçados nas histórias que contamos, mas só se toram reais e iluminadas no instante de sua existência poética.

A infância encontrada nos devaneios, não parte de um ponto de realidade, as histórias da infância, revividas, não são de fato realidades absolutas; pelo contrário, são as histórias possíveis daquilo que ela poderia ter sido, “sonhamos no limite da história e da lenda” (BACHELARD, 1996, p. 95). Bachelard propõe que para a criança o mundo é imenso, e que as grandes paisagens imaginadas no devaneio poético têm como origem o espetáculo do mundo criado na infância.

O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. (BACHELARD, 1996, p. 96-97).

No excerto anterior, por exemplo, vimos que a experiência vivida na infância é potencializada, em Guimarães Rosa, pela experiência e seus conhecimentos como médico que viajava longas distâncias a cavalo para atender seus pacientes. Nesse processo, como ele mesmo afirma a Günter Lorenz, conheceu “o valor místico do sofrimento” (LORENZ, 1971, s/p).

Deste modo, as imagens e experiências guardadas da infância perfazem uma parte essencial, mas não constituem o todo da obra, essa biopaisagem. Pois em *Corpo de Baile* as imagens e lembranças da infância são revisitadas justamente em um momento de grande tensão. Em seu *Diário de Guerra*, Rosa diz estar corrigindo o conto “Uma história de amor” e também os contos de *Sagarana*. Note-se que no *Diário* história está grafado com "H", enquanto na novela em *Corpo de baile* é grafada com "E":

17.V.1940 – (Sexta-feira). (1 hora e dez minutos da noite.) Às 12 e ½ começou o tiroteio. Bombas? Eu estava trabalhando, corrigindo o conto “Uma história de amor”.

Flak. Agora já são 2 horas. Ainda não veio a *Entwarnung*. A *Warnung* veio a 1 h e 10. Vou dormir. Havia um luar bonito, com uma lua verdadeiramente de água e prata. A lua entre os olmos. (----- = as trajetórias luminosas das balas). (ROSA, 2006, p. 22)

Se procede a afirmação de Bachelard a respeito da potência do devaneio da criança como lugar de origem de grandes paisagens, e se ele está certo em ver as solidões da infância como aberturas para imensidões primitivas, parece bastante plausível afirmar também que “Campo Geral” foi gestado nesse lugar, nessa paisagem. Isso é enfatizado por Rosa, inclusive, em carta a Edoardo Bizzarri:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de Campo Geral — explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural; "oS gerais", "os campos gerais". Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro). (BIZZARRI, 1980, p. 58).

A infância contém os germes de todos os devaneios futuros é também nela que as grandes imensidões do mundo e suas paisagens estão armazenadas de uma forma peculiar, assim é com os gerais, seus campos, habitantes e histórias. A descrição geográfica a matéria do mundo se transmuta

em matéria sonhada que se expande no devaneio, tal como em o “Recado do Morro”:

E chegariam aos Gerais quase sem necessidade de se apeiar das serras em seu avanço: uma emendada com outra, primeiro aquelas com pedreiras; depois as com cristais recortados; depois, os escalvados, de chão rosado e gretado, dos “alegres” e “campinas”; enfim, depois as serras areentas: e a gente dava com a primeira grande vereda — os buritis saudando, levantantes, sempre tinham estado lá, em sinal e céu, porque o buriti é mais vivente. (ROSA, 2017d, p. 531-532).

A paisagem move-se com as palavras, corpo e olho se movem mirando a paisagem, “avançam”, “emendam uma com a outra” – terra a ser explorada, até que um chão rosado dá passagem às “alegres” e “campina”, mais areia, depois de tanta secura e aspereza da terra, da areia e das pedras. Então o olhar depara-se com uma vereda e buriti, a sensação de primavera adentra o corpo, a vida do buriti se faz presente também nos homens, pois onde tem buriti tem água. Essa experiência na paisagem de Rosa associada a seu conhecimento geográfico, experiência de paisagem, é da ordem da “experiência geográfica, tão profunda e tão simples” e “convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social” (DARDEL, 2011, p. 6).

Tal sensação fica também clara no comentário de Rosa sobre a paisagem dirigido a Bizzarri, onde o autor explica o significado de alguns vocábulos de “Recado do Morro” referentes à paisagem e também qualifica cientificamente as veredas, sem deixar de lado o seu vocabulário afetivo:

p. 395 linha 16ª última: "os escalvados... dos "alegres" e "campinas" escalvados (ou descalvados) = trechos de chão nu, de terra ruim, péssima, via de regra neles predominando a laterita, completamente estéril, nos altos dos morros. "alegres" ou "campinas" = (designação local, sertaneja) são os altos, claros, dos morros, plenamente expostos à luz do sol e batidos pelos ventos. Frequentemente, são "escalvados" (BIZZARRI, 1980, p. 42)

O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os chapadões (grandes imensas chapadas, às vezes séries de chapadas) [...]

Há veredas grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (marimbu); com córrego, ribeirão ou riacho. (Por isso, também, em certas partes da região,

passaram a chamar também de veredas os ribeirões, riachos e córregos — para aumentar nossa confusão. (No começo do "Grande Sertão; Veredas" Riboaldo explica.) [...]

Quem mora nos gerais, seja em vereda ou chapada, é geralista. Eu, por exemplo. Você, agora, também. (BIZZARRI, 1980, p. 22-23).

Interessante notar na última sentença que para Rosa, ainda que Bizzarri nunca tenha vivido naquelas paragens, mesmo assim ele se torna um geralista, porque a partir da tradução ele passa a habitar esse ambiente telúrico. Sobre isso, lembramos Dardel:

O espaço geográfico não é somente superfície. Sendo matéria, ele implica numa profundidade, numa espessura, numa solidez ou numa plasticidade que não são dadas pela percepção interpretada pelo intelecto, mas encontradas numa experiência primitiva: resposta da realidade geográfica a uma imaginação criativa [...].

Há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da "crosta terrestre", um enraizamento, uma espécie de fundação da realidade geográfica. (DARDEL, 2011, p. 14-15).

O Campo geral que existe fecunda na imaginação guardada, e é retomado com informações geográficas, mas assume outro simbolismo no plano da obra. Leia-se o que diz Bachelard (1996^a) a esse respeito:

Esse recrudescer, esse aprofundamento do devaneio que experimentamos quando pensamos na nossa infância, explica porque, em todo devaneio, mesmo naquele que nos embala na contemplação de uma grande beleza do mundo, logo nos encontramos no declive das lembranças; insensivelmente, somos conduzidos para devaneios antigos, de repente tão antigos que já nem pensamos em datá-los. Um clarão de eternidade baixa sobre a beleza do mundo. Estamos diante de um lago cujo nome é conhecido dos geógrafos, em meio a altas montanhas, e eis que regressamos a um passado remoto. Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos. Nossas lembranças nos devolvem um rio singelo que reflete um céu apoiado nas colinas. Mas a colina recresce, a enseada do rio se alarga. [...] Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar vôo. (BACHELARD, 1996, p. 96-97).

Nesse estado de sonho, vida pulsante e vovejante, estão alguns germes essenciais da poética de Rosa, sua relação com a Geografia. Quando criança

gostava de ficar sozinho estudando Geografia, e nesses mapas seus personagens criavam itinerários para se encontrar:

I - Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis estórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia - matéria de que sempre gostei - colocava as personagens em cenas nas mais variadas cidades e países; um faroleiro, na Grécia, que namorava uma m^oça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... coisas desse jeito, quase surrealistas. [...] (ROSA, 1980, p. 28).

Pensar a paisagem de modo fenomenológico, em conjunto com a fenomenologia da imaginação, resulta em minha argumentação na biopaisagem, que ao ser expressa artisticamente permite prolongar a experiência de e na paisagem através do devaneio poético, o que significa revelar o ser, por ser ela mesma, a paisagem, uma *presença*. Como argumenta Eric Dardel:

A geografia é, segundo a etimologia, a "descrição" da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um texto a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto. O conhecimento geográfico tem por objeto esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino. Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença. (DARDEL, 2006, p. 2).

Isto dito, entendemos que a “realidade geográfica exige uma adesão total do sujeito, através de sua vida afetiva, de seu corpo, de seus hábitos”, a ponto “que ele chega a esquecê-los, como pode esquecer sua própria vida orgânica. Ela está, contudo, oculta pronta a se revelar” (Dardel, 2011, p. 34).

O pensamento fenomenológico da Geografia humanista proposto por Eric Dardel (2011) associado à fenomenologia da Imaginação de Bachelard permite trazer à tona temas importantes na obra de Rosa. Em Dardel trata-se do “Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes”; para ele “uma relação concreta liga o homem à Terra, uma geograficidade (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino” (DARDEL 2011, p. 1-2) Essas questões essa muito presentes na poética de Guimarães Rosa. Segundo Duarte, Guimarães Rosa revela linhas básicas de sua poética: “o amor à terra, as lembranças da infância, a valorização da natureza, a pesquisa da linguagem

poética e preferência assumida pela investigação do problema do destino, da sorte e do azar, da vida e da morte” (DUARTE, 1999, p. 215).

A memória da infância relaciona-se menos aos fatos e mais a atmosfera dos acontecimentos, ou melhor, as estações do ano, as temperaturas e cores. Para Bachelard “A lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças” (BACHELARD, 1996, p. 111). Esse último comentário demonstra, ainda, a relação entre a paisagem e o espaço geográfico, natural e social, os quais exigem da criança (e, no caso de Rosa, da personagem Miguilim) uma adesão total a esse cosmo. Todos esses aspectos retomam a construção de ciclos narrativos, os quais evidenciam a biodiversidade que constitui a *biopaisagem*.

Diálogos livremente associados à aprendizagem de modos de vida durante o fazer de que a criança toma parte, outras vezes os saberes tradicionais, são passados por meio de histórias. Em “Cara-de-Bronze” os diálogos, com fortes referências intertextuais, estão inseridos também na tradição maiêutica socrática e na tradição budista. E ainda nos diálogos teatrais, o que se evidencia pela indicação do texto como parábase e pela inserção do alter ego do autor, Moimeichego.

A alusão a um roteiro cinematográfico, narrativa de base imagética, está presente por meio da inserção de descrições de planos cinematográficos, ainda que primários. De qualquer modo o roteiro indica a importância desse gênero de matriz imagética. Na parte do texto onde esse modo narrativo é inserido, a canção, presente durante toda a narrativa de “Cara-de-Bronze”, assume nesse momento maior centralidade, uma vez que no cinema a trilha sonora é parte essencial na produção de atmosferas. Na obra, alude-se ao gênero dissertativo por meio de notas de rodapé que criam estereoscópias, especialmente com as listas de árvores e pássaros. Surge assim um modo novo de contar a história.

As narrativas ficcionais, ainda que não correspondam à realidade objetiva, podem transmitir a veracidade da experiência do sujeito da vida, como explica Aleida Assmann (2011). A potência das experiências empregadas na linguagem de Guimarães Rosa é tamanha que se transmuta em efeito de presença e em atmosferas. Expressa-se a experiência individual, e geram-se a partir daí outras realidades, já que uma profunda empatia suscita, mais que identificação, a sensação de se estar de fato observando de fora o que é

narrado. Elementos referenciais, inclusive, podem ser verificados no acervo documental do escritor: eles demonstram conexões entre o espaço da ficção e o espaço referencial, relatam a observação e escuta de outros seres no mundo referencial. Todos esses aspectos evidenciam a *biodiversidade*, tanto biológica, circunscrita na paisagem das obras, quanto biográfica, baseada em anotações e itinerários.

2.2 TEXTO PAISAGEM

Um excelente exemplo da visualidade topográfica na página e da sensação da prospecção pode ser lida em “Dão-Lalalão (O devente)”. Pode-se supor que a profusão de travessões ao invés das vírgulas, assim com as escolhas tipográficas ou destaques em itálico, ou inserção de outros sinais gráficos em outros textos, supõe que possivelmente Rosa deseje imprimir um certo movimento na leitura, permitindo que interpretemos a organização do texto na página como paisagem.

Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cór 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 jururú — a mata preta de um capão velho — os papagaios que passam no mole e batido voo 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 entrado em si, em meio-sonhada ruminação. Sem dela precisar de desentreter-se, amparava o cavalo com firmeza de rédea, nas descidas, governando-o nos trechos de fofo chão arenoso, e bambeando para ceder à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas passagens sobre clara pedra escorregosa, que as ferraduras gastam em mil anos. Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme.

Por contra, porém, quando picavam súbitos bruscos incidentes — **o bugiar disso-disto de um saguí, um paspalhar de perdiz, o guincho subinte de um rato-do-mato, a corrida de uma preá arrepiando em linha reta o capim, o suasso de asas de um urubú peneirante ou o perpassar de sua larga sombra, o devoo de um galo-do-campo de árvore alta para árvore baixa, a machadada inicial de um picapau-carpinteiro, o esfuzío das grandes vespas vagantes, o estalado truz de um beija-flor em relampejo** — e Soropita transmitia ao animal, pelo freio, um aviso nervoso, enquanto sua outra mão se acostumara a buscar a cintura, onde se acomodavam juntos a pistola automática de nove tiros e o revólver oxidado, cano curto, que não raro ele transferia para o bolso do paletó. No coldre, tinha ainda um niquelado, cano longo, com seis balas no tambor. Soropita confiava neles, mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas, que ele jamais largava de si. (ROSA, 1988b, p. 13-14, negrito meu).

Outro aspecto paisagístico verificado na página verifica-se através do espelhamento entre descrição e marcas na página indicando as mudanças topográficas "trechos de fofo chão arenoso", "ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas passagens sobre clara pedra escorregosa" como tentei destacar por meio do negrito mostrando a alternância de movimento.

A percepção da paisagem varia de acordo com as tensões de Soropita e serve também de espelhamento daquilo com que ele ora se deleita e relaxa na paisagem e na tensão contínua trazida pelo passado. Como aponta Souza "drama psíquico de Soropita, o narrador [une] a exterioridade da paisagem à interioridade da alma. O que está fora no mundo circundante significa o que ocorre dentro do homem." (SOUZA, 2007, p. 140).

No excerto os travessões indicam ainda a inserção de informações sensoriais que atravessam Soropita. Ele, por conhecer tão bem o caminho, não lhes dá atenção; demonstra consciência não necessariamente racional, mas corpórea da paisagem, como se ela própria já estivesse incorporada nele. Em "Dão-Lalalão", olfato, visão e prospecção são explorados com maestria, o que ocorre em diversos momentos da novela, com a mesma função.

No primeiro parágrafo há uma grande quantidade de travessões que indicam os diversos sons que ele ouve. Diferente da pontuação e modo de escrita empregada para descrever a escuta de Chefe Zequiel em "Buriti", Soropita ouve de forma nítida e uniforme, escuta e calma são interrompidas apenas por barulhos repentinos que causam sobressaltos naquele que está sempre pronto para se defender. Por isso Soropita flui rígido: "Sua alma, sua

calma, Soropita fluía rígrado num devaneio, uniforme.” ROSA, 1988b, p. 13). No parágrafo seguinte a tensão de Soropita⁴⁰ é evidenciada através da rapidez em responder aos estímulos externos. Deste modo, é possível afirmar que a paisagem é refigurada a partir do ponto de vista do narrador. Ela não está diretamente relacionada a uma reprodução pictural da paisagem. Rosa reconfigura as paisagens de sua inspiração de acordo com o ritmo que deseja expressar, ou ainda de acordo com as sensações e pensamentos das personagens.

Rosa conhece as convenções da linguagem, sabe vários idiomas e falares, reconhece as transformações e resignificações e sentidos das palavras no tempo e contexto, assim como as conexões etimológicas, o que lhe permite brincar com combinações de idiomas. Assim, as palavras falantes falam tanto de um passado como do devir. Seja por meio da invenção ou reorganização sintática e morfológica, seja pela invenção ou incorporação de idiomas e dialetos nas obras, tais experimentos criam camadas e horizontes de leitura para um mesmo significante. Assim, novidade e passado se conectam à percepção sensorial, criando atmosferas e uma nova paisagem textual que fazem do texto uma paisagem, que possibilita um novo olhar sobre a página; mas também sobre o que

Assim o texto como paisagem estabelece relações de movimento, seja na movimentação visual do leitor, seja no próprio movimento que a disposição textual opera na página por meio da pontuação, espaçamentos e escolhas tipográficas que geram novas organizações do texto para que ele se transforme também em paisagem. também ao transmutar os referentes do mundo em paisagens transcendentais. Isto é, ao trazer a percepção e a sensorialidade para o texto, a paisagem se faz sentir no corpo dos leitores e leitoras. De modo que as palavras transcendem sua relação no espaço da página e se tornam movimento e carne do mundo, donde os invisíveis se apresentam e se intercorporam à visão do leitor e ao seu corpo.

Deste modo o texto paisagem tem essa capacidade de conectar leitores e leitoras à paisagem referente, ao mesmo tempo que a transmuta dando

⁴⁰ É interessante notar que o nome Soropita é a junção de soror, que em latim significa irmã, e algo de pita que em tamil significa medo, apreensão, temor, preocupação; ou seja, Soropita é irmão do medo, da apreensão.

acesso para algo além das palavras e para além dos referentes, porque é capaz de criar o movimento e sensorialidades e portanto uma expressão da poética do acontecimento.

Nas notas de *O visível e o invisível* Merleau-Ponty define o espírito como o outro lado do corpo, um lado que não pode ser descrito em termos objetivos, esse outro lado transborda, invade e está escondido no corpo, o espírito também necessita desse corpo, pois está ancorado nele.

Há um corpo do espírito e um espírito do corpo e um quiasma entre os dois. O outro lado é para ser compreendido, não como no pensamento objetivo, no sentido de outra projeção do mesmo geometral, mas no sentido de *Ueberstieg* [ultrapassagem] do corpo em direção a uma profundidade, a uma dimensionalidade que não é a da extensão [presente] e da transcendência do negativo [fundo retido], mas que é, sim, ultrapassagem em direção ao sensível [futuro].” (MERLEAU-PONTY, 2019, p. 236).

Outro aspecto importante se relaciona ao aspecto da viagem como conhecimento e reconhecimento: é na travessia e no percurso que as personagens se conhecem e se transformam. Em *Corpo de baile*, o conjunto de corpos se move, como propõe o título da obra. Movimentam-se as personagens pela paisagem, mas também pelas múltiplas formas de linguagem (rádio, música, cinema), mas também pelos diversos contadores de história, que se associam à gêneros narrativos diversos. Rosa aponta para essa conexão entre referente e transcendente, como também aponta para essa relação entre linguagem e vida, expressão e mundo nas duas epígrafes de Plotino em “Noites do sertão”.

Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” (Plotino, apud ROSA, 1988, s/p))
Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” (Plotino, apud ROSA, 1988, s/p).

Nesse sentido, da mistura e da incorporação entre mundo, vida e arte é que se torna possível compreender o próprio texto como paisagem, afinal " a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente". Assim não seria também o texto semelhante e comparável à

paisagem? Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se dizer ainda que a linguagem, como por exemplo as histórias ouvidas ou lidas, também dirigem os movimentos das personagens. Leia-se o que ocorre com dona Lalinha, em “Buriti”:

De repente, de si, achara um vezo, muito oculto, o de abraçar-se ao que estivesse melhor ao seu alcance, uma porta, o travesseiro, um móvel, abraçava, e recitava frases de arroubo — as que lera ou ouvira, outras inventadas, adivinhadas: um seguimento de súplicas, ofertas, expansões — todas a história de um padecer por um Amado. Desenvolvera-a, em ardente representação, real como um pecado, alta como uma oração ou poesia [...] (ROSA, 1998a, p. 161).

A potencialidade das paisagens pode ser bem exemplificada através de *Corpo de baile*, assim como em *Grande sertão: veredas*, pois em ambas existe uma travessia da paisagem sertaneja. Contudo, a diferença entre elas é que na segunda obra a conexão é realizada pela voz narrativa do protagonista. Enquanto, na primeira, a paisagem é atravessada por diversos personagens que se reencontram e retornam para a narrativa em lugares diversos. É o que se dá, por exemplo, com os personagens de “Campo Geral”: Miguilim, Tomé, Drelina e Chica, irmãos de Miguilim e Grivo, os quais reaparecem respectivamente em “Buriti”; há ainda os irmãos que retornam em “A estória de Lélío e Lina”, e o Grivo em “Cara-de-Bronze”, na qual Tomé também é citado. Ainda há referências ao fazendeiro de “Cara-de-Bronze” em “A estória de Lélío e Lina”, e ao violeiro Chico Barbóz ou Braabóz, que toca em “Uma história de amor”, sendo mencionado ainda em outras ocasiões. Referenciam-se outros personagens em momentos diversos da obra, como é o caso do Vovô Faleiros.

Além da conexão entre espaços realizada por meio das personagens, evidencia-se ainda em *Corpo de baile* o espelhamento dos astros no espaço terrestre. Assim o espaço de *Corpo de baile* é também um espaço cósmico, um lugar sem fronteiras. Essa questão é estudada por Heloísa Araújo (1992), que identificou a correspondência dos sete corpos celestes às sete novelas de *Corpo de baile*. A referência também foi enfatizada por Guimarães Rosa na novela “O recado do Morro”, em carta de 19 de novembro de 1963 a Edoardo Bizzari:

Agora, ainda quanto a "O Recado do Morro", gostaria de apontar a Você um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico toponímico: [entre] as Fazendas, visitadas [e] Os companheiros de Pedro Orósio na excursão [...] (BIZZARRI, 1981, p. 55).

Movimentam-se os leitores pela paisagem textual no ato da leitura, do pensamento e nas possibilidades de estabelecimento de novas significações, como por exemplo no caso da palavra-horizonte da quais falaremos a seguir. Os leitores e leitoras se movimentam também por uma série de possibilidades e referências, tais como os paratextos que abrangem epígrafes do universo oral, de autores clássicos, filósofos e esotéricos, além de menções esparsas de personagens míticas. Além, é claro, das notas de rodapé que se referem a conhecimentos populares e também a textos sagrados indianos, indicando uma paisagem composta pela intertextualidade. Indica-se também releitura dos textos, que solicita aos leitores refazer o trajeto de leitura pela paisagem textual. Entender *Corpo de baile* como um texto organizado como paisagem, como propõe Mallarmé, exige que os leitores atuem como operadores de leitura, estabelecendo seus próprios itinerários dentro da obra, pois há uma grande quantidade de sentidos, conteúdos e temas a serem explorados e significados.

A espacialização da obra é indicada pelos muitos paratextos, mas também pelos diversos níveis de compreensão propostos. Ocorre uma reorganização da linguagem a fim de se atingir algo semelhante ao fenômeno da expressão da linguagem, tal como aponta Blanchot a respeito da linguagem recriada por Mallarmé. Talvez isso se dê de modo semelhante ao que se percebe em Rosa, que se alia tanto ao poder simbólico da língua e dos números na escrita, por exemplo ao estudar a cabala, como também aos poderes esotéricos que permeiam as significações das letras e sons.

[...] é uma língua estrita, destinada a elaborar, segundo novas vias, o espaço próprio da linguagem, que nós, em nossa prosa cotidiana assim como no uso literário, reduzimos a uma simples superfície percorrida por um movimento uniforme e irreversível. A esse espaço, Mallarmé restitui a profundidade. Uma frase não se contenta com desenrolar-se de maneira linear; ela se abre; por essa abertura, sobrepõem-se, soltam-se, afastam-se e juntam-se, em diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que se relacionam uns com os outros segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum -

lógica de subordinação - a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento. Mallarmé é o único escritor que pode ser considerado profundo. Ele não o é de maneira metafórica, e em razão do sentido intelectual daquilo que diz; mas o que diz supõe um espaço com várias dimensões, e só pode ser ouvido segundo essa profundidade espacial que precisamos apreender simultaneamente em diferentes níveis (aliás, o que quer dizer a fórmula que usamos: "isto é profundo"? (BLANCHOT, 1995, p. 346-347).

Paralelamente encontramos em *Corpo de Baile* os deslocamentos de Rosa pelo mundo da cultura e do conhecimento identificado pelo inventário cultural presente na obra. E pode-se pensar, ainda, nos diversos meios em que a linguagem se estabelece: teatro, rádio, os diversos contadores de histórias e suas relações com tempos históricos diversos. Em “Campo Geral”, por exemplo, encontramos duas crianças contadoras de estórias, Miguilim e Grivo. Enquanto o primeiro, após colocar os óculos, muda sua percepção, como se vê em “Buriti”, o outro amplifica seu modo de ver o mundo buscando o quem das coisas, em “Cara-de-Bronze”.

Por fim em “Campo geral”, como primeira história e “Buriti” como a última, mas em que o protagonista Miguilim reaparece. Agora, ele é Miguel veterinário, um tanto mudado, não a referência aos óculos. Miguel ressurgiu como provocação sensorial, se antes o não visto causava medo, agora o não palpável do amor, surge como sensorialidade erótica. De modo que a imagem do desconhecido, que se dispõe depois do morro – pois sempre há algo inapreensível no mundo, mas que sempre é sentido, ainda que não seja possível determinar um sentido, apenas sentir.

O retorno de Miguilim sugere de certo modo a saída da caverna de Platão, a possibilidade de recriar um mundo com novas lentes, que possibilitam a compreensão de novos contornos e modos de mirar a paisagem. Assim o limite físico imposto pelo morro fornece elementos para a imaginação, que também é alimentada pelas estórias. Detrás dos morros existem outras coisas, por detrás do mundo e dentro de nós, nas imagens vistas, percebidas e sentidas, que por meio delas mesmas alimentam invisíveis, ou seja, tudo aquilo que existe é o que é, porque existe em contraste ao que não é visível. Como diz Naninha, mãe de Miguilim: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (ROSA, 2001, p.18).

3 LEGENDAS

Para escapar do poder do intelecto das armadilhas das palavras, desbravei o mar em busca do conhecimento que transborda todo dizer. Deambulei até desfazerem-se as Sandálias e o que eu encontrei? A água no rio, a lua no céu. Kakuan⁴¹

A escrita de João Guimarães Rosa é *poética do acontecimento*, do sentir e da presença da e na paisagem, é experiência pessoal muda, envolvido de corpo presente naquele “aqui”, no fenômeno do sentir, que germina na linguagem autoral de Rosa. Por meio da linguagem e na linguagem autor, ser e mundo coexistem e se unificam, porque Rosa é um antropófago do mundo, enquanto Rosa autor é o degustador da matéria do mundo, ruminada e transmutada em expressão criativa.

Adentrar a poética rosiana significa que além de conhecer a sua obra, se faz necessário aproximar-se do Joãzito, do Guimarães Rosa médico e do diplomata João Guimarães Rosa, conhecendo os lugares e paisagens vividas, tempos e espaços habitados, onde as experiências, o imaginário e a ruminação linguística se desdobram: paisagens e tempos registrados em ‘mapas’ do itinerário da experiência de Guimarães Rosa, percursos traçados nos 9600 documentos do autor, que não prometem uma rota linear.

O mapa da *poética do acontecimento* permite que se tracem diversos trajetos, os quais debruçam em três textos-paisagem: "Buriti", "Campo Geral" e "Cara-de-Bronze", leitura subsidiada também pelas cadernetas de viagem e de estudos para obra, anotações às margens dos livros⁴² de sua biblioteca, trocas de correspondência⁴³ e algumas poucas entrevistas concedidas. Já a escolha do trajeto pode ser facilitada pelas legendas pedogênese da palavra e e estereoscopia e pelos conceitos. texto-paisagem, biopaisagem

No contexto desta tese, as legendas são fundamentais para a construção de argumentos para a defesa da *poética do acontecimento*,

⁴¹ Em HORTEGAS, 2019. DOI: <https://doi.org/10.19143/2236-9937.2019v9n17p243-257>

⁴² A utilização desse mapa se dará essencialmente pela leitura de Suzi Frankl Sperber (1976; 2000) e AnaLuiza Martins Costa (1997).

⁴³ Recorreu-se de modo tangencial à biografia *Joãozito, memórias*, escrita por seu tio Vicente Guimarães Rosa, 1972.

hipótese construída a partir do entendimento de que sua obra é constituída, não somente, mas essencialmente, por meio da investigação do fenômeno experienciado, que é expresso de maneira intencional por meio da intersubjetividade. Isto é, o verbo criativo expressa o sensível e a experiência muda do ser, e emprega uma linguagem que intenta alcançar a pedogênese da palavra, sua origem (na linguagem histórica) e o devir dessa mesma palavra, à qual aderem novos significados possíveis, seja pelo seu uso num contexto específico da obra, seja pela transformação morfológica, adição de sinais gráficos, variações fônicas sugestivas, criação de neologismos.

Há um caminho duplo para realizar o encontro entre autor e mundo: não bastaria apenas que o autor reconhecesse as coisas do mundo como correlativos ao seu próprio corpo de ser perceptivo, seria necessário que ele se voltasse intencionalmente para o entorno da experiência. Para Merleau-Ponty, todas as coisas do mundo guardam outros sentidos, os quais não são percebidos no cotidiano e aquele que deseja descobrir de fato o sentido (sempre oculto) das coisas deve assumir uma postura metafísica, buscando expressões na linguagem contida nas próprias coisas do mundo. E ainda assim a busca não se esgota, pois a unidade do corpo só pode ser abarcada no meio, ou seja, na correlação e intercorporeidade do eu com o mundo, de um eu no mundo, e de um mundo no eu. Para Merleau-Ponty, o corpo em repouso aparece como massa obscura, e só nos damos conta dele quando nos dirigimos a alguém, quando o corpo se projeta intencionalmente para o exterior, pois a coisa só pode ser concebida se alguém a percebe.

Ordinariamente, não nos advertimos disso porque nossa percepção, no contexto de nossas ocupações, se põe sobre as coisas apenas o suficiente para reencontrar sua presença familiar, e não o bastante para redescobrir aquilo que ali se esconde de inumano. Nós a veremos se colocarmos em suspenso nossas ocupações e dirigirmos a ela uma atenção metafísica e desinteressada. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 431-432).

A reinstalação do sujeito perceptivo mais essencial é a percepção do entorno. Eis aí algo que se revela central na construção, por exemplo, de *Grande sertão: veredas*, a paisagem do sertão a ser percebido como tal. Por isso, as palavras-mapas-e-itinerários são empregadas: onde as paisagens se constituem como *experiência*, compreendida como vivência de Rosa na

geografia, ou seja, na paisagem referente e transcendente, em estado de intercorporeidade, interação entre ele e o ecossistema. A experiência da paisagem é transformada na obra ficcional, adquirindo a potência de horizontes não delimitados, recobertos de camadas sinestésicas que expressam a experiência do fenômeno de estar na paisagem.

Em *Corpo de Baile* a centralidade da paisagem é concebida em ao menos dois níveis: na massa documental empregada em sua construção, e no nível cósmico, que inclui desde o movimento dos astros até o deslocamento pelo sertão, já que em todas as obras que compõem o conjunto as personagens se locomovem de um lugar para outro na paisagem textual, vivenciando suas múltiplas cartografias.

Na busca pela expressão capaz de recobrar o sentido original das palavras, da própria experiência do fenômeno e da geografia (paisagem referente e transcendente) e do tempo habitado o qual está sempre em relação ao devir, instaura-se o que designei *pedogênese da palavra*. Na reinstalação do ser na experiência do fenômeno o ser volta as coisas mesmas para então encontrar-lhe as palavras que nominam a coisa, mas ao ver a coisa, a palavra que a denomina já está ali, descobre-se a interrelação entre camadas de sentido. E eis assim a pedogênese da palavra. Esse termo da cartografia, como disse na introdução, é empregado para descrever as inúmeras camadas de leitura presentes na obra, as quais são compostas pela experiência do fenômeno, constituída pelas percepções, sensações subjetivas que se dão na relação entre os referentes do mundo, mas também na relação com a transcendência desse mesmos referentes. Essas camadas são exteriorizadas através de técnicas formais, dentre as quais destacam-se: a manipulação do estrato fônico, do estrato ótico, o deslocamento de perspectivas e figuras de linguagem que criam unidades de sentido a partir das palavras-perfil.

3.1 PEDOGÊNESE DA PALAVRA

O conceito metafórico de pedogênese do texto leva em consideração aspectos presentes na pedogênese do solo descrita pela geologia, que envolve os materiais de origem de composição do solo, o clima, tempo cronológico, camada de vegetação e relevo. O número de horizontes dependerá desses

cinco aspectos.

A investigação dos textos sob essa conceituação se propõe a realizar recortes em algumas palavras-perfil⁴⁴ a fim de deixar à mostra seus diversos horizontes, de modo a evidenciar possibilidades interpretativas, processos de transformação e composição. A palavra-perfil apresenta diferentes horizontes, camadas de significação formadas por diversos processos e influências. O gesto de leitura e interpretação leva em consideração aspectos que incidem nessa transformação e perspectiva de observação dos horizontes.

O primeiro aspecto a ser examinado refere-se ao material de origem da palavra-perfil, tais como a influência das atmosferas vivenciadas por Rosa e as paisagens visitadas tanto fisicamente quanto aquelas frequentadas por meio de livros, pinturas e outros meios.

O solo tal como descrito por Ladeira (2010, p. 1777) é um corpo natural composto de material orgânico e mineral, que se modifica sob a influência dos cinco aspectos acima mencionados. Já os processos pedogênicos ocorrem via: *adição* quando materiais exteriores são depositados sobre um dos perfis de solo; *remoção* quando o material é removido do perfil de solo por meio da solubilidade de seus componentes; *transformação* quando o material muda sua natureza química ou mineralógica; e *translocação* quando o material passa de um horizonte para outro sem abandonar o perfil através de processos de suspensão de cima para baixo.

Os processos acima descritos corresponderiam na palavra-perfil a procedimentos criativos que alteram as palavras, como, por exemplo, a *adição* de terminações ou junção de uma ou mais palavras; *transformação* na morfologia das palavras; *remoção* de partes das palavras; *translocação* quando uma palavra-perfil é empregada na mesma paisagem textual, adquirindo significados diversos e múltiplos.

O terceiro aspecto *geológico* está relacionado às dimensões do relevo, ou seja, ao sentido que determinada palavra adquire naquele determinado contexto de emprego. Quanto ao tempo, a palavra sofre uma série de modificações de sentido tanto segundo seu emprego histórico, quanto na pré-

⁴⁴ Desejo ressaltar que para realizar o estudo dos processos pedogênicos é necessário realizar um corte (escavação) na estrutura do solo para visualizar seu perfil, ou seja, o conjunto de horizontes do solo ou camadas.

consciência dos seres, mas também de acordo com as significações que adquire durante sua performatização. E em termos de tempo e espaço deve-se considerar as modificações ou amplificações de significado da palavra-perfil na paisagem textual.

A reflexão sobre o texto "A estória do homem do Pinguelo" em *Estas estórias* (2013) demonstra as possibilidades de significação de uma palavra-objeto e sua amplitude dentro de uma paisagem textual. O excerto afiança a argumentação que se seguirá:

Com a ajuda superior, eu vivo é do que é o do bico dos pássaros...
Cujo nome é legião. Sábio seria poder seguir-se, de cor, o que eles tradizem, levíssimos na matéria. E todos inventam vogais novas. Porque os passarinhos, ali, ainda piam em tupi.
(O epigorjeio, mil, do páss'o-preto, que marca a alvorada. O em fundo e eco sabiá, contábil. O contrapio segredoso do azulão. O esquerzo mero, ininfeliz, dos gaturamos. Os canarinhos repetitivos. O tine-trêmito silencional da araponga metalúrgica. Os eólios nhambus que de tardinha madrugam. O simplezinho sim do tico-tico. O sofredor também corrução — sua longa, mélroa intenção pípil. O tintimportintinhar sem teor da garrichinha estricta. O pintassilgo, flebílmo na alegria. O sanhaço: desmanchapesares. O eclodir-melodir do coleiro, artefacto. O cochicho quase — imitante, irônico — da alma-de-gato, solíloqua. Os duos joãos-de-barro, de doméstico entusiasmo. O, que enfraquece o coração, fagote e picirico dos pombos. O operário pica-pau, duro estridente ou o mais mudo. O doidivescer honesto do patativo (seus pulmõezinhos, sua traqueiazinha muito forte). O trêmulo pispito, a interrogar, sem mais, das tortas andorinhas, fugas. O canto do galo, que é um meteoro. O horrir da coruja (clarividente?) Dó é, porém, que tão descontraídas, contramente, suas revelações se confundam. E que, no impropício, rude ou frouxo dia-a-dia, ninguém tenha inda tempo capaz de entendê-los. (ROSA, 2013, p. 79).

No excerto observa-se as possibilidades de múltiplas interpretações relacionadas aos pássaros, dada a superposição de significados evocados pela produção sonora de seus gorjeios: as respectivas designações (muitas vezes onomatopaicas) evocam a sabedoria oculta de línguas ancestrais. Por sua levíssima matéria, os pássaros não raro são representados como entidades capazes de se comunicar com o universo abstrato e sobrenatural: "Os pássaros dos ventos do céu — constantes trazem recados." (ROSA, 2009, p. 255).

Partindo dessa reflexão, exemplifico a seguir o conceito de pedogênese da palavra através da palavra-objeto "ave" e seu emprego em *Grande sertão: veredas*, tomando como referência o inventário de Dolberth e Eggensperger

(2020), no qual os autores identificam 312 referências a aves no romance, sendo que destas 16 designam localidades e 6 são evocadas por meio de personagens com nomes de pássaros.⁴⁵

Há verbos, substantivos, adjetivos e interjeições criadas a partir do som ou nome de aves, como por exemplo: "papagaiagem", "corujante" e "beija-florou". Além disso, a sonoridade, hábitos ou movimento dos pássaros são associados à construção textual, tais como, associação de características dos pássaros a personagens ou a eventos vivenciados pelas personagens, revelando sensações e sentimentos das mesmas em relação ao evento ou paisagem.

A palavra-objeto "ave" alude a uma gama de relações e sentidos alusivos aos âmbitos medicinal, alimentar, estético, pragmático, simbólico e cultural⁴⁶. Além dessas relações, adiciona-se a função de signo que ultrapassa as noções do objeto real, pois como afirma Barthes "vários corpos de significados podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos 'profundas'" (BARTHES, 2006, p. 50). Assim um signo associado a outros signos dentro de determinado contexto e associado às demais categorias (significante, conceito, imagem, noções culturais e temporais) também pode servir de chave interpretativa para as obras. Isso porque deve-se considerar a historicidade de cada signo que se funda tanto nas anotações sobre vivências empíricas e sensoriais de Guimarães Rosa em seus documentos primários, bem como no seu conhecimento especializado e popular sobre as espécies⁴⁷ na fauna e flora. Ou ainda no seu amplo conhecimento sobre dialetos e línguas estrangeiras. Mônica Meyer (2017) ao escrever sobre *A boiada* (2011), afirma:

Guimarães Rosa é um apaixonado por passarinhos. Ele descreve cada espécie com base em observações empíricas e, mais, reproduz os sons de cada ave através de vocábulos onomatopeicos. Essa linguagem canora invade as páginas do diário principalmente ao amanhecer e entardecer (MEYER, 2017, p. 145).

⁴⁵ Das 312 referências algumas palavras apesar de empregar ave em sua composição não se referem de fato aos pássaros, são saudações ou interjeições, ou ainda, fazem referência à oração católica Ave-Maria. Note-se ainda que periquitavam não consta no léxico do *Grande sertão: veredas*.

⁴⁶ Cf. DOLBERTH / EGGENSPERGER, 2020.

⁴⁷ Na Biblioteca de Guimarães Rosa depositada no IEB/USP, há pelo menos 15 livros sobre pássaros. Ver Catálogo eletrônico. Sobre isso, ver também Figueiredo (2010).

O apontamento de Meyer (2017) confirma-se em outro exemplo da superposição de vivência direta e conhecimento popular do canto dos pássaros. Anotação em *A boiada* (2011) e aproveitada em “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile*. Seguem as duas citações, a começar pela anotação nas cadernetas:

Tem um passarinho de vereda - (do tamanho de uma juriti, um pouco menor, mas de bico comprido. É pardo, apedrezado, com umas pintas.) Chama-se ÁGUA-SÓ... Nas águas, quando está vesprando as águas ele canta muito e sai para fora, até nos gerais; cantando então muito. Não canta de dia; de dia nem ninguém vê êle. Canta da bôca da noite até à meia noite. Bonito êle não é! (ROSA, 2011, p. 19 e 215).

[...] João Urúgem conversava com os entes do mato do pé-de-serra — se dizia. Não possível. Esses, bichos e pássaros, do desmentido. Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende. Um passarinho, que há, de vereda, aquele que é pardo pedresado, e com umas pintas, e é do tamanho de uma juriti, mesmo um pouco menor, mas de bico comprido — por exemplo; fica em beira de poço, beira devereda, não canta de dia, nem de dia ninguém não vê: ele canta de boca-da-noite até à meia-noite, os veredeiros gostam dele lá, porque canta esprivitado:

— “Água só!... Água só!...” Bonito ele não é. Mas, nas águas, quando está vesprando chuva, ele canta muito, e viaja pra fora, vem até no duro do Gerais, nas chapadas. E os geralistas não gostam, porque dizem que ele canta é: — “Reza, povo! Reza povo!...” E então, também tem vez, mas muito em raro, que esse pássaro dá de aparecer mesmo até cá no Baixio, e a gente ouve que ele não fala nada, de juízo, ou então perdeu o significado, o que ele diz é assim: — “E tiriririri-chó-chó-chó, cháo-chó, cháo-chó!...” A ver: o mundo, esta vida [...] (ROSA, 2017e, p. 443).


Considerando os quatro aspectos mencionados no processo de pedogênese – material de origem, clima, tempo cronológico, cobertura vegetal, relevo, composição – aplicados à apreciação do campo semântico em torno da palavra-perfil “ave”, percebe-se a inscrição nos textos rosianos de idioletos. Como afirmam Dolberth e Eggensperger (2020) em relação a *Grande sertão: veredas* é preciso conhecer o idioleto de Riobaldo para realizar a travessia do sertão:

Quem transpõe *Grande sertão: veredas* é guiado por um protagonista que paira os olhos no céu e aguça os ouvidos na mata, e o que ele vê e ouve é utilizado para traduzir uma infinidade de informações, por vezes essenciais, ligadas ao fio condutor da narrativa. A compreensão desse idioleto exige do viajante um conhecimento ecológico prévio ou a dedicação para obter novos conhecimentos

durante a travessia, o que é fundamental para acessar o imo do texto. (DOLBERTH; EGGENSPERGER, 2020, p. 56).

A investigação da pedogênese do texto pretende demonstrar o alcance de significações das palavras nas obras rosianas a partir das referências ao campo semântico das aves, evidenciando o material de origem que o compõe, quando se recorre aos conhecimentos das áreas de etnoecologia e etnoornitologia. Essas áreas investigam o imaginário, conhecimentos, crenças, sentimentos e comportamentos que intermedeiam interações entre populações humanas e os demais elementos dos ecossistemas, aqui mais especificamente o estudo da interpretação da vocalização das aves pelos seres humanos. Ao pensar na pedogênese, no entanto, estamos analisando um perfil composto de vários horizontes, ou seja, de várias camadas de significações. Não se trata aqui de determinar significados unívocos, mas uma ou mais camadas de significados que convivem com outras.

Segundo a etnoornitologia diversas populações associam a vocalização das aves a efeitos psicopatogênicos, terapêuticos e profiláticos. Outras vezes, o canto de uma ave pode indicar sucesso ou fracasso numa empreitada. A vocalização dos pássaros nas obras rosianas e seus efeitos psicológicos (até mesmo psicopatogênicos) sobre as personagens são particularmente interessantes. Nota-se que os pássaros, por exemplo, assumem funções importantes na estruturação simbólica e estética da paisagem literária.⁴⁸

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugagem do canto da mãe-da-lua . O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (ROSA, p. 243).

A cobertura vegetal ou ecossistema entre a palavra-perfil e a relação entre fenômeno, percepção e expressão é exposta já na superfície textual, quando Riobaldo enfatiza sua interação com as aves, associando o canto das aves a sensações experienciadas em sua trajetória, como a exemplificada pelo canto lúgubre da mãe-da-lua associado à “tristeza quinhoã” sentida por ele. Ou

⁴⁸ Sobre isso, ver SOETHE, 1999, p. 143.

ainda, mais adiante, Riobaldo demonstra sua atenção às mudanças do ambiente natural através da presença de determinadas aves em certas paisagens: “Até os pássaros, consoantes os lugares, vão sendo muito diferentes”.

Dessa última afirmação depreende-se que os cantos das aves soavam em harmonia com as paisagens vivenciadas (interiores e exteriores). Na mesma afirmação a personagem indica que conhece e está atento as transformações, o que possibilita inferir que a interpretação dos pios das aves é também subjetiva, pois eles mudavam em consonância com os sentimentos da personagem em cada instante.

Por exemplo, a mãe-da-lua, urutau ou pássaro fantasma evoca no romance diversas associações com a personagem Diadorim. Ambas possuem, primeiro, a habilidade de camuflagem e mimetização com o ambiente. Afinal Diadorim camufla-se sob as vestimentas masculinas e mimetiza-se como jagunço no ambiente majoritariamente masculino.

FOTOGRAFIA 4 - Um urutau (*Nyctibius griseus*).



Fonte: Foto: Haroldo Palo Júnior, 2004.

Segundo, o pássaro é capaz de enxergar mesmo de olhos fechados,

pois possui duas brechas localizadas em suas pálpebras superiores. Em diversos momentos do romance, sobretudo relacionados à aproximação de Riobaldo à Otacília, o protagonista tem a sensação de que Diadorim está a espreitá-lo, enciumada.

Era da borda-do-campo que a mãe-da-lua sofria seu cujo de canto, do vulto de árvores da mata cercã. [...] Só olhava para a frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis. [...] E, de repente, pressenti que alguém tinha vindo por detrás de mim, me vigiava. Diadorim, fosse? (ROSA, 2017c, p. 125-126).

Em outros momentos as cores dos rios e matas fazem-no lembrar dos olhos dela, como se ela sempre estivesse dentro dele. “Mas Diadorim, por onde queria, me levava. Tenho que, quando eu pensava em Otacília, Diadorim adivinhava, sabia, sofria.” (ROSA, 2017c, p. 126).

FOTOGRAFIA 5: A mãe-da-lua-gigante (*Nyctibius grandis*).



Fonte: Foto Haroldo Palo Junior, 2004.

Além da relação morfológica e característica da urutau encontramos no campo das lendas e simpatias novas possibilidades de conexões entre à coruja

e Diadorim. No campo das lendas sobre a mãe-da-lua a coruja é associada à castidade e a tristeza. Entre algumas populações as penas da mãe-da-lua são utilizadas em simpatias para manter a castidade das meninas: “Com as penas do urutau, em algumas regiões da Amazônia, costumam varrer o chão sob a rêde da noiva, a fim de preservar a futura espôsa das seduções e faltas” (IHERING, 1968 apud STRAUBE, 2004, p. 8). A castidade é um valor exaltado por Diadorim em diversos momentos da obra, como por exemplo, quando ela insiste que Riobaldo não vá se deitar com nenhuma mulher a fim de preservar sua coragem:

E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme. O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo, até. Quase desde o princípio. E, naqueles meses todos, a gente vivendo em par a par, por altos e baixos, amarguras e perigos, o roer daquilo ele não conseguia esconder, bem que se esforçava. Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher. Afiançado, falou: – “Promete que temos de cumprir isso, Riobaldo, feito jurado nos Santos-Evangelhos! Severgonhice e airado aveio servem só para tirar da gente o poder da coragem... Você cruza e jura?!” Jurei. Se nem toda a vez cumpri, ressalvo é as poesias do corpo, malandragem. Mas Diadorim dava como exemplo a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça. Prometi. (ROSA, 2017c, p. 123).

Quanto à tristeza, há uma lenda contada pelo povo Pataxó (do sul da Bahia e do norte de Minas Gerais) que caracteriza o canto do pássaro como triste. Segundo essa lenda, no dia do casamento entre a mãe-da-lua e o bacurau (outro pássaro com hábitos noturnos e habilidade de camuflagem e mimetismo), o macaco conta uma história engraçada, a mãe-da-lua ri, e ao abrir seu bico imenso assusta o noivo:

[A mãe-da-lua] abriu uma boca tão grande para rir, que o noivo Bacurau ficou assombrado e fugiu para a floresta. A noiva, percebendo que o noivo não voltaria mais, resolveu partir para a sua velha morada, onde até hoje canta: - João foi, foi, foi, foi... E ele constantemente responde: - Amanhã eu vou, amanhã eu vou... Como não devolveu o terno que tomou emprestado aos outros pássaros, não pode mais sair de dia. (STRAUBE, 2004, p. 10).


Outras lendas, também referidas por Straube (2004), relatam que uma moça ao perder o seu amado, transforma-se no pássaro e permanece

chorando sua morte, por isso o canto da mãe-da-lua lembra o choro de uma mulher.

No excerto seguinte, o bando de jagunços descansa e conversa na escuridão, o jagunço Jesualdo faz comentário sobre Otacília, ao que Riobaldo reage ameaçador, revelando assim seu interesse pela filha do fazendeiro. Então se ouve a mãe-da-lua, metáfora para a paixão, e Diadorim surge ameaçador, enciumada, parecendo exigir de Riobaldo que se guarde para a guerra e, no depois, para ela.

– “Amigo, não toque no nome dessa moça, amigo!...” – eu falei. [...] Ninguém deu resposta, eles viam que era a sério fatal, deviam de estar agora esqueixelados, no escuro. Por longe, a mãe-da-lua suspirou o grito: – *Floriano, foi, foi, foi...* – que gemia nas almas. Então, era que em alguma parte a lua estava se saindo, a mãe-da-lua pousada num cupim fica mirando, apaixonada abobada. Deitado quase encostado em mim, Diadorim formava um silêncio pesaroso. Daí, escutei um entredizer, percebi que ele ansiava raiva. De repente. – “Riobaldo, você está gostando dessa moça?” (ROSA, 2017c, p. 125).

Ora, o que se pretende destacar aqui como a pedogênese da palavra é a realização do duplo acontecimento e evento no texto ao manifestar o conhecimento do autor sobre os sentidos associados popularmente aos pássaros e também à experiência das coisas em si mesmas, como exterioridade material e como interioridade, a partir da percepção do autor, sediada em seu corpo através do reconhecimento da sonoridade, hábitos e histórias, criando horizontes de significação a partir de diferentes processos criativos que expressam diversos horizontes de significação a partir de uma mesma palavra-perfil e seus componentes.

O processo de pedogênese avaliado no excerto seguinte diz respeito ao processo de transformação, via translação, mas que está conectado ao processo pedogênico de composição. Dolberth e Eggensperger (2020) relacionam o canto e a forma de mover-se do pássaro joão-congo  ao efeito estético e à forma narrativa da obra de Rosa. Fazem supor, assim, que o autor

necessariamente dispunha de conhecimento sobre o comportamento do pássaro, ao compor a cena⁴⁹. Segundo a análise dos pesquisadores:

Essa ave joga-se para frente no ato da vocalização, como numa reverência, por vezes indo até a metade do galho e retornando num impulso ao ponto inicial [...] Esse movimento de retorno alia-se ainda a uma vocalização que soa como um som ao inverso. Essa imagem, singularíssima em sua multiplicidade, ocorre em um trecho onde há a repetição contínua de vocábulos que apontam para o regresso. (DOLBERTH; EGGENSPERGER, 2020, p. 68).

Observe-se, assim, a associação entre os movimentos do bando e o canto do João-Congo no processo de construção da paisagem textual, mencionado em *Grande sertão: veredas*:

Pelo que, do trecho, **voltamos**. Para mais **poente** do que lá, só uruburetamas. E o caminho nosso era **retornar** por essas gerais de Goiás – como lá alguns falam. O **retornar** para estes *gerais* de Minas Gerais. **Para trás** deixamos várzeas, **cafundão**, deixamos fechadas matas. O João-Congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. (ROSA, 2017c, p. 317, negritos meus.).

No excerto verifica-se a pedogenese num processo de superposição do conhecimento especializado e popular sobre o João-Congo à figuração narrativa do movimento de idas e voltas cumprido por Riobaldo e seu bando. A movimentação e canto do pássaro são superpostas ao que se dá com o bando, na narrativa.

Outro exemplo de pedogenese na construção da paisagem textual está relacionada com a menção da rolinha fogo-apagou em *Grande sertão: veredas*:

O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. [...] Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de onde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. E a fogo-apagousempre cantava,

⁴⁹ “No *Caderno* n. 1 (Intitulado “Animais”) Rosa relaciona nomes populares e algumas outras informações sobre aves do Museu de Caça e Pesca, indicando que o visitou. Esse museu pertencia à Divisão de Caça e Pesca do Ministério da Agricultura e sua coleção iniciou em 1936. O acervo passou em seguida para o Museu da Fauna em 1993 para o Museu Nacional. Álvaro Coutinho Aguirre e Antozes, Domingos Aldrighi elaboraram o *Catálogo das Aves do Museu da Fauna* (Aguirre & Aldrighi 1983, 1987). Esse catálogo tem uma particularidade interessante: nomes populares são indicados não para as espécies, mas para cada espécime, indicando que os coletores devem ter obtido esses nomes na localidade da própria coleta” (FIGUEIREDO, 2010, p. 36).

sempre. Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assa-peixe. (ROSA, 2017c, p. 121).

Na Fazenda Santa Catarina, Riobaldo encontra-se, pela primeira vez, com Otacília. A atmosfera do lugar é paradisíaca e o tom da cena é leve e fluido. Sensorialmente é possível sentir o cheiro adocicado da erva assa-peixe, o qual se espalha pelo ar. Desde então para Riobaldo o canto da fogo-apagou tem cheiro de assa-peixe. Contudo, apesar dessa imagem idílica o cantar da rolinha interrompe a leveza. Isso porque algumas características da rolinha podem funcionar como mensagens subliminares na construção do fio narrativo.

Primeiramente, a rolinha fogo-apagou é considerada uma ave de mau agouro, como consta em Câmara Cascudo (1954), porque seu canto é de velório. Em “Dão-Lalalão” lê-se: “A fogo-apagou retomando o constante chamado, ia falar assim o dia a dentro, toda cristã; e, mais perto, o cú prolongado das pombas-de-casa, feito um agouro.” (ROSA, 1988b, p. 80).

O nome da rolinha fogo-apagou é a onomatopeização de seu canto. Também é conhecida como rolinha cascavel, porque seu bater de asas lembra o chocalho de uma cascavel e sua plumagem é como escamada, para camuflagem. Seu comportamento é arisco, sendo mais fácil ouvir seu canto do que vê-la. Por isso, muitos, ao ouvir o seu canto, têm a impressão de que ela está longe, quando na verdade ela está perto, isso porque ela só canta empoleirada e bem escondida, sendo um pássaro difícil de ser domesticado, como aponta o narrador de “Uma estória de amor” (2001b): “Seu canto sabe sempre se fingir de longe, e ela está perto. Só a ser que deseje domesticar-se, mas lhe faltando um pouquinho mais de valentia necessária, ou conhecendo que não a irão aceitar assim” (ROSA, 2001b p. 99).

FOTOGRAFIA 6 - Rolinha pedrês ou fogo-apagou



A rolinha carrega em si, dessa forma, uma alusão a Diadorim, seja por sua capacidade de camuflar-se, seja por parecer estar longe quando está perto, sempre a observar os passos de Riobaldo ou pela sua decisão em seguir seus instintos.

Além disso, seu canto contém um potencial mau agouro, porque: somente quem o interpreta corretamente e se desvencilha desse presságio terá uma vida feliz. Riobaldo não consegue entender as mensagens de Diadorim, por isso acaba por perdê-la. Mais uma vez superpõem-se, de um lado, os conhecimentos sobre o pássaro nas tradições populares, de que Guimarães Rosa provavelmente dispunha, e, de outro lado, o papel que o pássaro desempenha no conjunto de significações e relações entre personagens, no romance.

Por fim, um último exemplo de pedogênese da palavra-perfil a partir do campo semântico das aves. O episódio, bastante conhecido, figura Riobaldo atribuindo função lírica e estética ao manozinho-da-croa⁵⁰ e subvertendo, assim, a função pragmática ou de entretenimento comumente atribuída ao pássaro, como objeto de caça, como a seguir:

[...] aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. [...] – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manozinho-da-croa, [...] – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” (ROSA, 2017c, p. 95).

Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. Mas Diadorim agora estava afastado, amado, longe num emperrêio. (ROSA, 2017c, p.122).

O pássaro é associado a Diadorim e aos sentimentos de Riobaldo em relação a ele, seja porque Diadorim lhe ensina a enxergar e ver essas belezas para além do caráter de subsistência, seja porque através desse subterfúgio cria signos a respeito do amor.

Rosa gosta de brincar, inserir “bobaginhas”, como disse a Edoardo Bizzarri, mas que no fundo revelam novas significações, nascidas de seus

⁵⁰ Ver, por exemplo, Soethe, 1999, p. 132-133.

conhecimentos empíricos e científicos. A graça está em decifrar as mensagens, grandes varandas que se abrem para a paisagem. A linguagem literária de Guimarães Rosa é “uma rede grande, branca, como varandas de labirinto.” (ROSA, 2017b, p. 639). E como diria Merleau-Ponty: “a linguagem, a palavra e os silêncios entre elas também produzem imagens do que não é dito pelo autor” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 77). Ou como diria o narrador comentador de “A estória do Homem do Pinguelo”:

Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá suas voltas. Esfera com mares, em azul, que confecham terras de outras cores. Montanhas se figuram por feirinhas de riscos. Os rios representam-se a traços, sinuosos mais ou menos. Aí e cada cidade é um centro, pingou ou não em pequenino círculo. Mas, o povoado...” (ROSA, 2013, p. 78).

A explicitação da pedogênese possibilita verificar no texto o adensamento e superposição das camadas de significado que se originam das relações entre os conhecimentos do escritor e as diversas formas de sensorialidade envolvidas na percepção e expressão, em favor da narrativa e de um aumento da densidade estética do texto.

3.2. ESTEREOSCOPIA

O conceito de *estereoscopia* é entendido como “uma qualidade que nossa visão possui para vermos os objetos que nos circundam percebendo suas proporções, volume e profundidade. É uma propriedade da visão humana, que permite nos situarmos melhor no ambiente tridimensional em que vivemos” (MASCHIO, 2008, s/p). O fenômeno da estereoscopia decorre da captação simultânea da imagem de um mesmo objeto em dois ângulos diferentes que são fundidas pelo cérebro formando a imagem tridimensional. Segundo Maschio (2008, p. 164) é preciso distinguir a imagem projetada da imagem introjetada. A primeira, projetada, ou representação da imagem, refere-se é aquela criada para representar qualquer coisa, seja uma ação ou sentimento, pessoa ou paisagem. Já a imagem introjetada está relacionada as interpretações individuais do observador e a suas experiências, variações interpretativas que se realizam também na estereoscopia da representação

tridimensional do espaço. O que se obtém com a imagem estereoscópica segundo Maschio é "o processo de imersão", pois o observador tem a sensação de estar interagindo com a imagem, "como se estivesse incorporando o ambiente representado e fazendo parte dele", é de fato uma experiência "na qual parece possível tocar os objetos visualizados, ou sentir-se no mesmo ambiente da imagem projetada" (MASCHIO, 2008, p. 164).

Como aqui desejo enfatizar a possibilidade de obter experiências através de técnicas de escrita utilizo o conceito de estereoscopia para descrever a técnica empregada por Rosa para criar a ilusão referencial de se estar diante de um acontecimento, o que propicia que os leitores percorram a paisagem textual bidimensional em diversos níveis sensoriais através de uma cartografia dos sentidos, de modo que se instaure nos leitores sensações que suscitam a ideia de tridimensionalidade. Essa ideia pode ser perseguida ao pensarmos o texto como paisagem e os leitores como seres perceptivos.

Afinal, a estereoscopia é processo natural, porém que pode ser reproduzido de modo artificial para dar a impressão de tridimensionalidade, volume e profundidade, tal como fazem os artistas visuais ao empregarem técnicas de perspectiva, iluminação, oclusão, sombra, gradiente de textura para fabricar a captação simultânea do objeto em dois ângulos diferentes e assim criar a sobreposição ou paralaxe estereoscópica.

A paisagem textual é entendida, assim, como um procedimento de projeção de imagens quando os leitores percorrem o texto com os olhos e desse modo introjetam as imagens descritas e articuladas na página, que figuram como uma representação da ilusão referencial do mundo. As imagens são produzidas em colaboração com as experiências, memória e imaginação dos leitores.

A paisagem textual possui relevos e topografias elaboradas a partir de técnicas como variações tipográficas e emprego de uma pontuação que não se limita às regras gramaticais. Além disso, para arquitetar a estereoscopia textual, Rosa se utiliza da perspectiva oferecida pelo foco narrativo de personagens e narradores.

O emprego do foco narrativo que aqui designaremos *paratático* engendra uma espécie de sobreposição de imagens que resultam na visão de unidade a partir da multiplicidade de imagens e sensações propiciadas pela

técnica. Não pensamos apenas na síntese, portanto, mas também na conservação da multiplicidade. Segundo Alexandre V. Maschio a estereoscopia consiste

[...] na propriedade de vermos uma imagem de dois pontos de vista ligeiramente distantes um do outro, e nossos olhos assim o fazem, automaticamente, uma vez que cada olho recebe uma imagem distinta. É devido a esta diferença de enquadramento, ou perspectiva binocular, que o observador sintetiza em seu cérebro as duas imagens, e re-configura o espaço que observa, podendo perceber relevo, distância e volume. Este fenômeno é cotidiano em nossa visão (maioria dos humanos), e pode ser também simulado com imagens estáticas ou em movimento, para experimentarmos tal sensação. A experiência ilusória faz nos supor estarmos diante de um objeto real, sólido, sem de fato estar, uma vez que se trata de uma representação numa superfície bidimensional. A própria palavra estereoscopia já carrega em sua etimologia esse sentido (stereós = do grego, sólido, firme; cōpīa = do latim, traslado, reprodução). (MASCHIO, 2008, p. 17, grifos meus).

Os grifos servem apenas para frisar alguns vocábulos importantes para se destacar a estereoscopia como *técnica de escrita*: o emprego do foco narrativo como possibilidade de acessar o mesmo evento a partir de perspectivas diferentes; o emprego da pontuação como técnica de enquadramento, a sobreposição de imagens por meio da pedogênese da palavra.

As técnicas para a produção de estereoscopia serão exemplificadas a partir de comentários ao conto “A velha”⁵¹, publicado em *Ave, palavra* (2009, doravante AP). O conto é um bom exemplar de paisagem textual, pois a partir da compreensão das técnicas de estereoscopia é possível acompanhar a criação de uma topografia no conto, e ainda acompanhar a relação com a biopaisagem a partir da interpretação de documentos primários⁵². Assim se podem rastrear as imagens projetadas e introjetadas, o visível e invisível no fenômeno da expressão artística.

“A velha” apresenta dois personagens centrais: o Cônsul, alocado na embaixada brasileira em Hamburgo, durante o regime nazista; e uma velha senhora alemã, Dame Verônika, que requer a visita do diplomata à sua casa. O motivo do apelo de Dame Verônika, uma senhora idosa e doente, é pedir auxílio do diplomata para negar a origem judaica de sua filha Dame Angélica,

⁵¹ O conto “A velha” foi inicialmente publicado em *O Globo*, no dia 3 de junho de 1961.

⁵² Sobre isso, ver SILVA, 2020, p. 234-235.

que nascera no Brasil. Em português, a velha senhora desvela ao diplomata o segredo de sua vida: a filha não era filha do seu marido, o judeu Káspar Eswepp, mas sim filha de um homem nobre brasileiro, que fora o grande amor de sua vida. Mesmo após conhecer a história tocante e difícil de ser revelada, o diplomata lhe nega os serviços. O conto de três páginas composto por 19 parágrafos é narrado por um cônsul brasileiro, que, ao mover-se pelos cenários da cidade de Hamburgo, constrói progressivamente o ambiente caótico e o terror que se instaura em derredor.

Destaco agora a ideia do texto como paisagem e um dos modos possíveis de produção de relevos e topografias, que assim como em uma paisagem indicam ritmos de caminhada, momentos em que o trajeto exige um esforço maior ou menor, ou ainda, paradas, porque o andarilho se depara com algum obstáculo. A topografia é fabricada por meio do ritmo sonoro e visual incentivado pelo aproveitamento das vírgulas e a proposta de espaçamento e pausas por elas indicadas, o que por sua vez incide na produção de quadros e cenas que fazem ecoar sentimentos e sensações do narrador. Observa-se em “A velha” a utilização massiva de vírgulas nos parágrafos iniciais, o que estimula a leitura pausada, refletindo as reações e sensações do narrador que observa os acontecimentos e cenas à sua frente. As vírgulas produzem o enquadramento, pois geram a sensação de focalização (close-up), como se a lente da câmera individualizasse cada imagem descrita, situação ou sentimento que compõem a cena.

O enquadramento unido ao *desenho sonoro* e visual colabora para a criação de sensações rítmicas, a técnica empregada é da assonância e, em menor grau, da aliteração: “Via-se, **a cada canto**, o emblema: pousada num círculo, onde **cabia oblíqua** a suástica, **a águia** de **abertas asas**. **A fora, as sombras dos troncos das árvores na neve**, e a **curva dos corvos**, **o corvo** da desdita.” (ROSA, 2009, p. 115-116).

A sensação de movimento é impulsionada pelo ritmo estabelecido pela extensão das unidades semânticas marcadas fonicamente por meio de sílabas fortes e fracas e vogais abertas e fechadas, técnica que pode ser associada em termos de estereoscopia à iluminação e sobreposição de luz e sombra. A dinâmica de leitura cinética também é incitada pelas indicações semânticas dos vocábulos, que indicam movimento ou posição no espaço.

Via-se,
a cada canto, o emblema:
pousada num círculo,
onde cabia oblíqua a suástica,
a águia de abertas asas.
A fora,
as sombras dos troncos das árvores na neve,
e a curva dos corvos, o corvo da desdita. (ROSA, 2009, p. 115-116,
modificações minhas)

Note-se a sequência de vocábulos indicando direção ou localização: “canto”, “oblíqua”, “círculo”, “aberta”, “A fora” e “curva”, e em meio a essa organização imagética cinética surge a palavra “emblema”, que por sua posição na sentença seguida de dois pontos introduz uma explicação, interrompendo a demanda da percepção psicofisiológica e revelando o mote do excerto implícito pela organização das imagens, ou seja, a ideia moral implicada pela imagem abstrata da suástica. A esta, por sua vez se opõem “as asas abertas” da águia, às quais se sobrepõe, no entanto, a imagem do “corvo da desdita”.

O mote é sintetizado no trecho final “as sombras dos troncos das árvores na neve”, unidade mais longa da composição, não interrompida por vírgula, e em si mesma paradoxal tanto na imagética quanto na sonoridade, que se constitui pela alternância de vogais fechadas e abertas: “e a curva dos corvos, o corvo da desdita”.

O terceiro procedimento está associado à perspectiva elaborada pelas escolhas de delimitação da imagem, como percebida em *a sombra dos troncos das árvores*. O que chama a atenção é a inversão de foco do narrador que observa a sombra dos troncos e não os próprios troncos. Nesse trecho, a imagem gerada é a de uma paisagem hostil, seja porque a imagem está coberta pelos símbolos nazistas, seja pelo frio extremo dos concumulados gelos e da falta da copa das árvores e seu verdejante florescente. Vê-se apenas a sombra do tronco e da natureza, o que resta é apenas a sombra da vida, animada pelo movimento contínuo da desventura.

O que se destaca de forma bastante peculiar nesse conto é que ele emerge do campo compartilhado entre o sujeito perceptivo e o sujeito da escrita, que transforma a percepção vivida por Rosa em percepção ficcional.

Quanto à expressão dessa percepção no conto, ela se baseia na atmosfera criada pela voz narrativa, que é a do pessimismo.

O ambiente marcado pelo nazismo materializa-se através da percepção sensorial do entorno e das imagens suscitadas por ele, ou seja, comunicar as sensações justapondo-as, criando sinestésias e ilusões de tridimensionalidade, como proposto acima com o conceito de estereoscopia.

Outro aspecto a ser destacado é a projeção de uma paisagem física ou referente:

Sumia-se no dia noturno a bela, grande cidade hanseática, nem se avistavam seu céu de ferro molhado e as silhuetas das cinco igrejas, suas torres de cobre em azinhavre. Dava-se, que nem caudas de cobras, delgados glaciais chicotes — nevando fortes flocos — o vento mordaz. Saindo para Glockengiesserwall, se bem que abafado em roupas, eu tivera que me enregemer, ao resfriocravador e à umidade, que transia. fora, as sombras dos troncos de árvores, na neve, e as curvas dos corvos, o corvo da desdita. Dizia-se que, este, muitos anos faz, seria o mais duro inverno, de concumulados gelos: morriam muitos pássaros. (ROSA, 2009, p. 115-116).

No excerto o cônsul percebe mudanças climáticas que trazem à superfície textual aspectos multissensoriais (visão, tato e olfato), formulados pelo narrador, o qual busca comunicar essa experiência através de imagens inusitadas como “caudas de cobras”, que por sua vez são associadas aos toques dos flocos de neve na pele, sentidos como “delgados chicotes”.

O narrador descreve a paisagem utilizando perspectiva, luz e sombra, como é possível perceber no excerto acima, pois o entorno não é visível: a perspectiva do olhar está restringida, impossibilitando que se vislumbrem outros horizontes para além da realidade que se apresenta no entorno mais próximo. A visão cede lugar à sensação tátil que atua no corpo do narrador. O frio é doloroso, os flocos de neve e o vento são cortantes e tocam o corpo com tamanha força que são descritos como “chicotadas”. O frio e a umidade atravessam as roupas do narrador e atingem a pele fazendo com que ele se “enregema⁵³, ao resfrio⁵⁴ cravador”. Seria “o mais duro inverno, de

⁵³ O neologismo por prefixação “em”, “re”, ou seja, gemer novamente para dentro, e por aproximação contextual, sonora e gráfica pode ser associado a enrijecer.

⁵⁴ Assim como “resfrio” é também um neologismo por prefixação “res”, prefixo de origem latina, atualmente encontrado na sua forma singular, “res” atribui à palavra um sentido de repetição e de intensidade, ou seja, “resfrio” o frio que se repete de forma intensa.

concumulados gelos”: o frio é tamanho que o gelo concomitantemente se acumula com outros gelos.

Também no conto “A velha”, tal como foi observado no caso da anotação do *Caderno de Anotações– 01*, sobre as percepções da cidade francesa de Riquewihr (p. 45 deste tese, acima), é possível constatar o *estar na paisagem* e o modo de apreensão do sujeito que ouve, vê, sente a atmosfera, a paisagem e seus cheiros. O *estar na paisagem* está associado à experiência do fenômeno em si. A anotação referencial, que servirá de matriz ao texto, acontece no momento seguinte ao da experiência, é fruto do processo de reinstalação, realizado pelo sujeito, que após perceber a paisagem busca meios de guardar e expressar a experiência. E essa anotação é a matéria para a criação textual propriamente literária.

Em relação ao conto “A velha”, lê-se no *Caderno de Estudos para a Obra* (JGR-EO-01,01- 015, p. 15, linha 2) a seguinte anotação: “As longas sombras dos troncos das árvores na neve”, utilizado na obra como expressão artística, como se acabou de citar: “A fora, as sombras dos troncos das árvores na neve” (ROSA, 2009, p. 115). A partir da anotação sobre a percepção na experiência realiza-se o *experimento linguístico e estético*. Verifica-se, então, o procedimento criativo em curso: primeiro a experiência do fenômeno, depois a reinstalação do ser no fenômeno, e então o do fenômeno da expressão da linguagem na obra artística. O primeiro está relacionado ao estar na paisagem; a segunda ocorre na reinstalação do ser na experiência fenomenológica, que se realiza numa primeira anotação e depois é retomada na escrita.

Para Bachelard, na fenomenologia da imaginação as imagens poéticas não se reduzem a meios secundários da expressão, elas sugerem “que se vivam diretamente as imagens como acontecimentos súbitos da vida” (BACHELARD, 1996^b, p. 228).

Essa breve exemplificação do uso de fontes primárias como ponto de partida para o gesto de interpretação demonstra que a linguagem em Guimarães Rosa é criada pelo ambiente e pela forma de registro de um processo experiencial e de reinstalação na experiência, e por isso mesmo, constitui o *acontecimento* que expressa o momento e a voz daquele que sente, pensa, devaneia, escreve e “fala” a partir da reflexão sobre o sentido e a experiência.

3.3 CARTOGRAMA

O *cartograma*, como imagem complexa ou conjunto complexo de imagens, remete, sob uma prática estereoscópica e de acordo com a lógica composicional do texto, tanto aos elementos de partida no mundo referencial visível e invisível (os elementos do mundo percebido e os conhecimentos sobre eles), quanto à coisa simultaneamente imaginada e criada a partir dos fenômenos experimentados no corpo em uma dada atmosfera. O autor para expressar sua percepção na e da paisagem natural e cultural, coletiva e individual, em um lugar determinado, lança mão de uma série de artifícios formais, que abrangem desde o estrato fônico até o deslocamento de perspectivas via foco narrativo.

O cartograma literário que se pode fixar a partir do processo de estereoscopia expressa algo que se aproxima do “real”, ou melhor, o elemento sensível da experiência e do mundo, mas figura também a relação entre o objeto e aquele que o percebe, ou seja, o processo pelo qual o ser entra no mundo e o mundo entra no ser. Por exemplo, a vivência do universo ornitológico em Rosa adentra de tal forma sua imaginação que os pássaros, seu canto, suas plumagens acabam por se inserir nas próprias camadas textuais, assumindo papéis literários, narrativos e composicionais múltiplos na construção do romance.

Esse modo de intercorporeidade do ser com o mundo é intenso e se estende para a paisagem textual. Para Riobaldo, a tentativa de expressar a experiência resulta na seguinte reflexão: “Não sei contar direito [...] ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa” (ROSA, 2017c, 126-127). Ou como diria Rosa em entrevista a Pedro Bloch: “Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, vôo” (BLOCH, 1989, s/p).

O comentário da personagem, de caráter poetológico, é significativo para interpretar a percepção na obra literária e os cartogramas literários criados por Rosa, uma vez que não são apenas os acontecimentos que importam, mas a sobre-coisa, a outra-coisa, o quem da coisa, ou seja, a

manutenção, em um único signo, das diversas possibilidades de entender o mundo percebido e o mundo cognoscível.

As imagens inspiradas nos elementos naturais – sons dos rios, folhas e cantos dos pássaros evocados pela imaginação poética – comunicam simbolicamente esse mundo por meio das palavras-objetos que esteticamente são reveladas por diversas dimensões da sensorialidade.

No excerto a seguir, retirado da novela “Buriti”, a estereoscopia sonora revela a profusão de sonoridades, as quais são qualificadas pelas personagens e pelo narrador como uma massa de sons amontoados, difíceis de ser identificados, mas que, com certo esforço e observação atenta, as personagens passam a reconhecer e identificar. São alguns sons de animais, pássaros e de outros elementos da natureza, vivenciados também como avisos enviados por um plano espiritual.⁵⁵

A estereoscopia é um procedimento abrangente e conectado às palavras-perfil e suas camadas de leitura. Resulta daí a produção de cartogramas, que no caso de “Buriti” se apresentam como dados da audição. O cartograma sonoro de “Buriti” estabelece modelo exemplar de um tipo de cartograma sensorial e constitui uma nova forma de comunicação, em comparação com as demais novelas.

O cartograma em “Buriti”, portanto, é sonoro e evidencia: a) a confusão mental de Chefe Zequiel; b) o fenômeno sonoro do sertão; c) o domínio sonoro nas *Noites do sertão*; d) uma nova forma de comunicação, e; e) a busca por uma tradução lógico-racional desses sons.

A audição é um elemento importante que permeia toda a narrativa. Como enfatiza Erich Nogueira (2018) a descrição dos sons na obra não se restringe a “descrever a natureza”. Para o pesquisador, “o mapeamento dos sons por meio das referências dadas pelo conhecimento sertanejo – ou seja, pela atribuição de um sentido – já representa a tentativa humana de lidar com a vertigem sonora que se instala nas noites do sertão” (NOGUEIRA, 2018, p. 155). Nogueira exemplifica sua afirmação com o seguinte trecho, que inicia a novela:

⁵⁵ Sobre a relação entre psicopatogenia e os pássaros, ver Marques, 2010.

Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambú. Devia de ser. Em parte, o outro caçador confirmou. Miguel assestara o ouvido [...] Mas, aquela hora, falava-se menos, em voz baixa, mesmo sem ser de propósito. [...] O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo. — “A gente pode aprender sempre mais, por prática” — disse o primeiro caçador. Discorria da dificuldade em separarem-se sons, de seu amontoado contínuo. — “Só por precisão” — completou o segundo, o setelagoano. E mais disse: que dirá, então, os bichos, obrigados a constante defesa ou ataque? (ROSA, 1988a, p.92).

De fato, a paisagem literária da novela figura como experiência da escuta e percepção sonora aguçada na noite. Destaca-se que a escuta atenta revelada pelo texto demonstra a necessidade de conhecer os sons para proteção, pois conhecer os sons do sertão significa estar seguro de possíveis ataques.

Como explicita Rosa em sua carta a Bizzarri a escuta do Chefe Zequiel, descrita pelo narrador por meio de neologismos ou onomatopeias, é uma tentativa de traduzir a massa sonora “para a linguagem lógico-reflexiva” (BIZZARRI, 1980, p. 68).

Brandon LaBelle (2014) ao se referir ao livro de Ted Andrew *Animal Speak: The Spiritual and Magical Powers of Creatures great and small* (2003) propõe que se compreenda e identifique o sussurro como canal que oferece acesso ao mundo natural, sendo ele central para o fenômeno natural. Pois, os sons da natureza são como uma energia particular que atravessa as árvores⁵⁶, e os animais dando força e espírito a todas as formas de vida. Para o caso de “Buriti”, isso bem se aplicaria, já que no texto de Rosa, pela sobreposição de várias camadas sonoras, tem-se algo como voz/som inaudível, semelhante ao sussurro.

Segundo LaBelle (2014), aprender a observar e interpretar os sinais da natureza significa mais do que apenas compreender os perigos do ambiente, pois os sussurros da natureza ensinam sobre a vida e seu animismo. “Em outras palavras é uma troca contínua que acontece através dos sentidos com todas as expressões da natureza, que nos conduz a um processo de

⁵⁶ Sobre isso, ver Wohlleben, 2017.

interpretação ativa – de entrar em sintonia com o mundo natural através de sua presença sussurrante.” (LaBelle, 2014, p. 149, tradução livre).

A sonoridade que invade as *Noites do sertão*, que vibra no Buriti grande e vibrou no corpo de Rosa, acontece através da conexão, intercorporeidade e mistura resultantes de que o escritor, em suas andanças, uniu-se à natureza silenciosa e sibilante, para depois transformar tais sussurros em narrativas.

A experiência auditiva da personagem Chefe Zequiél exemplifica um cartograma sensorial com dados sonoros que possibilitam identificar por meio dele outras informações relevantes para interpretar da *poética do acontecimento rosiana*. A escuta de Chefe Zequiél é uma hiperescuta, pois “ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue” (ROSA, 1988a, p. 99). “Sentinela” que tem como adversário o contínuo sonoro as noites, ele assume a função de comunicar aos demais habitantes da fazenda os sons noturnos, protegendo a todos e permitindo-lhes essa surdez necessária.

Se por um lado a escuta do Chefe está conectada à segurança territorial, como definiu Erich Nogueira (2018, p. 159), sua escuta revela, por outro lado, a energia particular da força e espírito relacionados a todas as formas de vida.

Como Chefe Zequiél ouvia, ouvia tudo, condenado. [...] em sons: *tu-tu... tut... tut...* Na noite escutada. — *Diacho!* De desde que o sol se some, e os passarinhos do branco se arrumam em pios, despedidos, no cheio das árvores. Aí começa o groo só, do macuco, e incôam os sapos, voz afundada. Com as corujas, que surgem das grotas. O clique-clique de um ouriço, no pomar. O nhambú, seu borborinho. O ururar do urú, o parar do ar, um tossir de rês, um fanhol de porteira. A certo prazo, os sapos estão mais perto, em muito número; a tanto, se calam. O sacudir do gado. O mato abanado. — *Zequiél, você foi ouvir, agora teme!* [...] Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror. A anta ri assoviando. Atrás, em cada canto do campo, tem uma cobra, espreitante. O vento muda: traz voz, marmúgem. Os ariris cantam, sibilam as sílabas; piam no voo; esses viajam, migram à noite. [...]. Cachorro pegou o cheiro dum bicho, está acuando. [...] De baque, de altos silêncios, caíu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão!* — *tssùuuu...* Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado. [...]. (ROSA, 1988a, p. 122-123)

A capacidade nomeadora do Chefe coloca-o numa posição de arqueólogo e tradutor de uma linguagem outra. Segundo Luiz Costa Lima, em argumento a que recorre também Nogueira (2016, p. 80):

Ao distinguir cada voz, ao escutar o impossível, ao nomear o que a todos mais seria impossível, Zequiél desvela o carácter discreto e significativo do que, para os outros, seria apenas rumor, confusa mistura. Neste sentido, o mestre da noite é o mestre da linguagem. (LIMA, 1974, p. 53)

A expressão dessa experiência sonora – parafraseando-se Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne* (2004) – faz perceber que as coisas em si (os sons individuais de cada elemento, em nosso exemplo) perdem seu aspecto referencial característico, mas ganham em densidade estética, e por isso mesmo o conjunto delas aproxima-se da verdade da impressão ou percepção. No exemplo de Chefe Zequiél, os sons *surgem* como se de fato fossem percebidos no ambiente natural rural. Na expressão artística da percepção dessa sonoridade atmosférica como linguagem, percepção e “realidade” convergem, aproximam-se. O entorno é *demonstrado* por Chefe Zequiél, a linguagem logra atingir a carne e os ouvidos dos leitores, mas por haver se transformado em palavra original.

A audição de cada som suscita uma imagem localizada na paisagem, ocupa-o visual e sonoramente, e evidencia a perspectiva sob a qual cada coisa é percebida, aqui também produção estereoscópica. Na mente e no corpo esse processo é concomitante; mas na linguagem imaginada e esteticamente elaborada o processo é subdividido, duplo, múltiplo, com o intuito de mostrar-se, a um só tempo, imediato e “analítico”.

No excerto acima pode-se perceber a sobreposição de diversos elementos por meio de pontuação, onomatopeias, neologismos, sons enumerados. Há um paisagem referente e transcendente em que o som acontece, cria materialidades, demarca distâncias.

O emprego da pontuação revela o trabalho formal e criativo com a linguagem, estilização que busca expressar o acontecimento e a sensorialidade envolvida. A impressão da sucessão imediata ocorre pelo uso mínimo de conectores. O emprego das vírgulas e pontos-e-vírgulas compõe relevos, que operam como obstáculos no itinerário da leitura. As pausas gráficas obrigam o

leitor a efetuar pausas temporais, para que possa acompanhar o trajeto mental do personagem e criar junto com ele as imagens: “Os arirís cantam, sibilam as sílabas; piam no voo; esses viajam, migram à noite” (ROSA, 1988a, p. 123). Nesse excerto o ouvir, o visualizar e o pensar se distribuem e evidenciam como tais. Primeiro Chefe Zequiel ouve os ariris cantarem, eles sibilam sílabas; depois ele percebe que eles estão piando, enquanto voam. Por fim, lembra que esses pássaros costumam migrar durante a noite.

A pontuação instaura um ritmo de leitura determinado, impondo pausas que enfatizam interpolações, aspectos que tendem a aproximar o texto escrito da dicção oral⁵⁷ e vocal. O narrador ao mesmo tempo em que adentra os ouvidos e cabeça da personagem, conta aos leitores o que ouve e o que vê, utilizando frases curtas, sem conjunções ou com poucas delas. As parataxes alinham e justapõem imagens, de certo modo isolando-as para em seguida complementá-las. De acordo com Martins (2007/8, p. 375-377) a parataxe possibilita a adição de sequência de novas ideias por meio de orações breves, as quais possibilitam ainda o desenvolvimento de diversos efeitos rítmicos e psicológicos. No caso do Chefe Zequiel trata-se de confusão emocional, ocasionada pela imensa gama de sonoridades captadas em transições rápidas de um som para o outro, de uma imagem a outra. Por vezes há a suspensão momentânea da audição de um novo som para a personagem pensar sobre ela, dar-lhe uma forma, e contornos sonoros mais precisos.

Assim, a parataxe permite que se insiram movimentos cinéticos, possibilitando que as imagens se desdobrem em outras, apreendendo-se os sons por diversos ângulos, na simultaneidade do acontecimento. Observe-se:

De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão!* — *tssúuuu...* Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado. (ROSA, 1988a, p. 123).

A escolha estilística da parataxe encena a percepção da personagem, sendo reproduzida, atualizada e reencenada no aqui e agora da narrativa. No excerto, apenas uma hipotaxe em “como elas se decepam”, conjunção

⁵⁷ O assunto foi discutido de forma pormenorizada em minha dissertação de mestrado *Digressões no Grande Sertão: Veredas*. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/56057>.

conformativa. O efeito dessa economia: primeiro há o som que interrompe o silêncio, algo que cai, fragoroso; em seguida indica-se que o som foi produzido longe dali. É depois do “depois” do som que se identifica que o que despencou foi a folha de um coqueiro, que se desprende das grimpas. Por fim, descreve-se o som com detalhes: primeiro mostra-se que a força da queda equivale a um murro, seguido por som que se assemelha a tosse, indicando provavelmente o som das folhas após tocarem o chão. A imagética do som cuida de evocar e perpassar o corpo.

Então, cria-se uma onomatopeia para os sons, o primeiro som lembra um espirro, que empurra o ar para fora com a força do diafragma, iniciado também com a letra A, ou seja, não há impedimento para saída do ar. Só em seguida adiciona-se “tão”, “t” acrescido do sufixo aumentativo “ão”. O segundo som assemelha-se ao farfalhar de folhas “*tssùuuu*”. A foneticista Camila Leite (2006, p. 68-71) observa que esse encontro consonantal [ts] não é típico do Português brasileiro, embora possa ocorrer por empréstimo de outras línguas ou na produção de neologismos, assim como [ts] não ocorre em início de palavras. No texto de Rosa, o destaque dado justamente ao encontro consonantal, seu emprego consciente-espontâneo na construção da cena, resulta na união entre movimento e imagem, o que é evidenciado ao fim da descrição: “Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado” (ROSA, 1988a, p. 123).

Em “Buriti”, a sensorialidade e a sinestesia se fazem sentir em muitos trechos como esse. Como comenta Ana Luiza Martins (2015), Rosa “faz a linguagem ‘gaguejar’ ou ‘delirar’, para dela extrair visões e sonoridades outras, etéreas, inusitadas” (MARTINS, 2015, p. 5).

Edoardo Bizzarri, como tradutor, depara com essa enorme quantidade de sonoridades delirantes na criação de neologismos e onomatopeias que pululam na audição de Chefe Zequiel, sons que o enlouquecem, sons que só ele com sua hiperaudição é capaz de ouvir e decifrar. Chefe Zequiel interpreta-os como avisos de que o “inimigo” se aproxima: “Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. Não quis, até aos respingos do campo, até aos galos, no pintar da aurora” (ROSA, 1988a, p. 149). Justificadamente, os sons “assombram” também Bizzarri, que solicita a Rosa

explicações sobre os significados de alguns desses vocábulos e onomatopeias. A solicitação é respondida com 35 entradas, na carta do dia 10/12/63, de número XV. Os excertos estão hoje publicados (BIZZARRI, 1980, p. 67-71) e se referem aos neologismos e onomatopeias em trecho de “Buriti” (1988a, p. 876-977). Na carta, Rosa explica ao italiano:

o Chefe Zequiel, um pobre-de-Cristo, [tem] semienlouquecida sua ignorância. Vamos ver se o deciframos, um pouco, ao longo de alguma de suas possíveis “variantes”, e até onde. O melhor, creio, sempre é a gente partir o difícil em reles pedacinhos. (Rosa in: BIZZARRI, 1980, p. 67-71)

Observe-se o trecho retirado de “Buriti”, com destaque para os neologismos, no qual Rosa faz referência à coruja mãe-da-lua, já mencionada anteriormente: “— *lh... O úú, o úú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada — ele igreja as árvores*” (ROSA, 1988a, p. 149). O trecho é explicado por Rosa em duas entradas, como segue:

- 1) "O úú, o úú, ENCHEMENCHE, aventesmas..." " úú, úú = onomatopeias
 Enchemenche = (enche-m(e)-enche? enche-m(exe)?) é algo que o Chefe quer mas não consegue traduzir dos hiper-rumores da Noite.
 Aventesmas = (avantesmas) fantasmas.
 Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: — Esses (sons de) húúh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas...
 (Perdôe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infralógicas, hipersensoriais, elas contagiam-nos, e “estou com a cachorra”, a invenção é um demônio sempre presente...).
- 2) “O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada — ele igreja as árvores.” úa = onomatopéia
 avuve = “ (do vento)
 oada = “ de (panc)ada, (z)oada; pode provir também de ôa/ (= a voz com que o carreiro manda parar os bois do carro-de-bois).
 igreja = Para o Chefe, o que dá mais idéia de respeito sério e pânico, de suspensão cósmica, coitado; de misterioso silêncio e grave ambiente (Cf. sacer = na sua ambigüidade ou ambivalência de ao mesmo tempo “venerável” e “execrável”) é uma igreja. Daí, o verbo igrejar”.
 Trad. O ventoventovento hhh-úiva, feito para morrer morrendo, venta-vôa- úiva, e — de só o fim-depancada, pára, então dentro do silêncio as árvores todas estão dentro da igreja... (BIZZARRI, 1980, p. 67).

A passagem de “Buriti”, a seguir, é repleto de onomatopeias. Se no trecho acima a mãe-da-lua é associada à ave fantasma (aventesma), neste trecho ela é chamada de urutau: mais uma vez, segundo informações que já apresentei anteriormente, o texto de Rosa registra seu conhecimento aprofundado sobre os pássaros, conhecimentos empíricos, científicos e populares.

A coruja desfecha olhos. Agadanha com possança. E **õe** e **rõe**, **ucrú**, de **ío** a **úo**, virgeminha, **tiritim**: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou **oãoo**, e **psiuzinho**. Assim: **tisque**, **tisque**... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. Í-éé...Í-éé...Ieu... Treita do cresso de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a mingúavel... (ROSA, 1988a, p. 149-150).

Rosa dedica onze entradas para explicar o excerto acima, das quais destaco apenas quatro, como meros exemplos:

4) "A coruja desfecha os olhos". (Idem. Apenas, notar a superposiçãosemântica: DESFECHAR = abrir. DESFECHAR = vibrar; descarregar (arma de fogo) exprimir com violência. (Adoro isto. No só e simples abrir de olhos, a coruja já está atacando!)

[...]

6) "E **õe** e **rõe**, **ucrú**, de **ío** a **úo**, virge-minha, **tiritim**: eh bicho não tem gibeira..."**õe** = (onom.) se refere às unhas e bico da coruja.

rõe = (onomatopéia; de roer) se ref. também à coruucrú = (") refere-se aorasgar (cruel) da carne (crua) da vítima.

ío = (onom.) corresponde aos gemidos-guinchos da víuo = (") idem. E também ao rumor geral, dos dois, a coruja batendo e a vítima se debatendo, [...]

7) "Avougo" = Outra onomatopéia, esquisita, do Chefe. Quase tudo o que ele pensa ou diz, "non è un discorso, ma uno sfogo subitaneo"... (Terá a ver com ave, com agouro, com regougo?)

[...]

11) "O urutau, em veludo.!" O urutau (ave: mãe-da-lua, dos Caprimulgídeos, *Nycttbius grandis*), em veludo (porque voa macio, como a coruja, sem nenhum rumor). (BIZZARRI, 1980, p. 71).

O último destaque de Rosa, no conjunto das explicações, versa justamente sobre o mimetismo sonoro de alguns animais, que imitam os sons das águas.

35) "uixe, ixinxe" = onomatopéias (referem-se aos bichos cujo rumor imita, de propósito, o ruído da água do rego). Mimetismo sonoro. (BIZZARRI, 1980, p. 69).

O plano sonoro e sintático da estética rosiana, portanto, está repleto de onomatopeias desconhecidas e conhecidas que solicitam a audição e a visão, neologismos que mimetizam sons, imagens e adjetivos que misturam sinestésias: “A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro” (ROSA, 2017b, p. 610).

Frases como essas convidam o corpo a saborear a novidade. Além disso, revelam as paisagens, fazem presentes as atmosferas, colocam em movimento personagens, a história anima-se na carne daquele que adere à leitura e à palavra falante.

Se para muitos o estilo anima a estória, para outros ela parece limitar a fluidez da leitura e da experiência. Como diria o narrador de “Cara-de-Bronze”:

Eu sei que essa narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, queriam chegar depressa a um final. [...] Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. [...] Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (ROSA, 2017b, p. 609-610).

No caso de Rosa, as narrações nascem de um encontro entre sons e significados capazes de transmitir atmosferas, criando sentidos, palavras que transmitam a qualidade mesma da percepção, que pode ser a do interior da personagem, do entorno, do contexto ou da paisagem, palavras que envolvam e tragam uma pausa reflexiva pelo sentido novo. É o que o próprio escritor declara em entrevista a Fernando Camacho:

[...] quando eu digo "circunstristeza" não é para fazer uma palavra nova, é porque tenho que dizer que tudo estava triste, mas sem usar linhas que quebram a perspectiva, sem estruturas muito pesadas se não, não vò. Tudo influi. O negócio é como na música, uma nota, só uma, uma pausa, uma vírgula é importante, conta. (CAMACHO, 1978, s/p)

O desejo de capturar a sobre-coisa, seu quem, se instaura nesses cartogramas sensoriais. Pois: “Só importa é a Beleza. Mas a beleza é incapturável. A Beleza é uma porta encruzilhada = + ou – digo = ↑↓.”⁵⁸ (ROSA, caderneta 4, apud CAVALCANTE, 1996, p. 241). Neuma Cavalcante (1996, p. 246) cita trechos das cadernetas de viagem onde Rosa anota nuances lexicais

⁵⁸ In: Caderneta E12, intitulada “Geografia – Ar e Terra” (IEB/USP).

para escalas cromáticas, como a seguir. Do Caderno 3: “Um verde-azul-prata de folha de parreira sulfatada”. E do Caderno 4: “O Arno: de um belo ocre liso (amarelo) que tende ao verde, mas por seus próprios caminhos (meias) do amarelo”; “A montante, o céu todo de um azul de mar marinho espesso, profundo. A jusante isto é, para o poente, roxo em baixo, subindo do escuro, e em cima uma barra rosa, rectilínea. O Arno, com reflexos de luzes, está azul, azul claro. O resto do céu azul está, aguardando luz.”

Em *Sagarana*, no conto “O burrinho Pedrês”, publicado em 1946, por meio da técnica estereoscópica do enquadramento quadro a quadro, Rosa cria a impressão de movimento e permite a observação do cartograma visual e cromático.

E o Major Saulo indicava, mesmo na beira do estacado, um boi esguio, preto-azulado, azulego; não: azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado – uma tinta compacta, despejada do chanfro às sobre-unhas e escorrendo, de volta, dos garrões ao topete – concolor, azulíssimo.
 – É inteiro... Não, é roncolho. Mas bonito como um bicho de Deus!...
 – É só de longe, seu major. De perto, ele é de cor mais trivial...
 (ROSA, 1984, p. 34).

No trecho pode-se perceber a importância das cores na construção da atmosfera e da visualidade das palavras, assim como verificar via afastamento a sobreposição de diferentes pontos de vista, mas também a divergência nos modos de expressão e interação com o mundo. O Major Saulo é um homem contemplativo, que apreende as cores dos bois em movimento e à distância, enquanto o peão observa os bois de perto e em meio à labuta. Assim o Major tenta nominar o que vê e sente: “azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda”, enquanto o peão enxerga apenas pelo trivial a cor de um boi.

Ainda sobre o aspecto cromático em Rosa cito o estudo de Paulo Soethe e Sibeles Paulino sobre o “Caderno de estudos para a obra – Pintura”⁵⁹ onde os autores analisam o emprego da sinestesia nas obras de Rosa, entendendo que para Rosa as coisas elas mesmas e as palavras que as denominam parecem já animar esse sentido oculto, mas que é redescoberto na vivência seja do fenômeno em si seja no fenômeno da expressão.

⁵⁹ *Caderno de Estudos para a Obra – Pintura*, P4 16 (inédito), 31 p. manuscritas, microfilme 68 e *Pasta de Estudos para a Obra E 17* (Dante, Homero, La Fontaine, [Artes plásticas]), p. 63-75 (material igualmente inédito).

“Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos” (ROSA, 1994, v.1, p. 33). Escutar as cores: tanto a noção da sinestesia é evocada com essa formulação, quanto à convicção de que há visualidade nas palavras. Os estudos de Rosa revelam sua predisposição a aprimorar essa visualidade com esmero e técnica, que se podem aprender também com os pintores. (SOETHE; PAULINO, 2005, p. 48).

As técnicas estereoscópicas têm, nesse mesmo sentido, a finalidade de gerar sensações a partir do enquadramento e de quadros em movimento, como apresentado em no conto "Burrinho Pedrês", de *Sagarana*:

Um de cernelha corcovada, boi sanga sapiranga, se irrita com os grampos que lhe arpoam a barriga, e golpeia com a anca, aos recuões. A vaca bruxa contraesbarra e passa avante o choque, calcando o focinho no toutho do mocho. Empinam-se os cangotes, retesam-se os fios dos lombos em sela, espremem-se os quartos musculosos, mocotós derrapam na lama, dançam no ar os perigalhos, o barro espirra, engavetam-se os magotes, se escoram, escouceiam. [...]. E pululam, entrechocados, emaranhados, os cornos [...]. (ROSA, 1984, p. 20-21).

Nota-se ainda a combinação entre som e movimento:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... (ROSA, 1984, p. 37)

E há ainda as geniais bobaginhas rosianas, adaptando parlendas: “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (ROSA, 1984, p. 37). As técnicas rosianas estão interconectadas aos temas e motivos centrais nos textos, surgindo no movimento dos cavalos, no cheiro da assa-peixe, nas cores das penas dos pássaros, no andar dos bois: no desejo de encontrar palavras que façam a coisa falar e que expressem no fenômeno da expressão da linguagem a sensação experimentada dos fenômenos.

4. O ITINERÁRIO DOS SENTIDOS

As 728 páginas de *Corpo de Baile* (1956) fornecem amplo material para analisar a percepção a partir dos sentidos e da paisagem. Já apresentamos alguns exemplos disso acima. Também os paratextos⁶⁰ fazem a primeira mediação entre o leitor e o texto, constituídos pelos títulos, epígrafes, prefácios, dedicatórias, notas de rodapé, ilustrações, escolhas tipográficas, variação do tamanho de letras, tipo e realces de um ou outro trecho. Além desses podem ser considerados elementos paratextuais os dados externos à categoria do texto, tais como dados da vida do autor e sua correspondência. Esses elementos têm a função de introduzir, comentar e condicionar sua recepção, podendo, inclusive, iluminar questões que o texto somente não poderia dizer.

“Cara-de-Bronze”, obra que serve como mapa do itinerário de leitura do bailado, traz inúmeros paratextos, tais como epígrafes, índices⁶¹ e notas de rodapé, os quais servirão como alguns dos principais indicadores do itinerário a ser percorrido. Eles também figuram como estereoscopia, que se estende pelo conjunto das sete novelas de *Corpo de Baile*.

Dentre as camadas de leitura insertas no índice inclui-se a indicação de uma sequência de leitura, que manifesta a relevância da posição das obras. A ordem proposta pelo autor nos índices indica possíveis conexões entre personagens e temas. No índice final (no segundo volume da primeira edição, o que se manteve também na edição de 1960, em volume único) há a orientação para a releitura, o que pode suscitar a atenção quanto a relações entre os textos, que não ficam claras de imediato.

Essa mesma técnica enigmática paratextual dos índices também estão presentes em *Primeiras histórias* e em *Grande sertão: veredas*. Na primeira obra, os títulos⁶² são acompanhados por desenhos. Já na segunda, a releitura é indicada pelo símbolo do infinito ao final do texto. Além disso, a obra apresenta desenhos e mapas simbólicos na orelha da primeira edição.

⁶⁰ Cf. Genette, 1977.

⁶¹ Entre março de 2020 e maio de 2022 bibliotecas e institutos de pesquisa encontraram-se fechados impossibilitando o acesso aos materiais de pesquisa necessários. Desse modo, todas as informações relacionadas aos índices das duas primeiras edições tomam como base: Calzolari, 2008; Rowland, 2005; e Araujo, 1996. Além disso, baseiam-se em consulta à 8ª edição da **Ficção Completa de João Guimarães Rosa**, publicada pela Nova Fronteira em 2017.

⁶² A respeito do simbolismo cabalístico dos desenhos, ver Albergaria, 1977.

Em *Terceiras estórias (Tutameia)* a indicação de releitura é assinalada de modo bastante objetivo tanto com a presença de um índice inicial e outro final, onde os títulos estão organizados em ordem alfabética, sendo o índice final denominado “Índice de Releitura”. Nele os textos são classificados entre prefácios e contos. Ambos os índices são acompanhados de epígrafes claramente metatextuais, seja porque abordam a temática da recepção, com excertos de Schopenhauer⁶³, seja porque estão localizadas antes do índice, funcionando assim, como advertência para os leitores sobre a importância da releitura.

Tutameia: terceiras estórias ousa nos paratextos na tentativa de conquistar leitores para suas páginas “difíceis”, herméticas, plurais, irônicas. Encontramos nada menos que dois índices (sendo um de releitura, ao final do livro), quatro prefácios (distribuídos entre os 40 contos), 24 epígrafes, quatro “hipógrafes” (neologismo que indica epígrafe ao final do texto), um “glossário”, uma “glosação em apostilas”, inúmeras citações, diretas e indiretas, de textos seus e de outros autores, além da recorrência de lugares, personagens e acontecimentos em diversos contos do livro. (SOERENSEN, 2009, p. 138-139).

Tutameia contém o maior número de paratextos e é também uma obra de caráter autobiográfico que está repleta de referências objetivas sobre as experiências do autor. Lembrando que, ao falarmos sobre autobiografia, o termo não deve ser considerado no sentido lógico, mas antes, como afirma o próprio Rosa, deve ser entendida como uma “autobiografia irracional” ou “autorreflexão irracional” (LORENZ, 1970, p. 307). Quanto ao aproveitamento autobiográfico, ele pode ser exemplificado com o quarto prefácio intitulado “Sobre a escova e a dúvida” (ROSA, 2017a, p. 179-199) em que o narrador emprega a experiência biográfica do autor Guimarães Rosa como introdução para a reflexão sobre o tempo. Comparem-se trechos de seu *Diário de Guerra* aos excertos de *Tutameia*:

15.III.1941 (Sábado) – De ontem para hoje não houve alarme. Pude dormir e recuperar os nervos. Até às 12,30, dormi, vestido, no sofá, esperando as sirenes. (ROSA, 2006, p. 87)

⁶³ As epígrafes dos índices de *Tutameia* atribuídas à Schopenhauer são: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, ma segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (SCHOPENHAUER, apud ROSA, 2017, p. 481). Já no índice de releitura a epígrafe é a seguinte: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (SCHOPENHAUER, apud ROSA, 2017, p. 637).

Prefácio Sobre a escova e a dúvida

Como são curtos os séculos, menos este! Eu morava numa cidade estrangeira, na guerra, atribulando-me o existir, sobressaltado e monótono. Dormia de regra um só estiro, se não cantassem as sereias para alarma aéreo e ataque

[...]

Desde o tríduo de noites, no caso meu, e até hoje, nunca mais veio-me a empolgo, fatalmente da fé, a dita experiência. Isto faz parte da tristeza atmosférica? Tento por vãos meios, ainda que cópia, recaptá-la. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrado de enredo, ao fim de ásperos rascunhos. Mas tenho de relê-los. O tempo não é um relógio — é uma escolopendra. (A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras). (ROSA, 2017a, p. 183-184, itálico no original.).

Os excertos se relacionam ao tempo em que o autor viveu em Hamburgo, durante a Segunda Guerra Mundial, tempo em que também corrigia alguns textos de *Corpo de Baile*, mais explicitamente como consta em seu *Diário de guerra* (2006) "Uma estória de amor"

O excerto de *Tutameia*, além de estar relacionado com sua experiência de vida, também faz menção à atmosfera vivenciada. Outro aspecto fundamental da terceira parte do Prefácio de "A escova e a dúvida" está relacionado ao léxico, à técnica da escrita e da expressão, configurando-se como bom exemplo quanto às escolhas lexicais e o sentido oculto do "enredo" contido nos vocábulos escolhidos, as quais ao serem interpretadas criam a estereoscopia.

O leitor, possivelmente, ao se deparar com essa palavra estranha, possivelmente realiza uma pausa na tentativa de interpretá-la, a qual de imediato pode levar à uma associação imagética e/ou sonora. Observando o exemplo do vocábulo "escolopendra" poderia, como foi meu caso, criar uma associação à palavra clepsidra. Aproximação que ocorre devido a aproximação sonora, mas também porque, em grande medida, o texto dessa parte do Prefácio discorre sobre o tempo.

Numa rápida busca na internet por *escolopendra*, a palavra majoritariamente aparece em sites em espanhol e inglês, sendo que em português ela surge em sites de dicionários ou aparece sob a grafia

“Scolopendra”, a qual é encontrada em descrições taxonômicas referindo-se ao gênero de certas espécies de centopeias.⁶⁴

As características dessa centopeia gigante ou lacraia remetem à temática do texto, pois esse inseto costuma se alojar em materiais podres, assim como também é utilizado na medicina tradicional chinesa como um potente analgésico. Ambos os sentidos emergem no texto criando novas camadas de interpretação, onde o tempo pode assumir tanto os significados de decadência, degeneração ou ruína, mas também pode significar um analgésico para as dores do presente e do passado, expressando o devir contido na espacialidade e na temporalidade.

Ao fim do prefácio “A escova e a dúvida” há um glossário, o que reafirma a importância das palavras e seus múltiplos significados. Dentre as entradas do glossário encontra-se o título do livro “*tutameia*” seguido dos seguintes significados: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiriquiri⁶⁵, tuta-e-meia, mexinflório⁶⁶, chorumela, nica, quase-nada, mea omnia” (T, p. 614). Em *Tutameia*, tanto o título como o glossário funcionam como paratexto, sendo que os significados das palavras constantes no glossário adicionam ao texto novas camadas de sentido.

No caso específico dos significados de *tutameia*, pode-se aventar algumas hipóteses interpretativas quanto ao sentido global da obra, tais como: a) a obra seria considerada de menor estatura para o autor, se comparadas com outras obras? b) ou ele sugere que a obra é composta por elementos dispersos que precisam ser encontrados e conectados para que o livro adquira o seu sentido pleno? c) se o verbete *mea omnia*, significa tudo meu ou minhas coisas, o título confirmaria às referências às experiências do autor?

Se a partir desses elementos é possível criar muitas camadas de sentido, percebe-se que os paratextos também são formas de estereoscopia, e por isso mesmo a releitura é um fator importante para a compreensão da obra.

⁶⁴ O gênero "Scolopendra" é representado por muitas espécies nos trópicos do mundo e em áreas temperadas mais quentes, variando consideravelmente em termos de coloração e tamanho. Em geral, "Scolopendra" são centopeias muito grandes, com até mesmo o menor exemplar capaz de atingir pelo menos 10 cm na maturidade. As maiores espécies encontradas em climas tropicais podem exceder 30 cm e são as maiores centopeias vivas do mundo. Ver <https://www.biodiversity4all.org/taxa/53765-Scolopendra>.

⁶⁵ Quiriquiri: ave de rapina, medindo entre 23 a 27 cm, sua dieta é composta por lagartos, grandes insetos, roedores, pequenas cobras e aves.

⁶⁶ Mexinflório: [Regionalismo: Rio Grande do Sul] Ninharia, Confusão, desordem, Mexerico.

Quanto ao tipo de releitura elas podem pertencer a duas categorias: a) releitura de mundo ou observacional; ou b) releitura que consiste na observação meditativa sobre os detalhes contidos no mapa. Isso porque o caminho do enredo já é conhecido, cabendo ao leitor dedicar-se aos detalhes e mistérios dispostos no itinerário da obra, a fim que novos sentidos sejam identificados.

4.1 SEGUNDA LEITURA: *CORPO DE BAILE*

Em relação a *Corpo de Baile* a biopaisagem na obra é evidenciada por duas afirmações de Guimarães Rosa a seu tradutor italiano. A primeira diz respeito ao excesso de documentos relativos a paisagem e linguagem; a segunda refere-se à autofiguração de Rosa por meio das personagens Moimeichêgo e Miguilim.

Em carta enviada em 25 de novembro de 1963 à Bizzarri, Rosa escreve: “o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.” (BIZZARRI, 1980, p. 58).

A presença da personagem Moimeichêgo, estranha ao núcleo de vaqueiros da fazenda, desencadeia boa parte da narrativa, como reação a suas indagações diante dos vaqueiros. O autor inclusive salienta em carta a seu tradutor italiano: “o nome MOIMEICHÊGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa "eu", o autor...). Bobaginhas.” (BIZZARRI, 1980, p. 61).

A presença do alter ego de Rosa no texto associada à classificação de “Cara-de- Bronze” como parábase e poema, cria diversas relações metatextuais, especialmente ao que concerne à parábase e sua relação com o legado da poesia lírica e da comédia grega. A parábase consistia na suspensão da ação dramática, quando o coro assumia a voz do poeta, ocupando sozinho a cena e dirigindo-se diretamente aos espectadores. Realizavam-se autoelogios à técnica do comediógrafo, a suas contribuições à comunidade, aos seus valores e à sua fama. Com o tempo as partes constituintes da parábase sofrem modificações, não havendo mais a suspensão dramática, e os elogios e críticas passam a estar relacionados com as personagens da comédia.

Em “Cara-de-Bronze” o “elogio” da técnica é demonstrado através do hibridismo textual de gêneros narrativos e ficcionais presentes no texto, como obra dramática e roteiro cinematográfico, ambos com trilha sonora constante, segundo indicação global do bailado de gêneros narrativos dentro do corpo da obra. Além disso, são inúmeras as notas de rodapé, que por vezes apresentam uma estória dentro da história, além de outras anotações que, todas elas, se assemelham a rubricas e, claro, indicações paratextuais. O hibridismo é também chave de leitura para o conjunto da obra, pois são três os textos classificados como parábases, como comenta Rosa: “No ‘índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábases’, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte.” (BIZZARRI, 1980, p. 58). E prossegue:

“Uma Estória de amor” tratava das estórias (ficção) e “O Recado do Morro” trata de uma canção a fazer-se, “Cara-de-Bronze” se refere à POESIA. Veja Você, já nas páginas 573, 588, 589, 590, o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. Nas páginas 590 e 591, exemplos de realização poética. (Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa l”, intraduzível. (BIZZARRI, 1980, p. 61).

“Cara-de-Bronze” assume essa posição central ao reunir formas variadas de expressões artísticas, algumas das quais também presentes em outros textos, e que de certo modo são variações de modos de contar estórias:

“Uma Estória de Amor —: trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim — mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior ; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos...). “O Recado do Morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados — e, enfim, por um ARTISTA ; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. [...] E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. (BIZZARRI, 1980, p. 60-61).

Esse contar abarca desde processos primários contidos nas criações infantis até as formas eruditas, que para conquistarem o status de obra de arte devem assumir seu parentesco com as formas originárias, sua mitologia fabular e criadora. Como escreveu Paulo Rónai (1958), no livro *Encontros com o Brasil*, tendo sido o argumento reiterado por Guimarães Rosa: “A linha simbólica é predominante nos ‘contos’, onde o enredo, propriamente dito serve antes de acompanhamento” (BIZZARRI, 1980, p. 58).

Isto posto, reafirma-se aqui a centralidade de “Cara-de-Bronze” como chave de leitura. Sobre isso, afirma Rodrigo Salles (2020):

o conto pode ser lido como uma "Parábase da Poesia", um comentário metatextual do autor sobre seus próprios procedimentos poéticos. Para tanto, Guimarães Rosa elabora um projeto narrativo inusitado, sobretudo híbrido. Estão presentes diversas formas de representação textual para expressões artísticas cujas plenas realizações se dão somente fora do livro, como o cinema, o teatro e a canção, criando assim uma tensão insolúvel entre texto e performance. [para] entender a relação entre a forma híbrida e o conteúdo parabático, [trabalhou-se] com a hipótese de que a arquitetura única e exemplar de "Cara-de-Bronze" está desenhada para ilustrar a função hiperdeterminante da poesia e seu paradoxo de representação. (SALLES, 2020, s/p)

Em “Cara-de-Bronze” verifica-se que a maior parte da narrativa é conduzida pelos vaqueiros, que tecem comentários sobre diversos aspectos de seu chefe, o que pode ser associado às características da parábase e à função exercida pelo coro nesta seção específica. A temática de modo geral valoriza a percepção em detrimento da razão. Ou seja, a voz poética sem obrigações claras com o racional conecta-se aos mistérios contidos na percepção, na sonoridade e temática despertada pela natureza, encontrada com olhos criadores da criança e dos não colonizados pela razão.

A documentação autobiográfica está presente nas notas de rodapé, há uma lista das plantas e pássaros vistos, ouvidos, cheirados, conhecidos tanto em sua amplitude científica por meio de pesquisas e consulta aos naturalistas quanto pelo conhecimento experiencial e oral compartilhado entre Guimarães Rosa e os vaqueiros durante sua viagem aos Gerais. Há também o aproveitamento de suas anotações na caderneta *A boiada*, de suas experiências do fenômeno das cores, cheiros, gostos, da percepção e de suas sensações. Em “Cara-de-Bronze”: “e o céu uma poeira azul e papagaios no

voo” (ROSA, 2017b, p. 587); em *A boiada*: “O céu á uma poeira azul. Papagaios no voo – loiros verdadeiros” (ROSA, 2011, p. 85).

Listas de nomes, também coletadas nas itinerâncias do escritor, refletem suas “bobaginhas” ou “engraçadas bobeias”. Ele brinca com palavras que carregam mais que nomes; palavras que mostram e fazem soar a poesia das coisas, a escrita poética do povo, o qual nomeia segundo suas experiências e conhecimentos originários. Como conta Rosa para o seu tradutor italiano:

Daí, Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de- página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que "contêm poesia" em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupi, etc. ("Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)" — Ruskin.)

Há mais. A página 600, Você encontrará uma verdadeira "estórinha, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. ("A damiana, a angélica... (até)...a gritadeira-do-campo".) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1? é a apresentação de uma moça, no campo. O 2? é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3? é o rapaz cumprimentando a moça. O 4? é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5? é obvio. Assim o 6?. E o 7? (mão boba...) e o 8? (o rapaz "apertando" a mocinha). Quanto ao 9?: "são gonçalo" é sinônimo do membro viril... O 10?: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos. (BIZZARRI, 1980, p. 60-61).

Além disso, também as notas de rodapé com citações diretas de Dante, Goethe, dos Chandogya-Upanixad e do Cântico dos Cânticos são paratextos e notas documentais da experiência intelectual do autor. Não parece haver hierarquização entre o vivido e o conhecido por via intelectual, e sim a busca de uma coreografia acolhedora e generosa, em que são voluntariamente diversos os integrantes desse *Corpo de Baile*, símile da vida.

4.2 O QUEM DAS COISAS E O SENTIDO DO FENÔMENO

Durante o processo de leitura das novelas, entrevistas e trocas de correspondências entre autor e tradutores foram encontrados indícios consistentes para eleger “Cara-de-Bronze” como conto e parábase bastante útil à compreensão da *poética do acontecimento* na obra de Guimarães Rosa.

No gesto de leitura aqui empregado, a leitura do conto é também a que propicia maior paralelismo com o pensamento de Merleau-Ponty. Isso porque no texto figuram uma série de elementos que implicam na compreensão da

experiência do fenômeno e na impossibilidade de descrevê-los de modo objetivo e meramente racional. Por meio da expressão e modo de emprego da linguagem é possível aproximar sensação e experiência.⁶⁷

No gesto de leitura e interpretação da obra foram considerados os seguintes elementos: a) o papel de “Cara-de-Bronze” para a compreensão do conjunto e inter-relações das obras que compõem *Corpo de Baile*; b) a importância desse texto e da documentação referente a ele para defender a hipótese da *poética do acontecimento* em Guimarães Rosa; c) a reunião de diversos subsídios para a argumentação lançada na tese, sobre a importância da observação e da experiência do acontecimento na e da paisagem para o desenvolvimento de uma linguagem que expresse esteticamente o acontecimento.

Leia-se o resumo da obra fornecido pelo próprio autor,

RESUMO: O "Cara-de-Bronze" era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai (pág. 619), etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”) parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros — para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?(BIZZARRI, 1980, p. 60).

No excerto acima é possível identificar a importância da experiência da e na paisagem e dos e nos lugares vivenciados pelo proprietário “Cara-de-Bronze” em tempos longínquos. Ele com o objetivo de recuperar o frescor das memórias e reencontrar o sentido da própria existência, contudo impossibilitado de empreender a jornada a esses lugares, envia o Grivo, um vaqueiro, em seu lugar. O modo pelo qual o Grivo expressa a jornada consiste no segundo

⁶⁷ Diversos estudos em neurobiologia e psicologia demonstram que a leitura estimula as mesmas regiões das encontradas nas experiências na vida real. Isso significa que, segundo propõe os estudos de Keith Oatley, professor de psicologia cognitiva da Universidade de Toronto, a leitura de romances produz no cérebro uma simulação vívida da realidade, com evidências de que o cérebro responde a representações linguísticas de cheiros, texturas e movimentos como se se tratasse de experiências reais. Ver sobre o assunto <https://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>.

aspecto de cabal importância na obra rosiana, pois esse modo de apreensão da experiência é profundo, sensível e vivo. Por fim, a experiência deve ser compartilhada através da fala, num modo de expressão que possa trazer ao corpo a própria experiência, ou seja, não consiste em uma mera descrição dos lugares. Por isso, a linguagem almejada é a poesia.

Nesse pequeno resumo observamos alguns dos aspectos que compõem a *poética do acontecimento*. Segundo a hipótese proposta nesta tese, são elas a biopaisagem revisitada, a vivência na paisagem, o modo de apreensão da experiência e a expressão estética do acontecimento.

A biopaisagem intelectual do autor é revisitada por meio das notas de rodapé, que, entre outras coisas, descrevem tangencialmente suas leituras, assim como o “exagero na massa da documentação” (BIZZARRI, 1980, p. 58) relacionada à vida e à paisagem sertaneja, segundo mencionamos mais acima.

Concomitantemente, a experiência, a vivência e modo de apreensão das paisagens são reveladas tanto pelo emprego de suas anotações de campo, quanto pelo registro a respeito dessas experiências nos diálogos com seus tradutores. Sendo que a expressão do fenômeno está duplamente documentada nas anotações de campo e na sua realização na própria obra. Assim, a comunicação da experiência ou a *poética do acontecimento* é a expressão compartilhada dessa experiência por meio da obra ficcional do autor. Esse é o processo encenado no conto rosiano.

A fala em “Corpo-de-Bronze” é a fala poética capaz de transformar o cotidiano e as coisas ordinárias em poesia, e o Grivo ainda adiciona a confusão dos enunciados, não conta uma história, conta os pequenos acontecimentos de sua viagem. Ele não conta um conto, não fala sobre o que viu. Ao invés disso, capta os recônditos do visto através das sensações despertadas nesta viagem interior originada na percepção do percurso vivido e as transmuta em imagens vivas e improváveis.

— “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — “Nhor vi.” Aí, ele quis: — “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” (ROSA, 2017b, p. 639).

Por isso, quando enunciadas, as imagens vibram como acontecimento imaginado, e o ouvinte abandona por um momento a si mesmo e passa a

coexistir com a palavra ouvida, sua sonoridade entra pelo ouvido e vibra no corpo, porque já é poesia: “E eu disse: — ‘É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’” (ROSA, 2017b, p. 639).

Nesse sentido a poesia seria a expressão máxima da poética do acontecimento, porque não tem início, meio e fim, antes, é expressão desordenada de sensações e imagens novas ou renovadas para leitores e ouvintes:

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

Grivo: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios

Grivo: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem... (ROSA, 2017b, p. 639).

Como argumenta Merleau-Ponty é essa disposição das palavras e a reorganização/ desorganização que ocorre na leitura a responsável por criar uma nova percepção sobre as coisas, retirando-as do lugar-comum. Pois: “Um poeta tem por tarefa, definitivamente, traduzir essas palavras, essa voz, esse acento cujo eco cada coisa ou cada circunstância lhe envia” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 131). Isto é, o que lemos na prosa rosiana são palavras falantes que originam inúmeros arranjos sonoros, gerando imagens singulares que subvertem equivalências, e sua prosa e poética “[fazem] arder à linguagem ordinária”⁶⁸ (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 131).

A ideia do filósofo francês traça um movimento paralelo ao da ideia que permeia os objetivos da viagem do Grivo e, em última instância, os princípios poéticos de Guimarães Rosa. É esta mesma concepção que o autor pretende descortinar em *Corpo de Baile*, e que encontra sua profusão máxima em “Cara-de-Bronze”. Busca-se o estado de pensar e sentir a linguagem a partir da rearticulação de seu sistema, até descortinar-se a origem e o devir das palavras e das coisas; retirá-las de seu lugar-comum até que se encontre seu “quem”, para encarnar-se na “alma” do ouvinte e do leitor.

⁶⁸ Sobre a transformação das coisas ordinárias em poesia para desencadear uma ação no espectador, contudo sem anular o seu sentido no mundo ver a página 116 de *A Prosa do Mundo*, de Merleau-Ponty.

— [...] ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta... Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro das plantas e terras se espiritava [...] Isso é um ofício. Tem de falar e sentir, até amolecer as cascas da alma (ROSA, 2017b, p. 618).

Para Merleau-Ponty há dois modos de renovar a imagem das coisas ordinárias. A primeira é mais fluida e se dá por meio da familiaridade e reconhecimento das palavras naquilo em que escrito e leitor têm em comum. Na segunda, a renovação acontece através da diferença, do ruído entre o escrito e o leitor, o que gera uma transformação mais radical e uma renovação mais intensa, como propõe Merleau-Ponty:

[A expressão] renova sem cessar a mediação entre o mesmo e o outro, ela nos faz verificar perpetuamente que só há significação por um movimento, a princípio violento, que ultrapassa toda significação. Minha relação com um livro começa pela familiaridade fácil com as palavras de nossa língua, com as ideias que fazem parte de nossa bagagem [...]. Mas se o livro me ensina realmente alguma coisa, se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim mesmo quanto do outro: é preciso que nossas diferenças não sejam mais como qualidades opacas, é preciso que elas tenham se tornado sentido.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 116).

O que propõe o autor francês e está presente na obra de Rosa é essa capacidade de transmutação do mundo ordinário em algo que de imediato mobiliza o leitor, porque desencadeia ao mesmo uma percepção inicial de reconhecimento, para em seguida colocá-lo em dúvida, o que demanda a constante reorganização do mundo em busca de sentido. Como propõe Merleau-Ponty:

Aqui as palavras do outro ou as minhas nele não se limitam, em quem escuta, a fazer vibrar como cordas o aparelho das significações adquiridas, ou a suscitar alguma reminiscência: é preciso que seu desenrolar tenha o poder de lançar-me, por minha vez, a uma significação que nem ele nem eu possuíamos. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 116)

Os aspectos acima descritos sobre a obra de Rosa e associados ao pensamento de Merleau-Ponty reiteram a importância do protagonismo de “Cara-de-Bronze” para decifrar a poética do acontecimento. Contudo, para a plena confirmação da afirmação anterior se faz necessário relacionar este

conto-poema parábatico aos demais textos de *Corpo de Baile*. Antes, porém, é crucial estabelecer um campo comum de compreensão sobre o conceito de poesia, que nesse contexto transcende o gênero lírico, pois é na poesia que palavras antes abrigadas nas entranhas da alma recobram o sentido oculto no trivial, expressando o percebido.

Da poesia a língua se origina, é ela o ápice da linguagem, para onde tudo retorna. Por isso, “Cara-de-Bronze” está no meio do livro⁶⁹, porque é gerador da linguagem, sendo possível a partir dele um descortinamento do sentido oculto nos demais textos. Ao estar posicionado no centro da obra, a ele tudo converge. O texto indica a “espontaneidade” da palavra encarnada no Grivo, em quase nenhum momento da obra há objetividade na fala da personagem. Ao invés disso, suas palavras sugerem uma infinidade de imagens, que se universalizam ao ecoarem nas interpretações de quem as lê. Elas se encarnam no leitor, primeiro por meio da percepção de uma imagem *sui generis*, mas que parece estar contida na coisa expressa; e ao mesmo tempo mobilizam uma ação reflexiva, tornando-se universais e individualizantes, como explica Merleau-Ponty: “É ainda chamando-o fala ou espontaneidade que melhor designaremos esse gesto ambíguo que produz o universal com o singular, e o sentido com nossa vida” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 119).

A investigação da circularidade e do renascimento de obras pode ser empreendida por diversos caminhos e reflexões, um deles é a intertextualidade⁷⁰, identificável nos paratextos e nos fragmentos no interior dos textos. Outro modo de detecção da intertextualidade é por meio de fontes e documentos arquivados do autor. Porém, entende-se que a intertextualidade nem sempre é um ato consciente:

⁶⁹ Enfatiza-se, porém, que se lemos a obra a partir da proposta de índice final tem-se outro conto/parábata assumindo esta posição, “O recado do Morro”. Há alguns paralelos entre as duas obras: a natureza falante, a percepção do mundo pelas personagens, que a transforma sua linguagem em algo não ordinário, e por fim o ápice da linguagem transformada em expressão poética que desvenda o enigma, o que no caso de “O recado do morro” é a canção.

⁷⁰ Genette (1987, p. XV) reconhece e conceitua cinco tipos de relações intertextuais, são elas: a citação; a *arquitextualidade*, relacionado à estrutura dos textos (gêneros e discursos), a *paratextualidade* refere-se aos paratextos (prefácio, ilustrações, epígrafes etc.), a *metatextualidade*, quando um texto comenta outro, ou a si mesmo, numa relação crítica; e a *hipertextualidade* que consiste na derivação de um texto com base em outro, como por exemplo: a paródia e o pastiche.

[...] na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana. O homem sempre lança mão do que já foi feito em seu processo de produção simbólica. Falar em autonomia de um texto é, a rigor, improcedente, uma vez que ele se caracteriza por ser um “momento” que se privilegia entre um início e um final escolhidos. (CEIA. In: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS, 2018).

A repetição e circularidade em “Cara-de-Bronze” pode figurar como repetição inconsciente e proposital sobre a ideia de renascimento ou vida autônoma de obras presentes em outras obras, como se percebe na fala de Guimarães Rosa em carta a Dantas:

Acredito que Krishnamurti seja a segunda encarnação de Cristo. Estudo muito as doutrinas. A sabedoria oriental me fascina. Não foi à toa aquelas epígrafes de Plotino ou de Ruysbroeck, o Admirável para meu Corpo de Baile. São um complemento da minha obra. Sou um contemplativo fascinado pelo Grande Mistério, pelo Anel ou a Pedra Brilhante. (DANTAS, 1975, p.26).

As obras de Guimarães Rosa despertam uma série de estudos inclusive no campo do misticismo⁷¹, como aponta a biblioteca do autor, documentada por Sperber (1976). Segundo a pesquisadora, dos 2477 livros encontrados em sua biblioteca:

Desses 2000, ao redor de 200 podem ser chamados de livros espirituais. O próprio Guimarães Rosa disse a Edoardo Bizzarri que os temas espirituais lhe eram os mais importantes, o que fica amplamente confirmado pela existência de uma pasta preparada para publicação sob o rótulo de “Revivências”, contendo apenas textos espirituais. (SPERBER, 1976, p. 17).

Diversos estudos apontam para o misticismo de Rosa. Dentre eles citamos alguns que tecem paralelos com a argumentação aqui proposta. No prefácio de *Bruxo da linguagem no Grande sertão*, escrito por Benedito Nunes

⁷¹ Sobre o misticismo na obra de J.G. Rosa ver Araujo (1996), Albergaria (1977), Utéza (1994). Outros estudos que seguem essa mesma argumentação citados em **A linguagem oculta de Guimarães Rosa**, de Jorge Fernando dos Santos são: **Guimarães Rosa, uma leitura mística**, de Hugo Pontes, relacionando o título de *Grande Sertão: Veredas* às letras sagradas “G” de Grande Arquiteto do Universo, Geômetra ou God; e “S” de sabedoria, saúde e segurança, palavras proferidas durante o ritual chamado “cadeia de união”, que geralmente encerra as reuniões maçônicas. Outros discorrem sobre os elementos cabalísticos em Rosa, são eles: **A cabala do sertão em Grande sertão: veredas**, de Sílvia Meneses-Leroy e; **Alquimia, no ensaio Guimarães Rosa: o alquimista do coração**, de José Maria Martins.

(1969), que escreveu diversos artigos tratando dessa temática⁷², o autor comenta que Consuelo Albergaria (1977, p. 13) “nos mostra que essas fontes abastecem a metafísica da linguagem de Guimarães Rosa”: “do Corpus Hermeticum e dos Mistérios da Antigüidade às concepções gnóstico-cabalísticas, à Astrologia, à Alquimia, ao Taoísmo e ao repertório do Bramanismo, do Budismo e do Hinduísmo”.

Ao lado do trabalho árduo e consciente haveria portanto a intuição, o que, de certo modo, de acordo com a carta enviada a Bizzarri, pode ser entendido como intertextualidade nem sempre consciente:

E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos "Diálogos", remotamente, ou às "Eneadas" ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck. [...] Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são "antiintelectuais" — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente. (BIZZARRI, 1980, p. 57-58).

Não obstante, como prossegue o autor, ainda que negue no excerto acima a inteligência reflexiva, na mesma carta ele assume um modo de compreensão de sua obra que inclui a reflexão:

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. Dei toda esta volta, só para reafirmar a Você que os livros, o "Corpo de Baile" principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito. (BIZZARRI, 1980, p. 57-58). Tenho que segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, série encadeada fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias (T, p. 607).

⁷² Benedito Nunes escreveu sobre a aproximação da obra de Guimarães Rosa às obras de Platão, à alquimia, ao Upanishade e às obras de Plotino. Para isso, o ensaísta toma como base reflexiva e comparativa a intertextualidade e os paratextos de *Corpo de Baile*.

Entre o cálculo e a dádiva, há o acaso que se constrói pela inevitável itinerância do texto, entre a comunidade dos leitores. Ícones lapidares dessa movência são justamente os tradutores – leitores primeiros e porteiros de entrada em paisagens inesperadas. Antenas da estereoscopia, fixam em outros solos os novos cartogramas da biopaisagem que se amplia.

4.3 O CICLO DA RECRIAÇÃO – BRAHMAN

Brahman é tudo. De Brahman surgem as aparências, as sensações, os desejos, as ações. Porém, tudo isso não passa de nome e forma. Para conhecer Brahman, temos de vivenciar a identidade entre ele e o Eu, ou Brahman morando dentro do lótus do coração. Somente fazendo assim pode o homem escapar da dor e da morte e se tornar uno com a essência sutil que está além de todo o conhecimento.
IX CHANDOGYA⁷³

Em “Cara-de-Bronze” acompanhamos através dos comentários de outras personagens e do narrador a trajetória mental de um homem que procura uma forma de conhecimento do mundo que não pode ser abarcada pelas riquezas materiais e conhecimentos puramente racionais. O conhecimento almejado é aquele apreendido através de uma forma de consciência alinhada à percepção e a observação. Contudo, essa percepção do mundo só poderia ser comunicada a outrem por aquele que possuísse um tipo de voz narrativa metafórica, fora dos padrões da lógica comum, sendo precisamente este o aspecto central relacionado à experiência do

⁷³ Tema principal dos Upanishads: Os Upanishads são tratados religiosos e filosóficos. Eles constituem a última fase da revelação védica. Eles representam o conhecimento de Brahman (Brahma-Vidya). O que é este mundo? Quem sou eu? O que acontece comigo depois da morte? - Essas perguntas são feitas e respondidas nesses Upanishads. O tema essencial dos Upanishads é a natureza do mundo e de Deus. [...] A doutrina do verdadeiro conhecimento e salvação são os principais temas da filosofia Upanishad. Esses tratados marcam o ponto culminante da linha anterior de investigação sobre a natureza da realidade última. Nos Upanishads, temos um corpo inteligível de percepções espirituais verificadas e verificáveis misturadas com uma massa de mitos, lendas e especulações cosmológicas relacionadas à natureza e origem do universo. Além disso, Brahman e Sua criação, também são discutidos nestes textos. O conteúdo principal dos Upanishads são especulações filosóficas. O espírito de seu conteúdo é anti-ritualístico. Embora o assunto da maioria dos Upanishads seja quase o mesmo, cada Upanishads tem sua própria ideia ou ideias únicas e seu próprio método de investigação. (TIWARI, 2020, s/p, tradução nossa.).

acontecimento, que na obra rosiana “resume-se” à busca da consciência por meio da experiência do mundo e da expressão dela através da linguagem.

A expressão da percepção da experiência do mundo, por sua subjetividade oculta sentidos e significados “do que está reinando por debaixo” (ROSA, 2017c, p. 41) daquilo que está oculto, como diria Riobaldo, nos crespos dos homens. A narrativa de “Cara-de-Bronze” diferentemente de *Grande sertão: veredas* busca pela e na linguagem expressar o conhecimento metafísico do e no mundo obtido pela experiência da percepção. Porém Cara-de-Bronze já não pode se movimentar e necessita que alguém expresse essa experiência. Para isso, ele seleciona e treina alguns vaqueiros, nos quais já germinam a expressão desejada. A tentativa de Cara-de-Bronze é de entender a existência na própria experiência do estar e da conexão com o absoluto do mundo, o que é expresso pela poesia.

Na obra rosiana destacam-se os seguintes elementos: o tipo de conhecimento perseguido, a meditação, o reinstalar-se no fenômeno, o espaço do cotidiano, a natureza como fonte de compreensão da existência, o treinamento, o modo narrativo e a importância da palavra. Aspectos da obra que estão intimamente relacionados ao Chandogya-Upanishade. Tal hipótese encontra sua pista ou argumento central nos paratextos contidos nas notas de rodapé, ressaltando que estas são escritas pelo próprio autor do texto literário, estratégia que não é empregada com muita frequência nas obras de Guimarães Rosa.

De acordo com o site *Vedich Heritage – Indira Gandhi Centre for the arts, Ministry of Culture of India*, com conteúdo produzido em parceria com o Dr. Shashi Tiwari, professor do departamento de Sânscrito da Universidade de Deli, o Chândogya- Upanishad é um dos textos mais importantes e mais citados do hinduísmo. Dividido “em oito Prapathakas [nas quais são apresentadas] a importância da fala, linguagem, canções e cânticos na busca do homem pela sabedoria e perfeição final”.

A palavra é conhecimento, Majestade. Pois, através da palavra, um amigo é conhecido e, igualmente, todo conhecimento, espiritual ou de outro tipo. Através da palavra, é obtido o conhecimento deste mundo e do próximo. Através da palavra, é obtido o conhecimento de todas as criaturas. A palavra, Majestade, é o Brahman Supremo. (CHÂNDOGYA-UPANISHAD, p. 64).

Os dados tanto metafísicos e estéticos levantados para a realização desta interpretação conectam-se intrinsecamente ao *Chândogya Upanishad*. Veja-se, primeiro, a etimologia da palavra Upanishade/Upanishide:

A palavra Upanishide deriva da raiz *Sad* (sentar) adicionada de dois prefixos *Upa* e *Ni*. O prefixo *Upa* indica próximo e *Ni* totalmente. Assim *Upanishide* significa sentar-se próximo em devoção. Sem dúvida se refere aos aprendizes sentados próximos aos seus mestres no momento da instrução. A palavra com o passar do tempo reuniu em torno dela o sentido de ensino secreto ou doutrina secreta (*Rahasya*) que era transmitida em tais sessões. Os Upanishades são frequentemente chamados de *Rahasya* (segredo) ou *Guhya* (mistério) também. Encontramos nos Upanishads que, devido ao segredo e mistério dos ensinamentos, um professor se recusa a dar instruções a um aluno que não provou ser digno de recebê-las. Por meio de outra definição, a palavra significa principalmente conhecimento, mas por implicação também se refere ao livro que contém esse conhecimento. (TIWARI, 2020, s/p, tradução minha).

De modo geral as narrativas indianas apresentam três personagens: um aprendiz, um mestre e elementos da natureza, tendo como mote um aprendiz que vai ao encontro de um mestre que o ensina os passos para alcançar o Brahman. Este mestre, por sua vez, o envia numa jornada. A associação entre as duas obras é muito plausível. Novamente encontram-se similaridades.

Na primeira e terceira notas de rodapé em “Cara-de-Bronze”, relacionadas à escritura indiana, a palavra é apresentada com alimento central para alcançar Brahman (o todo absoluto). A doutrina a ser conhecida encontra-se nos *sâman*, que são hinos/mantras dos Vedas, que em essência são as vozes dos deuses transmitidas por meio de récitas desde o início da civilização⁷⁴.

Cf. o *Chandogya-Upanishad*:

[nota 1] “A palavra dá-lhe seu leite — o que é o leite da palavra —, e ele tem alimento, ele se nutre amplamente, o que conhece esta doutrina dos *sâman* —esta doutrina.”

(1ª Preleção, XIIIª *khândah*, esloca 5)⁷⁵.

“Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: — Como pudestes viver sem mim?”

(Esloca 8, 1ª *kh.*, Vª *prapáthakah*).

(ROSA, 2017b, p. 637).

⁷⁴ O tema entre música e mantra pode ser encontrado também no texto “O recado do morro”.

⁷⁵ No domínio da poesia *esloca* significa ter bom ouvido, trovador, fazer poesia, verso, estribilho, canto.

Tanto na narrativa indiana quanto em “Cara-de-Bronze” a palavra ocupa papel central na busca de conhecimento. Na narrativa rosiana o proprietário contrata um violeiro que canta exaustivamente canções improvisadas a partir das coisas a sua volta: “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o Velho quer.” (ROSA, 2017b, p. 591). Voz e violão estão presentes durante toda a narrativa, quase como um mantra que conduz as ações cotidianas dos vaqueiros. Na estrutura interna da obra as canções podem ser interpretadas como resumo enigmático dentro da própria estória.⁷⁶

Durante o período de treinamento do Grivo, orientado por Cara-de-Bronze para observar a paisagem de modo a transcender a visão e a objetividade do visto, o aprendiz se aperfeiçoa com a ajuda do patrão. No texto sapiencial indiano:

A função de um bom mestre, como o hinduísmo o concebe, é dupla. Ele naturalmente explica as escrituras, em forma e conteúdo; porém, o que é ainda mais importante, ele ensina através da sua vida: através das suas ações diárias, das suas palavras mais casuais, algumas vezes até através do seu silêncio. O simples fato de estar perto dele, de servi-lo e de obedecer-lhe humilde e reverentemente significa acelerar o espírito; e a finalidade do estudo das escrituras não é mera ou primariamente informar o intelecto, e sim purificar e enriquecer a alma. (Os Upanishads, 2000, p. 7).

Entender Cara-de-Bronze como um mestre significa recuperar sua experiência de vida, o que é explicitado por Guimarães Rosa, no resumo proposto por ele mesmo, segundo o qual Cara-de-Bronze “concentrou-se na ambição e no trabalho [...]. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”) [...]; porém, seu coração, na última velhice, estalava” (BIZZARRI, 1980, p. 60).

De onde viria tal estalo e necessidade de poesia? A observação detalhada do conteúdo da obra em sua totalidade permite que se perceba que esse “estalo” na busca final pela poesia é parte de um processo em andamento, que se explicita na constância e permanência de violeiros e cantadores na fazenda. A vivência de Cara-de-Bronze constitui-se da própria

⁷⁶ “As partes líricas são as trovas do violeiro, menestrel particular do Cara-de-Bronze, pago para cantar e tocar, no alpendre da Casa, louvando o buriti, o Boi e a Mõça. Como um acompanhamento musical, as trovas interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos, fazendo com que o tempo passado dos primeiros se aproxime do tempo presente dos segundos. Esta aproximação reforça o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o ‘sem-tempo’ do mito” (NUNES, 1969, p. 94).

experiência do viver e – ainda que haja, segundo Rosa, a paralisação da alma – ela não se estratifica. Pois o que se percebe em termos de conteúdo subjacente na obra, marcada pelas notas de rodapé e pelos comentários dos vaqueiros, é que o conhecimento acontece no tempo, na meditação do cotidiano e na percepção última de que a matéria é parte de um todo.

Essa afirmativa encontra, mais uma vez, ecos na escritura indiana:

Uma vez Prajapati, o criador do universo, anunciou: “O Ser é o Ser sem pecado, sem idade e sem morte; não tem tristeza, nem fome, nem sede. O objetivo de todo o seu desejo é a verdade, a verdade é a única coisa digna de sua determinação. É esse Ser que deve ser buscado, somente a ele deve-se buscar conhecer. E aquele que busca o Ser e o conhece ganha posses de todos os mundos, ganha tudo o que é desejável. (Chândogya-Upanishad, 8. 7-12).

Para o criador do universo as posses materiais não excluem o conhecimento da verdade. A busca pode levar muitos anos, o que é reiterado na história, em que dois deuses procuram os ensinamentos de Prajapati a fim obter a sabedoria, o que mesmo para esses deuses leva mais de 32 anos. O processo de aprendizagem apresentado na escritura indiana demonstra que até mesmo os deuses fazem meditações equivocadas sobre os ensinamentos e por fim as posses materiais, quando associadas ao conhecimento do todo, são parte integrante da vida e também são parte do todo.

Nesta mesma direção apontam os trechos anotados da edição do Chândogya-Upanishad encontrados na Biblioteca de Guimarães Rosa. De acordo com Sperber (1976) os trechos assinalados são os seguintes: XV. 2.2; XVIII. 2.2; XV. 7.1; XIII.7.1.

No trecho XVIII. 2. 2, encontra-se o conselho a seguir: “Quem sabe que os Revatti se realizam nos animais, se torna rico em animais” (Chândogya-Upanishad, XVIII. 2. 2, apud SPERBER, 1976, p. 58). Ou seja, os bens materiais significam que aquele que os possui não alcançou o conhecimento do mundo, mas o conhecimento e o respeito às coisas do mundo são partes integrantes de Brahman, e podem gerar riqueza.

Assim, o Grivo é um aprendiz e uma parte complementar de Cara-de-Bronze, ao mesmo tempo em que este pode ser visto como mestre incompleto, porque em sua juventude apegou-se a imagens ilusórias da realidade ao mundo objetivo e material, o que o impediu de experimentar a essência da

natureza, razão de sua paralisação. Apesar disso, o processo de compreensão de Cara-de-Bronze teria sido sempre atravessado por questionamentos em relação ao mundo à sua volta, ainda que restritos àquilo que constituíam suas posses materiais. Um dia, sem aviso prévio, suas indagações passam, no entanto, a abranger outros aspectos da natureza:

Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. De princípio, não se entendeu. Doidara? Eh, ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses. Por perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. Não requeria relatos da campeação, do revirado na lida: as querências das vacas parideiras, o crescer das roças, as profecias do tempo, [...] e todos os semoventes, os gados e pastos. Nem não eram outras coisas proveitosas, como [...] conhecer a virtude medicinal de alguma erva [...]. Mudara. Agora ele indagava engraçadas bobeias, como estivesse caducável. (ROSA, 2017b, p. 612-613).

Em outro trecho sublinhado na edição de Rosa, lê-se a seguinte aplicação prática dos Vedas, que assinala conexão bastante sugestiva com a atmosfera da estória:

Aquele que sabe que Vairupa é tecido na tempestade adquire todos os tipos de gado de formas variadas e belas; ele atinge a longevidade total, é grande em descendência, em rebanhos, grande em fama. Seu voto sagrado é não reclamar da chuva: esta é a aplicação prática (Chândogya-Upanishad, XV, 2, apud Sperber, 1976, p. 58).

Nem o Grivo nem seu patrão temem as chuvas. O patrão manda apeiar e carregar os bois mesmo quando chove forte: *“É preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodêia — o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens”* (ROSA, 2017b, p. 590). E o Grivo parte para sua expedição num dia de chuva:

— Tinha dado de vir trovão antes das chuvas, raio incendiou o agreste das chapadas: *“É Deus acendendo fogueiras...”*
 — Daí, aguão bruto: arrobadas e arrobadas de chuva. Sair em viagem, assim, dá medo...
 — O Grivo não temeu. Se despediu alegre (ROSA, 2017b, p. 619).

Cara-de-Bronze é mestre incompleto, mas ao mesmo tempo as descrições do patrão fornecidas pelos vaqueiros, as quais demonstram a impossibilidade de descrevê-lo, induzem a associá-lo com o próprio Brahman, que abarca o todo absoluto e, estando em todas as coisas criadas, não pode ser descrito. Além disso, Brahman é a reunião de outras duas divindades complementares e opostas: Shiva, o destruidor, e Vishnu, o preservador⁷⁷. Brahman, de modo amplo, constitui a própria trindade hindu, onde características opostas são apaziguadas.

— Ele não gosta é de nada...
 — Mas gosta de tudo.
 — É um homem que só sabe mandar.
 — Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...
 — Não fala, mas dá de estender para o senhor os ossos daqueles braços...
 — É um homem parecido com os outros, um homem descontente de triste.[...]
Moimeichêgo: — Favas fora: ele é ruim?
Os vaqueiros:
 — Homem, não sei.
 — Achado que: ruim não é. Será?
 — Que modo-que? [...]
 — Ruim como um boi quieto, que ainda não deu pra se conhecer...
 — Só se é uma ruindade diversa.
 — É ruim, mas não faz ruindades.
 — Dissesse que ruim é, levantava falso.
Moimeichêgo: — Então, ele é bom?
Os vaqueiros:
 — Faço opinião que...
 (Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem.)
O vaqueiro Tadeu: Quem é que é bom? Quem é que é ruim?
O vaqueiro Mainarte: Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho.(ROSA, 2017b, p. 602).

A segunda nota relacionada ao Chândogya-Upanishad em “Cara-de-Bronze” faz referência à história de Satyakama Jabala – menino que não conhecia seu pai e não tinha um nome de família, então assume o seu nome e o primeiro nome de sua mãe. O mestre lhe dá 400 cabeças de gado magras e doentes para cuidar, o garoto passa a morar na floresta e promete que somente retornará ao mestre quando tiver 1000 cabeças de gado. Quando isso acontece, o touro fala que lhe ensinará a medida de Brahman, em seguida recebe os ensinamentos do fogo e sucessivamente de diversos outros

⁷⁷ O hinduísmo não tem a priori uma visão maniqueísta sobre o bem e o mal, no hinduísmo essas são forças complementares.

elementos naturais, até que sua face brilha com a de um conhecedor de Brahman (o absoluto presente, que vive em todas as coisas).

A biografia e jornada de Satyakama Jabala conectam-se duplamente às personagens Grivo e Cara-de-Bronze. A alusão intertextual é inequívoca:

[nota 2]

“Um touro falou-lhe assim:

— Satyakâma!

— Senhor?

— Já somos mil. Reconduz-nos à casa do Mestre.”

(4a Pr., Vª kh., esloca 1).

(ROSA, 2017b, 637)

Primeiro pode-se dizer que o fazendeiro retorna, por meio do Grivo, à sua terra natal, quando já acumulou riquezas o suficiente. Segundo, há características em comum entre as personagens, as quais podem ser elencadas a partir de “Campo Geral” – primeira estória de *Corpo de Baile*, em que a personagem Grivo é apresentada pela primeira vez. O Grivo mora com sua mãe, não tinha pai, e desde sua meninice gostava de contar histórias compridas, mas com palavras sozinhas, as histórias do menino eram diferentes de todas.

Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranho, porque era pobre, muito pobre, quase que não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e olho-d'água. [...] O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. (ROSA, 2001a, p. 60).

As informações sobre o Grivo são reiteradas e complementadas em “Cara-de- Bronze”, sobre sua humildade e seu dom com as palavras;

O vaqueiro Sãos. — Só o senhor vendo: o Grivo — humildezinho de caminho, caxexo... Feio feito peruzinho saído do ovo...

O vaqueiro Tadeu. — O Velho escolheu.

O vaqueiro Pedro Franciano. — O Grivo era de bôa inclinação, sem raposianenhuma. Nunca foi embusteiro.

[...]

Iô Jesuino Filósio. — Faço por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essas coisas?

O vaqueiro Calixto. — Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...

O vaqueiro Abel. — O Grivo, ele era rico de muitos sofrimentos sofridos passados, uai.

O vaqueiro José Uéua. — O Velho ensinou.

O vaqueiro Mainarte. — O que o Grivo forte dizia:

— *Dererê, serra minha!* (ROSA, 2017b, p. 615-616).

Já sobre quem seria o pai de Cara-de-Bronze ouvem-se apenas rumores, mas não é possível dizer quem ele é, pois ele mesmo nega essa informação. Ele parece ser uma criação do mundo e de fato de si mesmo, também era diverso de todos por ali, vindo do Norte, como denunciavam suas botas, mas também tinha uma rede diferente:

O vaqueiro Tadeu: Parecia fugido de todas as partes. Homem moço, que o mundo produziu e botou aqui. Quando apareceu, morreu debaixo dele o cavalinho que tinha, em termo de duras viagens. E calçava umas dessas esporas do Norte: com rosetas muito pontiagudas, pequenas, roseta de poucas pontas, durinha, terrível para cotucar... Bem-vir, mal-vir, ele possuía uma rede — não era rede de tapuirana, nem rede de caroá, de baiano — mas uma rede grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado. Vestia paletó de ganga azul e calça da cor das calças da gente. Mas já tinha também um pilhote de dinheiro — quinculinculin... (ROSA, 2017b, p. 597).

Há diversos paralelos entre a história de Satyakama Jabala e as de Cara-de-Bronze e do Grivo, a mais evidente é a relação temática, espécie de trajetória Zen do herói, meditada inicialmente por Cara-de-Bronze e depois performada ou percebida por Grivo, que ao meditar sobre a experiência a expressa: “uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o Alto Sertão” (ROSA, 2017b, p. 610). O vaqueiro seguiu numa expedição sem rumo certo, com a missão de encontrar o “quem das coisas”.

Além disso, podem-se tecer paralelos entre a estrutura simples das histórias do escrito indiano, elaboradas a partir de perguntas e respostas através das quais os mestres ensinam seus aprendizes. O contexto da

aprendizagem é o do cotidiano, ainda que surjam elementos sobrenaturais. Ambos os aspectos também são encontrados na obra de Rosa, em grande parte estruturada por diálogos entre os vaqueiros e o recém chegado Moimeichêgo, sendo por meio deles que os leitores recebem informações sobre a personagem central e os demais acontecimentos que refletem o cotidiano dessa paisagem literária.

Apesar da simplicidade estrutural do enredo, as histórias estão repletas de pensamentos filosóficos. Já, quanto ao conteúdo e composição do escrito indiano, deve-se ressaltar a presença de mantras e cantos de estrutura métrica cadenciada. Por fim, a escritura é de origem oral, razão pela qual nem sempre apresentam uma estruturação coerente. Afinal a compreensão não se baseia apenas no conhecimento das palavras e da linguagem, pois a apreensão delas só pode ser aprofundada por meio da experiência.⁷⁸

A simplicidade e estrutura incoerente ou não linear das histórias indianas, encontra espelhamento no modo de expressão da experiência pelo Grivo, pois ele não narra uma estória, mas sim os acontecimentos experienciados por ele: “Agora, ele estava almoçando no quarto, com o Patrão, maneira de relatar seus acontecidos.” (ROSA, 2017b, p. 610). Esses “acontecidos” assemelham-se à percepção do fenômeno, da apreensão do sensível das coisas (o quem delas) sua essência e substância, as quais coexistem com aquele que as percebe. Como relatam os vaqueiros sobre a busca de Cara-de-Bronze:

O vaqueiro Abel: Era um advogado. O que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro. Ou o que vive por si, vai, estrada vaga...

[...]

O vaqueiro Tadeu: Não, gente, minha gente: que não era o-tudo-e-o-miúdo...

O vaqueiro Pedro Franciano: Pois então?

O vaqueiro Tadeu: ... Queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!(ROSA,2017b, p. 614).

⁷⁸ “Seus autores estavam preocupados em relatar o conhecimento intuitivo que veio a eles em pensamento ou visão, e não em tornar esse conhecimento superficialmente coerente. Eles não eram formadores de sistemas, e sim narradores de experiências. Temos de estar preparados, portanto, para encontrar aparentes inconsistências, para esquecer uma concepção pela absorção temporária em outra. Não devemos esperar encontrar toda a verdade reunida de uma vez para sempre numa formulação fácil, triunfante e consciente.” (Chândogya-Upanishad, 2000, p. 6).

A busca desse “quem” encontra ecos nos ensinamentos do Upanishide, bem como a partir deles é possível encontrar paralelos com a prática e filosofia Zen. Segundo Monica Giraldo Hortegas (2019, p. 247) a tradição budista, especialmente do Zen budismo⁷⁹, tem como um de seus fundamentos a valorização das coisas simples presentes no cotidiano, pois o divino está sempre presente em todos os instantes. Para o Zen, o encontro mais precioso ocorre na meditação, no encontro entre o ser e o mundo, num modo meditativo em que ambos coexistam até que encontrem o nada absoluto ou a abertura infinita para “[adentrar] a vida vivida em si mesma” (HORTEGAS, 2019, p. 252). O aprendizado no budismo efetua-se através da meditação (experiência do fenômeno) e da poesia uma vez que sua “intenção era suscitar a experiência direta e por isso, a importância da imagem e da poesia. Seguindo esta tendência, muitos textos budistas recorriam às metáforas” (HORTEGAS, 2019, p. 251).

Relação similar pode ser verificada em “Cara-de-Bronze” nos comentários e questionamentos dos vaqueiros, enquanto eles executam suas tarefas diárias:

A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assistiam por ali, animados esturdamente. Uns vestiam suas coroças ou palhoças — as capas rodadas, de palha de buriti, vindas até aos joelhos. E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder. Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando. Experimentava: (ROSA, 2017, p. 587).

Os pensamentos surgem de uma conexão distinta com o momento e com as coisas da vida e da natureza. O modo de pensar desses vaqueiros não foi colonizado pela razão e pelo mundo da objetividade empírica, o que é enfatizado na narrativa inclusive porque suas palavras poéticas surgem em meio aos trabalhos do cotidiano,

Sôam sempre os berrantes, seu *uuu* trestreme.
O *vaqueiro Adino* (apontando o “Marechal”, que passou de largo e foi apear-se junto à varanda): Ele é o mandador-da-turma...

⁷⁹ “Para o Zen, o encontro com o divino não está no transcendente. Não está em terras distantes. Não há nem ao menos a palavra Deus. O que há é algo muito próximo, que está sempre presente, em cada instante” (HORTEGAS, 2019, p. 248).

O vaqueiro Mainarte (recitando):

“*Também viva o gavião, capataz desta rebeira...*”

O vaqueiro José Uéua (recitando): O homem chamou, o cachorro veio, o cavalo rinchou, a flôr brotou no esteio... (ROSA, 2017b, p. 604).

A impressão propiciada pela narrativa é de que seus corpos e entes estão sempre aptos a responder às sensações com ideias imaginantes despertadas pela percepção do fenômeno, as quais não podem ser descritas com exatidão e para as quais nem sempre existem palavras que as traduzam. As únicas palavras a se aproximar dessas percepções do vivido, desse algo indescritível que é o fenômeno, são as palavras poéticas.

O texto consiste na viagem do Grivo comentada e questionada pelos vaqueiros. O modo de pensar de Cara-de-Bronze induz os vaqueiros a explorar a expressão do Grivo. Mesmo os que não são artífices da poesia do acontecimento podem experienciá-la como tal. A viagem do Grivo serve como mote para questionamentos dos vaqueiros sobre essa figura, suas motivações, o que resulta inclusive na tentativa, por parte dos vaqueiros, de descrever Cara-de-Bronze, o dono da fazenda:

Moimeichêgo: Primeiro, vocês me contem a descrição do Cara-de-Bronze. Tal e tudo.

O vaqueiro Tadeu (rindo): É deveras, minha gente... Só num mutirão, pra se deletrear. Eh, ele é grande, magro, magro, empalidecido...

O vaqueiro Adino: Muito morenãõ...

Moimeichêgo: Mas, é pálido, ou é moreno? (ROSA, 2017b, p. 600).

Sob o convívio de ambivalências e visões diversas, as personagens que aludem no texto à comunidade de receptores da narrativa, fazendo agora uso da palavra, descrevem-no de forma plural, tecem elogios e críticas, o que evoca um dos aspectos da parábise:

O vaqueiro Tadeu: Ele era para espantos. Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopensar que tudo era dele... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim. (ROSA, 2017,b p. 598).

As perguntas de Moimeichêgo induzem os vaqueiros a pensar que ele está procurando alguém, ao que o viajante responde: “Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.” (ROSA, 2017b, p. 599). A resposta filosófica e de difícil compreensão faz que os vaqueiros associem suas palavras aos pensamentos de Cara-de-Bronze:

O vaqueiro Adino: É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...
Moimeichêgo: Que assuntos são esses?
O vaqueiro Adino: É dilatado p'ra se relatar...
O vaqueiro Cícica: Mariposices... Assunto de remondiolas. (ROSA, 2017b, p. 599).

Imaginamentos agrupados como mariposas em volta da lâmpada, assuntos malucos, remondiolas. Esta última, palavra de origem portuguesa na tradição oral, é explicada por Rosa a Edoardo Bizzarri (1981, p. 66) como sendo: “artes (traquinadas, travessuras; MALUQUICES; macaquices)”. A sonoridade evoca “caraminholas”, “rabiolas”, esse remoer em movimentos ondulares, como em um redemoinho. Assuntos que divertem por sua diferença na similitude, algo que é diferente, mas é também similar. “Divertir na diferença semelhante” (ROSA, 2017b, p. 599): eis como descreve o vaqueiros Uéua o proceder narrativo do Grivo, que por sua vez cumpre a demanda de Cara-de-Bronze.

As coisas são diferentes porque ditas com outros dizeres, outros modos de pensamento, criadas a partir de sensações e percepções. Ouve-se, imagina-se e mira-se algo, porém não se encontram, na convenção e mesmice, palavras para descrever o percebido. Restam a sensação, as imagens e sensações guardadas no coração no centro do sentir.

José Uéua e Mainartes, ao lado do Grivo, são os vaqueiros mais aptos a perceber as coisas “sem importância” e a “ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...” (ROSA, 2017b, p. 618). As palavras que procuram corporificam o percebido, são coextensão do corpo do senciante (aquele que percebe) e do sentido (a coisa percebida). A expressão poética nasce do corpo que profere e atinge o corpo do que ouve. Esses vaqueiros exercem a arte de transformar o fenômeno em expressão, suas palavras são como dedos que acariciam a pele através dos ouvidos, abrindo

portas da imaginação, criando sentidos únicos para aqueles que são capazes de adentrar o mundo sensorial da linguagem, de que fala Barthes:

A escrita do som da voz; a escrita em voz alta, na qual seria possível ouvir o grão da garganta, a patina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido da linguagem. (BARTHES, 1987, p. 86).

A tentativa de compreender a viagem do Grivo indica de modo metafórico as buscas individuais de determinados seres pelo conhecimento de Brahman. Tal busca anseia por expressões que possam revelar de algum modo o oculto na natureza, o sentido do mundo, como afirma Moimeichêgo: “Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo” (ROSA, 2017, p. 599). Esses questionamentos, como se pode observar no excerto abaixo, nem sempre são compreendidos por todos, e para muitos são coisas de desprovidos de razão, coisas de loucos: “O *vaqueiro Adino*: Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...” (ROSA, 2017b, p. 599).

Para os que vivem em coexistência com o mundo, ao contrário, a linguagem não objetiva torna-se expressão do oculto e de intercorporalidade:

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi

— o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; — depois aquilo deu um silenziosim, dele,dele —: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro — dos enormes...

O vaqueiro José Uéua: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 2017b, p. 599).

Quisemos, com essas associações e comentários, demonstrar com os paratextos e sob a hipótese da centralidade de “Cara-de-Bronze” em *Corpo de Baile*, e de certo modo para o conjunto da obra de Guimarães Rosa, o modo como sua poética do acontecimento realiza a transformação da experiência do fenômeno em expressão literária.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se constituiu um exercício de proposição e compreensão de uma *poética do acontecimento* na obra rosiana, como escrita acompanhada pelo fenômeno do sentir e pela tentativa do autor de mostrar a experiência muda e silente, que é sempre incompleta e inacabada.

Por isso, apresentou possíveis mapeamentos da fisionomia da paisagem da obra rosiana, que por um lado são estratificados, territorializados, organizados e significados, recebendo atributos mais ou menos estáveis. Os mapas que daí resultam, por outro lado, contém linhas de desterritorialização pelas quais escapam os atributos, os significados, a organização, ocasionando rupturas e linhas de fuga; ou seja, ao mesmo tempo em que algo é atribuído, esse mesmo atributo remete a outro, que propicia uma nova organização.

Desse modo, considera-se impossível, ao fim do trabalho, estabelecer uma gênese total do texto, porque as múltiplas agências não são separáveis da singularidade do leitor. O leitor ideal não existe, e isso indica que a multiplicidade de dimensões possíveis se modifica e se multiplica à medida em que são estabelecidas novas conexões.

Assim, não há como definir um começo, uma origem única para a expressão literária e estilo de um autor, pois esse processo acontece através da colaboração mútua entre diversas vivências do autor e a performatização efetuada pelos leitores do texto no tempo e espaço.

A totalidade da obra *Corpo de baile* permitiu-me realizar um percurso analítico dos aspectos formais e estruturais que compõem suas obras; permitiu, também, identificar processos criativos, onde se destaca a multissensorialidade, que corrobora a proposição da existência de uma *poética do acontecimento* nas obras rosianas. Durante o percurso argumentativo retomei os aspectos teóricos desenvolvidos no primeiro capítulo, a partir da leitura detalhada de “Buriti”, “Campo Geral” e “Cara-de-Bronze”, obras que me permitiram abordar aspectos fundamentais para a reflexão aqui desenvolvida.

No gesto de leitura e de interpretação de “Campo geral” empreguei conceitos presentes em *A poética do devaneio*, de Gaston Bachelard (1996a), e na documentação arquivística para referenciar a experiência biográfica da infância de Guimarães Rosa presente nessa obra. Na novela analisou-se a

paisagem sob as perspectivas da biopaisagem e do texto como paisagem; além disso, tomou-se a percepção infantil e suas transformações realizadas a partir do uso dos óculos, que é metáfora para o entendimento da totalidade da paisagem nas novelas que integram *Corpo de Baile*, como propôs Guimarães Rosa na correspondência com Edoardo Bizzarri:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de Campo Geral — explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural; “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro). (BIZZARRI, 1980, p. 58).

Assim, “Campo geral” se destacou como uma espécie de introdução ao mapa de leitura da poética do acontecimento, e também como introdução para *Corpo de Baile*, pois a novela apresenta simbolicamente o desenvolvimento e desdobramento de ciclos narrativos fragmentados e dispersos.

Isso pode ser validado pelas palavras de Rosa: “No ‘índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte.” (BIZZARRI, 1980, p. 58) Além disso, também os estudos de Paulo Rónai, com quem Rosa concorda, afirmam: “A linha simbólica é predominante nos ‘contos’, onde o enredo propriamente dito serve antes de acompanhamento” (RÓNAI, 2014, p. 115, *apud* BIZZARRI, 1980, p. 58).

“Buriti” integrou a confecção do mapa da poética ao exemplificar de modo imperioso a polissensorialidade que possibilita demonstrar o funcionamento da técnica do cartograma sensorial. A novela “Cara-de-Bronze” revelou-se aquela que parece melhor sintetizar a poética do acontecimento, porque há nela uma radicalização do texto como paisagem, seja pela mistura de gêneros, seja pela proposta de uma poética que se fundamenta na percepção sob uma nova lógica de entendimento do mundo, onde o que interessa é o quem das coisas, o voltar-se para as coisas mesmas, compreendê-las e expressá-las através de um modo de encarnação no evento e nas coisas.

As obras analisadas a partir da perspectiva da poética do acontecimento foram tomadas como base para mapear as técnicas em jogo no processo criativo e exemplificaram a maneira como essas técnicas se apresentam nas obras. Dessa forma subsidiaram a ideia da obra como expressão e acontecimento ao implicarem elas mesmas um modo de comunicação que incitam formas de percepção performatizadas pela experiência da leitura.

Em síntese, procuramos definir e concretizar o valor hermenêutico de se buscar em Guimarães Rosa uma *poética do acontecimento*. O termo foi utilizado sob a mesma estratégia conceitual, como metáfora, e propõe-se que continue a ser ressignificado a partir da modesta contribuição desta tese, para apreender as técnicas empregadas nas obras de Rosa, quando se trata de trazer à tona uma experiência através da expressão que é a própria obra.

Desejo, ao final, haver enfatizado a presença da paisagem e a experiência de estar na paisagem como um dos aspectos basilares da expressão rosiana, como sua origem e como ela se realiza na expressão, que é a obra mesma e que conseqüentemente implica a performatização realizada pelos leitores.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, F. C. de. **O pacto entre Rosa e sertão: a encruzilhada do espaço com a literatura**, 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/57104>. Acesso em: 25 maio. 2022.

AGUIAR, L. W. T. de. **Campo geral, de Guimarães Rosa, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo**: um estudo sobre as estruturas de poder, 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/65662>. Acesso em: 27 agost. 2022.

ALBERGARIA, C. **Bruxo da linguagem no grande sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

AMARAL, M. C. de A.; NODARI, A. A questão (indígena) do Manifesto Antropófago. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 2461-2502, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rdp/v9n4/2179-8966-rdp-9-4-2461.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2021.

ARAUJO, H. V. de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARBEX, M. *et al.* **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *In: América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, v. 3 (Vanguarda e Modernidade), 1993, p. 448-477.

ARROYO, L. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Olympio, 1984.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso** – Ensaios sobre as imagens da intimidade. Tradução de João Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A terra e os devaneios da vontade** – ensaios sobre a imaginação das forças Martins Fontes, 2001a.

_____. **O ar e os sonhos** - ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. **A Água e os sonhos** - ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A Poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

BARROS, L. M. Comunicação sem anestesia. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 40, n. 1, 2017, p. 159-175. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201719>. Acesso em: 24 maio 2021.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun. K. M. da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. (Obras Escolhidas, v. 3). Tradução de José C. Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas, v. 1), 3. ed. Tradução de Sergio Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSE, J.M. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BIAL, P.; RODRIGUES, C. **Os nomes do Rosa: veredas do sertão Mineiro**. Diretor: Pedro Bial e Cláudio Rodrigues. Produtor: Pedro Bial e GNT. Rio de Janeiro, Documentário longa-metragem. GNT. 1997. TV.

BIZZARRI, E. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2ª ed., São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1980.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, P. “Pedro Bloch entrevista Guimarães Rosa”. Rio de Janeiro: Bloch, 1989. (publicado originalmente na revista Manchete, n. 580, de 15.6.1963). Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/guimaraes-rosa-entrevistado-por-pedro.html>. Acesso em: 28 jun. 2021. Entrevista.

CALZOLARI, T. P. O caso *Corpo de baile*. **Revista Philologus**, n. 37, 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/snctet/anais/07.htm>. Acesso em: 21 dez. 2021.

CAMACHO, F. “Entrevista com João Guimarães Rosa”. **Revista Humboldt**, v. 18, n. 37, p. 42-53, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistadopor.html>. Acesso em: 18. maio 2019. Entrevista.

CAMARGO, F. P. A mitologia da memória literária: a memória voluntária e involuntária em Proust. **REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas**, v. 1, n. 1, p. 49-64, mar., 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/2781>. Acesso em: 27 abr. 2021.

CAMPOS, H. Haroldo de Campos sobre a obra de Guimarães Rosa. Disponível em: <https://youtu.be/tVTSZbWiyZA>. Acesso em: 19. maio. 2019.

CARRETO, C. F. C.; SILVA, V. C. P. O espaço é a flor azul do imaginário: Gaston Bachelard e Walter Benjamin em Paris – a descoberta de uma paisagem literária. In: **Confins**, 46, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/30787?lang=pt#tocfrom1n1>. DOI: <https://doi.org/10.4000/confins.30787>. Acesso em: 13 jun. 2021

CAVALCANTE, M. N. B. Cadernetas de Viagem: os Caminhos da Poesia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 41, p. 235-247, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i41p235-247. Acesso em: 28 fev. 2022.

CEIA, C. Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

CISOTTO, M. F. Sobre Topofilia, de Yi-Fu Tuan. **Geograficidade**, v. 3, n. 2, 22 jul. 2013, p. 94-97.

CHAUI, M. de S. Merleau-Ponty: vida e obra. In: **Merleau-Ponty**. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

COCCIA, E. **A vida das plantas – uma metafísica da mistura**. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. **Mente e matéria ou a vida das plantas**. **Revista Landa**, v. 1, n. 2 p. 197-220, 2013. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Emanuele%20Coccia.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2021.

_____. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

COLLOT, M. Poesia, paisagem e sensação. *Rev. de Letras*, n. 34, v.1, p. 17-26, jan./jun., 2015. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15974/1/2015_art_mcollottraducao.pdf. Acesso em: 15 maio 2022.

_____. Rumo a uma geografia literária. **Revista Gragoatá**, UFF, n. 33. p. 17-31, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33006>. Acesso em: 10.03.2022

COSTA, Ana Luiza Martins. O mundo escutado de Guimarães Rosa. **Cosmologias** I Seminário do Instituto de Exercícios Transdisciplinares. UFMG, 15 out. 2015, p. 1-18, 2015. Disponível em: <http://www.pixfolio.com.br/arq/1560964843.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021

_____. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** (Edição Especial Comemorativa de 10 anos). São Paulo: Instituto Moreira Sales, p.187-235, 2006.

_____. O mundo escutado. **Scripta**, V.9, n.17, p. 47-60, 2005. Disponível em: de <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14078>.. Acesso em: 20 maio 2019

_____. Homero no grande sertão. **Revista Kléos**, USP, n 5/6, p.79-124, 2001/02.

_____. ROSA, LEDOR DE HOMERO. **Revista USP**, n. 36, p. 46-73, 1997/1998. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i36p46-73>. Acesso em: 10 jun. 2020

COSTA, Carlos Odilon da. **Fundamentos epistemológicos da Geografia**. Indaial: UNIASSELVI, 2019.

COUTINHO, E. F. **Grande Sertão: Veredas. Travessias**. São Paulo: É realizações, 2013.

DANTAS, P. **Sagarana emotiva**: cartas de João Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUARTE, A. da S. O dono da voz: a comédia do auto-elogio e da censura. *Clássica* - **Revista Brasileira De Estudos Clássicos**, v. 9, n. 9/10, p. 82-89, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v9i9/10.514>. Acesso em: 10 jul. 2021.

ETTE, O. **Escrever entre mundos**: literaturas sem morada fixa. (SaberSobreViver II). Tradução: Rosani Umbach, Dionei Mathias, Teruco Arimoto Spengler. Editora UFPR, 2018

_____. **TransArea: A Literary History of Globalization**. De Gruyter; 1^a. ed., 2016.

_____. **SaberSobreViver: A (o)missão da filologia**. Tradução: Fernanda Boechat; Sibeles Paulino, et al. Editora UFPR, 2015

FERRE, André, **Géographie littéraire**, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

FERREIRA, M. **Urutaú (Nyctibius griseus) vocalizando** "Rincón de los ciervos" Artigas-uy. Youtube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/APFAWsWLHNo>. Acesso em: 03 nov. 2022.

FIGUEIREDO, L. F. de A. João Guimarães Rosa e suas aves: era ele um observador de aves? **Atualidades Ornitológicas On-line**, n. 153, jan./fev., 2010. Disponível em: http://www.ao.com.br/download/ao153_33.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021.

GALLE, H. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: **Matraga**, n. 18, p. 64-91, 2006.

GALVÃO, W. N. As Listas de Guimarães Rosa. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Moreira Salles, n. 20-21, p. 144-196, dez., 2006.

_____. **As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas**. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, J. C. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

GENETTE, G. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**, Cambridge University Press, 1997.

HANSEN, J. A. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras Hoje**. Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130 abr./jun., 2012.

_____. **O O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

HARTEMINK, E. A.; BOCKHEIM J. G. Soil genesis and classification. **CATENA**, v. 104, p. 251-256, 2013. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0341816212002548?via%3Dihub>. Acesso em: 5 jan. 2021.

HONES, S. Literary geography. The novel as a spatial event. In: DANIELS, S.; DELYSER, D. **Envisioning landscapes, making worlds. Geography and the humanities**. London: Routledge, p.247-255, 2011.

HORTEGAS, G. M. **O boi e o pastor e a mística Zen**. Teoliterária, v. 9. N.17, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/view/39925>. Acesso em: 7 agost. 2021.

LABELLE, B. **Lexicon of the mouth – poetics and politics of voice and the oral imaginary**. New York/London: Bloomsbury, 2014.

_____. **Sound culture and everyday life**. New York/London: Bloomsbury, 2010.

LANDES, D. A. **The Merleau-Ponty Dictionary**. New York/London: Bloomsbury, 2013.

LARA, C. de. **João Guimarães Rosa na França: anotações do Diário de Paris**. Revista Travessia, n. 16, 17, 18. UFSC, 1989, p. 221-253. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17465>. Acesso em: 20 maio 2021.

LEITE, C. T. Seqüências de (oclusiva alveolar + sibilante alveolar) como um padrão inovador no português de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6VTKAM>. Acesso em: 31 jun. 2021.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONEL, M. C. de M. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

LIBRANDI-ROCHA, M. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 21, n. 2, p. 179-202, dez., 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.21.2.179-202>. Acesso em: 24 maio, 2020.

LADEIRA, F. S. B.. Solos do passado: origem e identificação. **Revista Brasileira de Ciência do Solo** [online]. 2010, v. 34, n. 6., pp. 1773-1786. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-06832010000600001>. Acesso em 18 fev. 2022

LIMA, L. C. O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: **A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário**. Rio de Janeiro: Eldorado, p. 129-186, 1974.

MARÇOLLA, A. B. Entre Guimarães Rosa e Riobaldo, a porosidade poética. **Revista Cerrados**, v. 17, n. 25, p. 107-123, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/15294>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MARQUES, J. G. W. “Pássaro” é bom para se pensar: simbolismo ascensional em uma Etnoecologia do imaginário. **Revista Incelências**, v. 1, n. 1, p. 2-17, 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/72457051-Passaro-e-bom-para-se-pensar-simbolismo-ascensional-em-uma-etnoecologia-do-imaginario.html>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: o alquimista do coração**. Petrópolis, Vozes, 1994.

MASCHIO, A. V. **A estereoscopia: investigação de processos de aquisição, edição e exibição de imagens estereoscópicas em movimento.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/89749>. Acesso em: 01 mar. 2022

MATA, L. M. da. **Etnozoologia da comunidade rural do sertão em Alto Paraíso de Goiás, GO, Brasil,** 2018. Monografia (Especialização em Sociobiodiversidade e Sustentabilidade) - Centro de Estudos do Cerrado da Chapada dos Veadeiros, Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/21529/1/2018_LecianeMoreiraDaMata_tcc.pdf. Acesso em: 03 nov. 2022.

MEDEIROS, A.L. M. Atmosphäre des Pessimismus in Guimarães Rosas *A velha* (Die Greisin). In: Paulo Astor Soethe e Ottmar Ette. (Org.). **Guimarães Rosa und Meyer-Clason Literatur, Demokratie, ZusammenLebenswissen,** 1ª ed. Berlin: De Gruyter, v. 84, p. 152-182,2020.

_____. **Digressões no Grande Sertão: Veredas,** 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/56057>. Acesso em: 03. nov. 2022.

_____. A miopia da razão e a mirada ecocrítica em *Campo geral*, de Guimarães Rosa. **Scripta Alumni**, v. 20, p. 1-20, 2018.

_____. A imagem sonora em *A velha*, de Guimarães Rosa. In: **Anais - X Seminário de Pesquisa, II Encontro Internacional e VII Jornada Intermídia** p. 64-76, 2018.

MENESES-LEROY, S. A Cabala do sertão em Grande sertão: veredas. In: Separata das “**Actas do terceiro congresso**” da Associação Internacional de Lusitanistas. Lisboa, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** Tradução José Artur Gianotti e Amando M. d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Conversas – 1948.** Tradução: Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A dúvida de Cézanne. In: **O olho e o espírito.** Tradução: Paulo Neves e MariaE. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A prosa do mundo.** Edição e prefácio de Claude Lefort. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Fenomenologia da percepção.** Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Signos.** Tradução: Maria E. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **The visible and the Invisible** - followed by working notes. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. O invisível como negativo do visível: a grandeza negativa em Merleau-Ponty. *Trans/Form/Ação*, v. 27, n. 1, 2004, p. 7-18. Acesso em: 19 abril, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732004000100001>.

NAI, C., MEYER, V. The beauty and the morbid: fungi as source of inspiration in contemporary art. **Fungal Biol Biotechnol** v. 3, n. 10, 2016. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1186/s40694-016-0028-4#citeas>. Acesso em: 5 fev. 2021.

NOGUEIRA, E. S. O corpo e a palavra - uma leitura de 'Campo geral'. **Scripta**. (PUCMG), v. 9, 2005, p. 369-384. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6165661>. Acesso em: 20 jun. 2021.

_____. **Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora USP, 2018.

NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Organização de Victor Sales. Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

OLIVEIRA, V. A. de; LUMBRERAS, J. F.; COELHO, M. R.; et all. **Sistema Brasileiro de Classificação de Solos**. Embrapa, 2018. Disponível em: <https://www.embrapa.br/solos/sibcs>. Acesso em: 10 set. 2021

ORLANDI, E. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In. DIAS, Cristiane. **Formas de mobilidade no espaço: sentido e materialidade digital**. Série e-urbano, v. 2, 2013. Disponível em: https://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/volumell/arquivos/pdf/eurbanoVol2_EniOrlandi.pdf . Acesso em: 14 set. 2022.

PASQUINELLI, L. JAPU preto. Youtube, 2016. Disponível em: https://youtu.be/xjkq1q5_9PA. Acesso em: 10 ago. 2020.

PALO JR., H. **FOTOGRAFIAS**. In: STRAUBE, F. C. Urutau: ave-fantasma. **Atualidades Ornitológicas**, n. 122, nov./dez., 2004. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/35477370/urutau-ave-fantasma-atualidades-ornitologicas>. Acesso em: 07 nov. 2022.

PAUL, A. M. Your brain on fiction. **The New York Times**. March 17, 2012. Sunday Review. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>. Acesso em: 20 maio 2021.

PAULINO, S.; SOETHE, P. A. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. **Revista Letras**, n. 67. Curitiba: Editora UFPR, set./dez. 2005, p. 41-53.

PLATÃO. **Diálogos: Teeteto, Crátilo**. 3. ed. rev. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belem: Editora Universitária UFPA, 2001.

PIERINI, Cristina. Caracterização de paleossolos aluviais em bacias sedimentares mesozoicas: determinação dos controles sedimentares e implicações paleoambientais. Tese (Doutorado em Geociência) – Instituto de Geociências. Programa de Pós-Graduação em Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

PONTES, H. **Guimarães Rosa, uma leitura mística**. Poços de Caldas: Gráfica Sulminas, 1998.

PONTE, P. Ver, ser e estar nas paisagens: trajetórias de um conceito em abertura. **GeoTextos**, v. 15, n. 2, p. 217-238, dez., 2019

POULET, G. Phenomenology of Reading. **New Literary History**, v. 1, n. 1, New and Old History, p. 53-68, Oct., 1969. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/b464/60d6a1433ee21724ddfd58fde59f0afc6587.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2021.

PRABHAVANANDA, S; MANCHESTER, F. **Os Upanishads - sopro vital do eterno**. São Paulo: Pensamento, 1993.

PRESS, F.; GROTZINGER, J.; JORDAN T. **Para Entender a Terra**. 6ª ed. Bookman Editora, 2006.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/> Acesso em: 02 mar. 2022.

PRADO JR., B. O Destino Decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: **Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise**. São Paulo: Limonad, p. 195- 226 , 1985.

PROENÇA, M. C. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 151-241, 1959.

REBELLO, I. F. Arquivo secreto: dedicatória e cartas de amor na escrita de *Grande sertão*: veredas **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 180-189, abr./jun., 2014.

RICHARD, Jean-Pierre. **Pages Paysages**. Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RÓNAI, P. **Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador**. Organização: Ana Cecília I. Martins; Zsuzanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

_____. **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

_____. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 17-25, 2001.

RONCARI, L. **Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder.** São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, J. G. **João Guimarães Rosa: ficção completa**, v. 1 e 2. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Tutameia (Terceiras Estórias)**. 10. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

_____. Cara-de-bronze. In: **João Guimarães Rosa: ficção completa**, v. 1 e 2. 1ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

_____. Grande sertão: veredas. In: **João Guimarães Rosa: ficção completa**, v. 1 e 2. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017c.

_____. Recado do morro. **João Guimarães Rosa: ficção completa**, v. 1 e 2. 1ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017d.

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

_____. **A boiada**. [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. Ave, palavra. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **Diário de guerra**. Eneida M. de Souza; Georg Otte; Reinaldo Marques (Org.). Belo Horizonte: Nova fronteira / Editora UFMG, 2006.

_____. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Edição, organização e notas Maria Aparecida F. Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

_____. Campo geral In: **Manuelzão e Miguilim**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. Uma estória de amor. In: **Manuelzão e Miguilim**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

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

_____. Buriti . In: **Noites do sertão**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

_____. Dão-Lalalão. In: **Noites do sertão**. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

_____. **Sagarana**. 31ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Primeiras estórias**. 6ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROWLAND, C. **A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa**. Campinas: Unicamp; Edusp, 2011.

_____. Indicações de (re)leitura: o desdobramento dos índices em *Corpo de baile e Tutaméia*. **Scripta**, v. 9, n. 17, p. 85-94, 2005. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/14082>. Acesso em: 15 nov. 2020.

RUSSELL, B. **História da Filosofia Ocidental**. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

SANTOS, J. F. dos. A linguagem oculta de Guimarães Rosa. In: **Tiro de letra**. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/ensaios/>. Acesso em: 20 out. 2020.

SALLES, R. **Hibridismo formal na formação poética do “Cara-de-Bronze” de João Guimarães Rosa**, 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/IGCC-A85K7R>. Acesso em: 15 ago. 20.

SARAIVA, Arnaldo. **Conversas com escritores brasileiros** (GUIMARÃES Rosa - entrevistado por Arnaldo Saraiva. para o 'Diário de Notícias', de Portugal em 24/11/1966). Porto: ECL, 2000. Entrevista.

SEEMANN, J. Entre mapas e narrativas: reflexões sobre as cartografias da literatura, a literatura da cartografia e a ordem das coisas. **Raega - O Espaço Geográfico em Análise**, v. 30, p. 85-105, abr. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/36084>. Acesso em: 04 mar. 2022.

SCHÜLER, D. O racional e o irracional no monólogo de Riobaldo. In: **Guimarães Rosa**. 2. ed. (Coleção “Fortuna Crítica”, v. 6), por Eduardo F. (Org.). COUTINHO, p. 360-377. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

SILVA, C. A. de F. da. O transcendental encarnado: Merleau-Ponty e a Nouvelle Ontologie. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 52, n. 123, p. 159-176, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2011000100009>. Acesso em: 30 mar. 2022.

SILVA, A. T. P. da. **Os animais na literatura brasileira: do imperialismo ecológico ao animal como sujeito**, 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/69723>. Acesso em: 20.ago. 2021.

SILVA, V. C. P. da; CARRETO, C. F. C. O espaço é a flor azul do imaginário: Gaston Bachelard e Walter Benjamin em Paris – a descoberta de uma paisagem literária. COFINS – **Revista franco-brasileira de Geografia**, n. 46, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/confins.30787>. Acesso em: 13 jun. 2021

SISCOOTTO, R. A., et al. Estereoscopia. In: **Realidade virtual: conceitos e tendências**. São Paulo: Editora Mania de Livro, 2004. Acesso em: 22 set. 2022

SMITH, B. H. Poetry as Fiction. **New Literary History**, v. 2, n. 2, 1971, p. 259–281. Disponível em: www.jstor.org/stable/468602. Acesso em: 15 dez. 20.

SOARES, C. C. Considerações sobre *Corpo de Baile*. In: **Revista Itinerário**, n. 25, Araraquara, p. 39-64, 2007.

SOERENSEN, C. Convite à ruminação: os paratextos de *Tutaméia*. **Miscelânea**, v.5, 09, p. 2-18, dez. 2008/maio/20. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/715>.

SOETHE, P. A. **Ethos, corpo e entorno**. Sentido ético da conformação do espaço em *Grande sertão: veredas* e *A montanha mágica*, 1999. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.

SOUZA, J. C. de. **Os Pré-Socráticos** – fragmentos, doxografia e comentários. Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultura, 1996.

SPERBER, S. F. As palavras aladas e as palavras de chumbo. **Floema**, ano 2, n. 3, p. 137-157, jan./jun., 2006.

_____. **Caos e cosmos – leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

STRALING, H. **Lembranças do Brasil, teoria, política, história e ficção em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, UPERJ, 1999.

STRAUBE, F. C. Urutau: ave-fantasma. **Atualidades Ornitológicas**, n. 122, nov./dez., 2004. Disponível em: <http://www.ao.com.br/download/urutau.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2020.

TULIO, L., et all. **Formação, classificação e cartografia dos solos**. Organizador Leonardo Tullio. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/09/E-book-Formacao-Classificacao-e-Cartografia-dos-Solos.pdf>. Acesso em: 25.02.2022.

UTÉZA, F. **João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.

VASCONCELOS, S. G. T. **Baú de alfaias**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1984.

Vedic Heritage – Indira Gandhi National Centre for the Arts, Ministry of Culture, Government of India. Disponível em: <http://vedicheritage.gov.in/upanishads/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

VIGGIANO, A. itinerário de Riobaldo Tatarana - geografia e toponímia em *Grande sertão: veredas*. 4. ed. Belo Horizonte: **Crisálida**, 2007.

ŽIŽEK, S.j. **A visão em paralaxe**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

WOHLLEBEN, P. **A vida secreta das árvores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.