

E... como é mesmo que o senhor frásêia?

Livros, leituras sem livro e imagens da literatura de Guimarães Rosa

Bruno Flávio Lontra Fagundes*

Resumo: O artigo analisa a literatura de Guimarães Rosa e as edições de seus livros pela Casa José Olympio Editora no contexto das linhas de força da sociocultura brasileira dos anos 40/50. Enfatiza o papel do escritor para efetivar a perspectiva de que sua editora pressupõe um leitor identificado pelos paratextos escritos e visuais que confeccionam os livros. E menciona a fonte de autoridade que a literatura de Rosa encontra na tradição de leitura de textos que são mais ouvidos do que lidos.

Palavras-Chave: Leitura em voz alta, imagens e livros.

Abstract: The article analyzes the literature of Guimarães Rosa and editions of his books for the Jose Olympio Publishing company in the context of the lines of force of the Brazilian socioculture of years 40/50. It emphasizes the paper of visual the writer to accomplish the perspective of that its editor estimates a reader identified for the written paratextos and that confections books. And mentions the authority source that the literature of Rosa finds in the tradition of reading of texts that more are heard of the one than read.

Keys-words: Reading in high voice, images and books.

Analisamos a literatura de Guimarães Rosa numa perspectiva da história da leitura e da edição, lançando um olhar que estende o sistema literário ao papel que nele desempenha a relação do escritor com o leitor mediada por formas de circulação de textos em equipamentos, dentre os quais o livro é um dos mais salientes, mas não o único. Para a história brasileira, investigar a obra de Guimarães Rosa sob essa perspectiva mostra a particularidade de formas sociais próprias de leitura e o papel que nelas exercem o livro, ou sua ausência. Nos limites desse artigo, sugerimos paradoxos que inscrevem Rosa e sua literatura em dois planos: no de uma tradição sociocultural alta que tem no livro sua condição e no de uma tradição cultural cuja ausência do livro garante formas de circulação de textos muitas vezes proscrita da tradição analítica. Se a Teoria Literária e os Estudos Literários tomam a literatura como o texto fixado no papel, principalmente o livro, e sobre o qual a análise lança suas interpretações, não é por isso que os textos de Literatura precisam se fechar no texto como se existissem estritamente em livros. As análises textuais que supõem a existência de textos em livros nem sempre esgotam as análises possíveis de textos, já que estes contêm artifícios criativos e estratégias compositivas que nem sempre têm a palavra

* UFMG, Doutorando, Bolsista FAPEMIG.

escrita como fonte e origem, e nem o livro como forma precípua de circulação da palavra. Muitas vezes, os textos ganham uma existência em livro embora tenham sido concebidos e feitos para existirem fora dele, em suportes como a voz, por exemplo – no teatro, no rádio, na praça pública. Para o exame do papel da voz na Poesia Medieval, Paul Zunthor faz uma advertência:

até hoje, nunca se tentou mesmo interpretar a oralidade da poesia medieval. Contentou-se em observar sua existência. Pois, exatamente como um esqueleto fóssil, uma vez reconhecido, deve ser separado dos sedimentos que o aprisionam, assim a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem (ZUNTHOR, 1993:17).

Aí, o autor sanciona um método analítico que leve em conta contextos de produção, circulação e recepção de textos. Critica a crítica literária que, historicamente, tomou a literatura medieval como textos que teriam sido elaborados para serem lidos no manuscrito e no recesso da leitura silenciosa e solitária. Se se fizer isso, a crítica, para Zunthor, não vai conseguir “ouvir” o que é fundamental na literatura medieval: a voz. O que, no fundo no fundo, sugere são métodos de análise que não encarcerem o texto na palavra escrita no livro, mas que possam capturar sua existência em outros suportes e para leitores que podem apreendê-los sem mesmo saber decifrar o código verbal mediante a leitura visual.

Os métodos elaborados sob a influência desse preconceito (de fato, toda a filologia do século XIX, e em parte a do nosso) não somente levam pouco em conta seus limites de validade, mas têm dificuldades para determinar, na profundidade cronológica, a distância justa de onde considerar seu objeto. Até hoje, pesquisas e reflexões sobre a oralidade das canções de gesta (tomo esse exemplo) têm tido por efeito abalar um pouco as seguranças, amenizar o alcance de vários termos e difundir pequeno número de dúvidas comuns. Elas não nos trouxeram nenhuma certeza (...) (ZUNTHOR, 1993:18/19).

Estamos num terreno caro a boa parte da tradição crítica literária. Se admitimos, a título de exercício de imaginação e análise, que a literatura restringe sua existência a forma “enlavrada”, há ainda outro ponto saliente: a letra pode se articular às imagens em forma de uma comunicação mista, a ilustração, para cuja análise convém se observar os dois planos com que o livro pode dizer coisas ao leitor, os planos textual e paratextual. Os materiais que compõem o além-do-texto no livro não devem ser desdenhados; imagens em livros que percorremos com os olhos – imagens de capa, contracapa, orelhas, miolo – se juntam às imagens que fazemos imaginativamente na mente quando lemos palavras nos textos. Mais uma vez, aqui está em pauta certa forma de conceber o literário dentro de uma tradição crítica que se fechou no texto além de imaginar um leitor quase sempre instruído.

Na medida em que a ilustração, forma de expressão mista associando o texto e a imagem sobre um suporte comum, é um dos procedimentos que permite adaptar a obra escrita a um público, ela se rearticula à história da edição e da leitura, fundada sobre a materialidade do objeto, e essencialmente do livro” (LE MEN, 1993:230 - Tradução minha)

A tarefa de investigar e escrever sobre a literatura de Guimarães Rosa não pode desdenhar sua vasta fortuna crítica, e os termos com que ela cunhou uma espécie de “leitura certa” de Rosa. O escritor soube muito bem agenciar uma leitura de sua obra, pontuando alguns temas como mais importantes a serem observados se se quisessem apreender seu sentido. Sem atribuir ao escritor uma função de crítico literário, não podemos desprezar, no entanto, o fato de que ele também tinha lá suas convicções sobre o que deve ser a análise da literatura, compartilhando com certa tradição cultural noções do que é o próprio do literário e como deve ser analisado. Como qualquer pessoa, possuía noções e convicções sobre a literatura de um modo geral, e sobre a sua em particular, a que devemos ouvir, mas não necessariamente concordar e restringir-nos a elas. É importante separarmos a obra do que o autor diz de sua própria obra. Para o exame das convicções que o escritor possuía sobre sua literatura, o texto publicado de seu diálogo com Gunter Lorenz, realizado em 1965 em Gênova, é fundamental. Nele, Rosa pautou um certo modo de se ler sua literatura, mas é ali também que sugere outras leituras de sua obra sobre as quais não punha ênfase.

Embora tenha redundado em vasta fortuna crítica ao longo das décadas, uma grande interpretação da obra de Rosa reforçou sua sofisticada elaboração textual como essência literária, em desatenção a habilidade do escritor em lidar com outros códigos não-verbais, seus procedimentos de interferência na obra tomada como texto e livro; e, principalmente, em desatenção ao que a literatura do escritor pode nos dizer de um sistema literário em que o livro é ausente, e, por esse motivo, nem sempre é inspirado exclusivamente nele que a escrita se faz.

João Guimarães Rosa dizia que no sertão os homens não têm mais o que fazer com seu tempo livre a não ser contar estórias, e acentuava que a diferença entre eles e os vaqueiros era que aqueles *contavam* estórias enquanto ele as *escrevia*. (ROSA, 1994) A afirmação do escritor é paradoxal, ao mesmo tempo simplificadora e reveladora. Simplifica, sobremaneira, seu trabalho de escritor em meio a uma comunidade de iletrados, e que vivem a leitura no livro e, muito mais a escritura, de uma forma periférica. Rosa não era como os sertanejos a que ele se refere, pois ele sabe escrever, e o que ele faz não é apenas uma diferença pequena. É uma grande diferença: saber escrever numa comunidade de sertanejos, ser escritor numa

comunidade em que as práticas corriqueiras das estórias não supõem o livro e a escrita, a leitura silenciosa e intimista, crava uma mediação insuspeita, a do livro e a do código alfabético. Rosa não era, nesse sentido, como todos aqueles homens. Por outro lado, a imersão e o enraizamento, desde a infância, numa comunidade de contadores de estórias de alguma maneira o faz igual a toda a comunidade, e simplesmente escrever as estórias, ao contrário da comunidade toda, que as contava, marca pouca distinção também, e por um motivo simples: o de que seus textos trazem as marcas da oralidade corriqueira, fazendo, nos termos de Chartier (1999), com que os textos observem as exigências da performance oral própria das estórias e dos modos de dizer quando são ouvidos da boca dos sertanejos. Nesse sentido, o escritor difere pouco dos demais sertanejos. Ele escreve estórias que são como estórias contadas se, por ler as estórias, entendemos que elas são mais ouvidas do que lidas.

Guimarães Rosa foi mesmo um renovador da literatura brasileira ao pôr em discurso ficcional o sertão brasileiro fora dos parâmetros com que uma literatura social, principalmente do Nordeste, havia feito nos anos 30. Sua literatura foi mesmo inovadora por ter feito o que fez colocando a voz, o falar do sertão em livro, supondo a circulação e a leitura dos textos em práticas que não requerem o livro. Ao trazer as marcas da oralidade para dentro do livro de uma forma radical sem precedentes na história da literatura brasileira, Guimarães Rosa, talvez sem se dar conta, rompia com as balizas de uma forma de atuar, e de pensar, a literatura em que os textos são sempre pensados em livros e a leitura é sempre entendida como prática silenciosa e intimista feita com os olhos dispensando o recurso da voz. Tudo ambivalente em se tratando de João Guimarães Rosa, porque é do livro que vem sua autoridade, sua colocação social, embora seja, também, da autoridade da tradição de comunidades leitoras que lêem sem o livro outra fonte profunda de sua autoridade literária e cultural. E o escritor sempre soube marcar muito bem sua filiação a esse universo de leituras sertanejas de onde provinha.

Entendemos o livro impresso como uma mídia, por abranger espaços geográficos muito mais amplos e seu atributo de fazer uma mediação entre os homens que antes não havia. A partir do livro impresso, os homens não precisam mais ir a praça pública para ouvir os textos, eles podem vir até ele, e ouvir o texto de um outro pode ser ler o que o outro escreveu, sem precisar de ir até ele para ouvi-lo falar. Com o advento das mídias modernas, o rádio, em especial, e o desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens, os textos podem se compor com imagens, e podem, ainda, serem transmitidos por uma voz que não mais precisa estar presente no momento em que ele é falado. Os textos ganham outros

suportes de transmissão. Na seção *Rádio & TV*, do Correio da Manhã, de 20 de novembro de 1953, eis um depoimento de Guimarães Rosa sobre o rádio.

*Gosto do rádio, uso-o muito. É uma espécie moderna de musa. É uma regra: estou escrevendo, estou lendo, estou fumando, estou ouvindo. **Sub-ouvindo**, talvez seja mais certo dizer. Isto é, o aparelho fica ligado, a música trabalhando de isolante, para defender a gente dos rumores desconstruídos da realidade em volta, sempre tão excessiva. Música ou canto, pois em geral não como com a parte conversada, falam no vácuo. Uma vez uma empregada disse a minha mulher: - “o patrão não gosta de novela, mas bem que ele escuta o capítulo inteiro...” (ocupado com a cabeça noutra parte, como é que eu ia saber se era Novela, “Hora do Brasil” ou catarata de anúncios?). Também confessando desconfio de que o meu muitas vezes abuse de ser o “rádio do vizinho”, o desembestado, o errado, o barulhento. E mais seria se não fosse a polícia de minha mulher, pois Ara controla o quanto pode essa vazão radiofônica. Há músicas (Mozart, operetas, Beethoven, valsas, Wagner, Schubert, canções populares, velhas de mais de vinte anos etc) e vozes com charme especial (Ademilde Fonseca, Virginia Lane, Heleninha Costa, Carmélia Alves, Emilinha Borba etc) que varam a cortina de cortiça da concentração – fico vulnerável, rendo-me, paro para escutar de verdade. Tempo de carnaval – adoro: marchas e marchinhas dão energia e alegria, bebidas na torneira. Atualmente quase fico na M.da Educação ou na Eldorado. Mas voto que a Eldorado, em tudo mais ótima, devia mudar, ou variar, ou suprimir aqueles prefixos (?) musicais de programas, principalmente os vespertinos, sofisticados no gênero melancólico. Quando estou escrevendo uma passagem estreita, preciso de “dopar-me”, então requeiro musa apropriada, isto é, troco para o toca-discos. **Televisão?** Não. **Agora, o que mais vale na minha opinião** – o papel do rádio no interior do país, suas responsabilidades, sua importância. Destrói o fundo folclórico, eiva a tradição, desregionaliza. Mas diverte, consola, anima, alegre, faz companhia. No sertão, encontrei pessoas que nunca viram nem vão ver o trem de ferro, mas que acompanham pelo rádio as partidas de futebol carioca, torcem e discutem, sabem o nome de todos os nossos jogadores. E, de certos lugarejos, nos campos gerais, sempre alguém era escalado, às segundas, quartas e sextas-feiras, para montar a cavalo e ir à vila, ou ao arraial, distante várias léguas, a fim de ouvir a “novela”, e, na volta, no dia seguinte, repeti-la a toda população do povoado, para isso reunida. Não é sério? Não é comovente?*

Esse depoimento partindo de um escritor como Rosa, que sempre está associado ao livro, e de cuja literatura concebemos uma fruição executada no recesso da poesia lida em silêncio, tudo se torna, no mínimo, revelador, além de sugerir a filiação de Rosa a um mundo das leituras em *haute-voix*. Era Rosa mesmo quem dizia que seus textos era para serem lidos em voz alta. Entendemos razoável se acreditar que os textos possuem outros modos de serem transmitidos, e a literatura de Rosa, de algum modo, se constitui no plano dos trânsitos possíveis de textos que não se limitam ao livro, além de, na própria literatura, se referir aos modos de sua realização: a voz da leitura da novela que se escuta no rádio, por onde os textos se transmitem, está referida em uma das novelas de *Corpo de Baile*, *Dão-la-la-lão* – a estória de Soropita. Nela, o protagonista vai ao Andrequicé ouvir a novela de rádio para, no dia seguinte, repetir a todos do povoado, reunidos para “lerem” o capítulo pela boca de Soropita.

Mas é também com as imagens que Guimarães Rosa demonstra habilidade. Para nosso projeto, estamos ainda procurando informações que vinculem o escritor a alguma história do livro e das edições, e só temos, por ora, algumas desconfianças. Não são poucas as histórias de Guimarães Rosa com os desenhos, presentes em cartas a parentes e amigos. Sua história com Poty é emblemática. Rosa sempre manifestou vontade de que fosse com ele ao sertão para desenhar de tão encantado que era com o traço do desenhista. Nos manuscritos do escritor, há desenhos para capas e índices de seus livros, que não terminaram vingando. Há algo de inusitado nessas histórias que sugerem ligar o hábito de desenhar do escritor a mais que um simples “coisa de artista”, ou passatempo para os momentos de entressafra criativa: o fato de que Guimarães Rosa sempre “levava a sério” os desenhos de paratextos de seus livros. Em *Primeiras Estórias*, o índice ilustrado na primeira orelha do livro, corre a notícia, controversa, de que foi o próprio escritor quem os teria feito, e depois retocados por Luis Jardim; para *Estas Estórias*, Rosa fez desenhos para um outro índice ilustrado; para *Corpo de Baile*, o desenho de um buriti por Poty teve como condição a aceitação do desenho pelo escritor. Nos manuscritos, em seu arquivo, há dados relevantes: para *A Fazedora de Velas*, um título provisório de um de seus livros, Guimarães Rosa não só desenhou a imagem da capa, como fez toda a capa, esboçando-a em desenho, dispondo em papel o nome do autor, o desenho, o título, a marca da editora como se estivesse idealizando o livro. Em seus arquivos, existem, ainda, provas de capas de livros com pequenos “acertos” de Guimarães Rosa. A história de Rosa com as imagens não é casual: ela sugere uma relação com os paratextos dos livros, tendo, no fundo, uma vontade de torná-los publicação. Há estudos no campo das Letras que tratam, de um ponto de vista semiótico, a relação do escritor com códigos visuais, mas estamos especulando que Rosa tinha intenções expressivas ao tratar com desenhos, mas que, ainda, de alguma maneira, percebia que sua obra se fazia obra também no tratamento que desse a seus livros, a seus paratextos, sem se limitar ao texto.

E, fato revelador, Guimarães Rosa tinha em sua biblioteca alguns manuais de desenho e de ilustração. Se o investimento no desenho fosse mera distração, por que o investimento em livros e manuais que ensinam a desenhar, a pintar, a ilustrar? Numa primeira pesquisa, além de alguns tratados sobre paisagens existentes na biblioteca do escritor, encontramos alguns manuais importantes. De René François Xavier Prinnet, a *Initiation au dessin*, em que, na primeira página, há dois desenhos de Rosa a lápis: um gato e uma pipa; ainda de Prinnet, a *Initiation a la peinture*, ilustrado, e de James Carey Thomas Flexner, o *The pocket history of american painting*. Um dado aparentemente desimportante é a existência, ainda na biblioteca do escritor, de boa quantidade de *livros pocket*, a cuja história devemos

fazer rápida menção a fim de marcarmos o caminho por onde vai nossa desconfiança no que diz respeito à relação de Rosa com os desenhos.

Em linhas gerais, é nos anos 1930 que os *livros-pocket* começam a aparecer e conquistar a posição que conquistam depois. A cronologia de nascimento dessas publicações vai de 1931 a 1935, quando esses livros aparecem na Alemanha, Inglaterra e depois Estados Unidos, respectivamente as coleções Albatroz, a Penguin Books e a Pocket Books. Já sabemos que Guimarães Rosa, segundo sua filha Agnes, fazia concessões a uma literatura de livros de detetive e de mistério policiais, originárias, muitas, de revistas e magazines ilustrados. Com o mesmo interesse com que lia os clássicos, divertia-se com as histórias de suspense do *Mistério Magazine de Ellery Queen*, revista de grande aceitação que circulou no Brasil nos anos 1950 e 1960. É das estórias livros da *paperback revolution* e de revistas ilustradas que depois se tornaram livros que surgem sucessos editoriais como os detetives Hercule Poirot, de Agatha Christie, Ellery Queen, e outros.

Os pocket-books se caracterizam por participarem no que se chamou a “paperback revolution”, a revolução de livros baratos, vendidos em locais inusitados, com papéis de baixa qualidade, com unidade gráfico-editorial limitada a gravuras a desenhos de capa, que quase sempre associavam o nome de um ilustrador a uma editora, ou a uma marca, quase sempre uma vinheta (as *vignettes*, francesas) que remetiam imediatamente a uma editora ou a uma coleção. Quanto aos desenhos, a genealogia dos primeiros livros pocket assinala um fato curioso: suas vinhetas são desenhos simples, e quase sempre de animais, como albatroz, pingüins, pelicanos, como se estivessem, estrategicamente, reforçando o hábito da leitura fácil, sem peso, ao associar o hábito à simplicidade encarnada na simplicidade dos desenhos que identificam o livro. De fato, a história das coleções-pocket, — onde desponta a figura emblemática de Allen Lane como publisher da Coleção *Penguin Books* inglesa —, se cruza com o aparecimento, nos anos 1930 europeus, de um público entendido como sequioso por uma leitura rápida, prática, a que não se associa uma atividade pesada e maçante, e por livros de fácil manejo, de baixo custo e facilitados por sua colocação em pontos de venda acessíveis, como as estações de parada de trens e *drugstores*. Lobato não estava alheio a esse movimento já nos anos 1920 e 1930, e Jorge Amado, primeiro gerente de publicidade, José Olympio Editora nos anos 30, em carta a José Olympio em 1937, chamava a atenção para as “coleções populares”. Era provavelmente aos livros-pocket que Amado se referia.

Há, ainda, um outro fato marcante nessa trajetória a ser desvendada. No Brasil dos anos 30, 40 e 50, alguns autores se metem a ilustradores, as funções não parecem estar muito bem definidas. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Luiz Jardim, Tomás Santa Rosa, e um

José Antônio da Silva são alguns exemplos esparsos de homens que fazem as vezes de escritor, ilustrador, editor. Há mesmo autores que fotografam para seus livros, como é o caso de Souza Barros, autor de *Cercas Sertanejas*. A lista provavelmente cresce em função dos órgãos governamentais que contratam os serviços de ilustradores para a composição gráfica de coleções de livros que publicam para divulgar suas realizações num Brasil que se moderniza nos anos 40/50/60. Algumas coleções existentes na Biblioteca de Rosa: no Serviço de Documentação, do MEC/INL, as coleções *Biblioteca de Divulgação Cultural e Teatro*; no MEC, as coleções *Cadernos de Cultura e Vida Brasileira*; no Serviço de Informação Agrícola, a coleção *Documentário de Vida Rural*; no Ministério da Educação e Saúde/INL, a coleção *Biblioteca Popular Brasileira*; e publicações da *Divisão Cultural* do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, do *Conselho Nacional de Geografia*, IBGE, da *Divisão de Caça e Pesca*, do Ministério da Agricultura, e as publicações do *Departamento de Imprensa Nacional*, entre outras. É a existência, na biblioteca de Rosa, de manuais de desenho e pintura, livros-pocket e muitos títulos de publicações governamentais, cruzada com a atividade cultural do escritor que o liga às revistas ilustradas e aos desenhos — em paratextos de seus livros ou não — que nos levam a essas digressões. Estamos em busca de algo que faça sentido, ligando o escritor a um mercado nacional e internacional de publicações, ao qual o escritor poderia se ligar não só com sua palavra, mas também com seus desenhos. Por que não?

Todas essas possibilidades, porém, precisam encontrar o leitor na ponta final da atividade literária e cultural. A disseminação dos desenhos na sociocultura — das imagens de uma maneira geral — relacionados a uma população em sua grande parte analfabeta, que lia sem ler no livro, sugerem um caráter de duas faces à literatura de Rosa: uma que, pela palavra sofisticada, se volta a um público urbano que domina a letra e lê no livro, e outra que, sem se dirigir a um público que lê por alguém que ouve ler, que sabe ver imagens mas não decifrar o código alfabético, é, no entanto, nele que encontra o motivo maior de sua inspiração e do qual faz o registro maior.

Referências

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora UNB, 1999. 111 p.

- LE MEN, Ségolène. La question de l'illustration. In: **Histoire de la lecture**. un bilan des recherches. Paris: IMEC Éditions, Éditions de La Maison des Sciences de L'Homme, 1993. p.229-247.
- McCLEERY, Alistair. The return of publisher to book history. The case of Allen Lane. **Book History**: New York [Penn State University], v.5, p.161-185, 2002. Disponível
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. Gunter Lorenz. In: _____ . **Guimarães Rosa**. Ficção Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.1. p.27-61
- ZUNTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A "literatura" medieval. SP: Cia das Letras, 1993. 324 p.