

FALAR SOBRE SI NA ENTREVISTA: GUIMARÃES ROSA E SUA IMAGEM AUTORAL

TALKING ABOUT YOURSELF IN THE INTERVIEW:
GUIMARÃES ROSA AND HIS AUTHORIAL IMAGE

Mônica Gama

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo

Resumo

Guimarães Rosa mostrou-se desconfiado dos mecanismos de interpretação em jogo numa entrevista. É o que concluiu em uma entrevista concedida a Pedro Bloch (1963): “Quando você me faz uma pergunta é como se estivesse alterando alguma coisa em mim, compreende?”. Neste artigo, suas entrevistas serão revisitadas, atentando para o processo de modificação do autor de acordo com a pergunta feita, ou melhor, não se trata necessariamente de uma mudança do autor, mas da imagem que tinha ou promovia de si.

Palavras-Chave

Guimarães Rosa, poética, literatura e língua, escritos não literários e literários.

Abstract

In an interview Guimarães Rosa showed some suspicion with regard to the interpretation dynamics. That is what he assumes when interviewed by Pedro Bloch (1963): “When you ask me something it is like you are changing something in me, you see?”. In this paper, his interviews are revisited in order to notice the process of the author’s modification with respect to the posed question, i.e., one proposes that it is not necessarily an author’s modification process what occurs, but a modification related to the very image that the author produced of himself.

Keywords

Guimarães Rosa, poetics, literature and language, non-fictional and fictional texts.

Você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto. (Carta a Álvaro Lins, 19 fev. 1950)

Geralmente, a entrevista é alvo de suspeitas da crítica literária em razão do princípio de análise do texto, segundo o qual o analista precisa distanciar-se do autor, devido à impossibilidade de se acreditar na verdade dita por ele, não porque mentiria, mas porque não teria acesso a uma verdade sobre a criação literária. Ou seja, a ideia de projeto estético

empreendido conscientemente passa a ser questionado pelos estudos literários que querem se distanciar da análise biográfica.

Com a devida precaução quanto ao grau de confiabilidade em relação ao que o escritor pode falar de sua própria criação, o crítico tem, na entrevista, uma fonte de depoimentos sobre os ritos de escrita, a interpretação da obra, os hábitos e crenças do escritor. Os comentários sobre a própria obra seriam semelhantes a prefácios tardios, que evidenciam uma autorreflexão que ilumina, confirma ou recusa interpretações.

Entre os motivos para o prazer de leitura das entrevistas, está a expectativa de encontrar no diálogo entre o escritor e um leitor (entrevistador), especialista em sua obra ou não, o delineamento dos momentos que possam explicar sua trajetória rumo à *autoria*. Os dados biográficos podem ser rearticulados em uma fala que explique, por exemplo, a origem para o fato de ser um bom contador de histórias ou alguém inovador quanto às técnicas literárias ou, ainda, seu diálogo com outros escritores e diferentes atitudes estéticas.

Para Leonor Arfuch, a entrevista, “talvez menos fantasiosa que a biografia, ancorada na *palavra dita*”, afirmou-se enquanto gênero devido à

exposição da proximidade, de seu poder de brindar um “retrato fiel”, na medida em que era atestada pela voz, e ao mesmo tempo não concluído, como, de alguma maneira, a pintura ou a descrição literária, mas oferecido à deriva da interação, à intuição, à astúcia semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gesto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico, do encontro. (ARFUCH, 2010, p.152)

O gosto do público em geral pela entrevista resulta do efeito de proximidade que ela pode produzir entre autor e leitor. O diálogo entre entrevistador e escritor funciona com a inclusão imaginária do receptor: quem pergunta o faz a partir do que imagina ser do interesse dos leitores, aquele que responde é responsável por um discurso que vai ser lido ao lado de sua obra e, logo, tem seu leitor em mente na exposição de si que, em coautoria com o entrevistador, quer oferecer.

É comum, por exemplo, que o início de uma entrevista construa uma cenografia do encontro entre entrevistador e escritor, assinalando como se deu a interação entre eles. Esse é o caso da entrevista de Maria da Graça de Faria Coutinho (1966), uma jovem estudante que informa, na abertura de seu texto,

ter encontrado Guimarães Rosa no Itamaraty – ele, muito simpático; ela, muito encabulada. Louis Wiznitzer (1950) relata que o escritor se recusou a responder algo e recostou-se num divã; e, ainda, Ascendino Leite (1946) destaca que Guimarães Rosa “contesta, sorrindo sempre, com malícia”. A preparação do leitor para o discurso autoral com a descrição de um ambiente e de atitudes do entrevistado atualiza a presença do autor e confere ao texto uma dicção de documento.

A habilidade mais importante que o entrevistador precisa ter é o conhecimento prévio da obra do autor com quem dialogará; deve haver também uma “certa sintonia com o entrevistado, para além do conhecimento ou da admiração, como possibilidade de jogar, sem prejuízo do objetivo do encontro, seu próprio jogo discursivo” (Arfuch, 2010, p.167). Não é a dinâmica que ocorre nas entrevistas concedidas a Maria da Graça (1966) e a Fernando Camacho (1978), ambas realizadas em 1966. Enquanto Fernando Camacho coloca-se demasiadamente, interrompe, completa e tenta dar ordem ao que é paradoxal e impossível de ser respondido facilmente por Guimarães Rosa, Maria da Graça faz 25 perguntas que, sem serem simples de responder, são formuladas com a ingenuidade de quem acha possível uma resposta direta.

Já na entrevista concedida a Pedro Bloch (1963), Guimarães Rosa faz uma longa encenação sobre sua desconfiança em relação a esse tipo de diálogo: “Você sabe por que não dou entrevista? [...] As entrevistas saíam e eu guardava. Não tenho nada contra quem entrevista. Tenho é contra mim. Passado tempo ia ver o que tinha dito e não concordava mais comigo. Não diria mais aquilo, compreende? Não gosto do transitório, do provisório. Gosto do eterno”. O caráter transitório é rejeitado, mas é justamente esse índice de espontaneidade, entre outros elementos, que garante o efeito de proximidade.

Gilberto Cavalcanti relata que Pedro Bloch entrevistou o escritor “à traição”, por isso a solução encontrada por ele foi a de entrevistar a esposa do escritor, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, tentando devassar aspectos mais íntimos de seu cotidiano.

Na cenografia criada por Bloch, o entrevistador tenta convencer o leitor de sua posição especial como entrevistador informando que é alguém muito

próximo a Guimarães Rosa: “E não é de responder a perguntas mas, tão amigo sou de Guimarães Rosa, tanto o conheço, tanto temos falado, que nem precisaria de ali estar para entrevistá-lo”. A rejeição, ao contrário, aproxima-o de outros que tentaram entrevistar o escritor: “Olhe, Pedro. Não posso dar entrevista. Não dou. Neguei a meus melhores amigos. Até a José Olímpio. Se dou a você, me coloco mal diante dele” (Bloch, 1963). O diálogo ocorre, então, só quando o entrevistador confirma que não se trata de uma entrevista: “Prometo respeitar seus escrúpulos. Não é entrevista, que não sou entrevistador. É conversa” (Bloch, 1963).

Guimarães Rosa se nega a conceder entrevista a Pedro Bloch (ou é apenas uma cenografia diversa para o encontro?), mas sabe que suas respostas resultarão em algum texto. O entrevistador faz formulações simplistas e padrões, próprias de um tipo de jornalismo que aposta na facilitação para o leitor. Sublinho duas delas pelo que podem mostrar acerca de alguns recursos de autorrepresentação de Guimarães Rosa:

Pedro Bloch: João, como é que você, que fala com essa absurda simplicidade, usa todo aquele “rebuscamento” para criar um conto?

Guimarães Rosa: Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. 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, 1963)

Bloch opera uma separação entre a enunciação cotidiana do homem Guimarães Rosa e o rebuscamento no texto literário, como se o que é falado não possuísse um modo particular de expressão. Mas Guimarães Rosa recoloca o problema de outra forma, sem responder nos termos propostos por ele, explicando mecanismos de seu processo de criação para indicar que não se trata de rebuscamento, mas da procura de algo que não está exatamente na palavra. A pesquisa de campo garantiria sair do conhecimento baseado apenas na leitura de descrições sobre um lugar e adentrar na compreensão do que não está na descrição de outros observadores, cientistas ou literatos.

Em outro momento da entrevista, Bloch propõe a facilitação da obra a partir do oferecimento do biográfico:

Pedro Bloch: Você não acha que seria bom, para aproximar sua obra do grande público, para que o público venha conhecer melhor Guimarães Rosa gente, falar mais de você?

Guimarães Rosa: Não. Quero que a minha obra se imponha sozinha. O livro deve ser vendido como toucinho, manteiga. Nunca quis ajuda de pessoas amigas para os meus livros. Deve ser coisa impessoal. A prova da arte é vender-se por si. **Eu não crio facilidade, crio dificuldade.** Só acredito no eterno. **Não quero facilidades.** Por isso meu livro *Sagarana* começa com o conto mais difícil. **Se eu pudesse só poria, nas capas, as críticas que escrevessem mal de meus livros, para dificultar ainda mais. Tenho tanta confiança de que a minha obra vai crescer com o tempo que sua divulgação não me preocupa.**

(BLOCH, 1963, grifos meus)

Novamente Guimarães Rosa recoloca a questão, negando-se falar sobre sua intimidade e afirmando a construção consciente de dificuldades para a leitura. As capas e orelhas preparadas por Guimarães Rosa negam que o procedimento de mostrar críticas negativas estivesse no horizonte do autor, mas a formulação vale pela autoimagem de autor confiante na forma de circulação do nome Guimarães Rosa. Por outro lado, o fato de não ter assinado as orelhas de seus livros confirma o desejo de impessoalidade, pois se dirigia aos leitores mas não assumia o discurso auxiliar.

Quando surge essa confiança?

A primeira entrevista de Guimarães Rosa é pouco comentada, o que decorre, provavelmente, do tipo de texto efetuado por José César Borba logo após o lançamento de *Sagarana*. Isso porque a entrevista é apresentada em forma de artigo e, em alguns momentos, não fica muito evidente se quem faz afirmações é Guimarães Rosa ou o próprio entrevistador (Borba, 1946).

De qualquer forma, cabe observar que, nessa entrevista, há informações não retomadas publicamente pelo escritor depois. É o caso da suposta influência de Euclides da Cunha desmentida por Guimarães Rosa ao contar que o leu quando pequeno, pulando trechos, e só o releu quando *Sagarana* já estava pronto e “rodando no prelo”.

O título dado para a entrevista, “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”, justifica-se pela afirmação autoral de que são as memórias de tais cidades que o tornaram escritor. Perguntado sobre a relação com o regionalismo, Guimarães Rosa responde que sua ligação é contingencial:

O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência. À medida em que vou vivendo e sonhando, participando de um mundo diferente do da minha infância, vou sentindo que mais tarde serei capaz de me tornar um escritor da cidade, quando os fatos e as pessoas de hoje forem partes da minha memória, constituírem lembranças e saudades, como as de Cordisburgo e Itaguara que me fizeram escrever *Sagarana*. (BORBA, 1946)

A contingência, na época, explicaria o tipo de literatura, sendo possível até identificar a região que serviu de fonte para escrever os contos de *Sagarana*:

São duas regiões distintas, bem diferentes, em Minas Gerais. Aquela onde nasci, passei a infância e as férias da adolescência, pertencem: “O burrinho pedrês”; “Corpo Fechado” – só o cenário, pois os fatos, ou os seus elementos principais, vieram da outra zona; “A hora e a vez de Augusto Matraga” – só o início do conto, o resto sobe mais, no mapa; ‘Minha Gente’ e ‘Duelo’, se bem que o Turíbio Todo faça uma excursão pela outra região. A outra região é Itaguara, onde eu cliniquei mais tarde. A Itaguara devo estes contos: “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “São Marcos” e “Conversa de bois”. Naturalmente, ocorre certa interpenetração, e há muitos componentes comuns às duas regiões, ressalva Guimarães Rosa. (BORBA, 1946)

Esse tipo de “revelação” ajusta-se às ressalvas inseridas ao final da primeira edição do livro, completando-a no sentido de localizar não apenas algumas citações, mas a autenticidade de uma experiência que foi ficcionalizada. Porém, mesmo assumindo uma enunciação própria ao regionalismo (e, portanto, inserindo-se no campo literário a partir dessa classificação), avalia que, “no último conto – ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’ – a ação acha-se praticamente despojada, quanto ao afã de documentação, do caráter regional e pode-se, talvez, por isso mesmo, sentir melhor a linha do destino incidindo sobre o homem, sobre o meu personagem” (Borba, 1946).

No dia seguinte à conversa com Borba, Guimarães Rosa concede outra entrevista, desta vez a Ascendino Leite, e apresenta o regionalismo de outra forma. No início do texto, o entrevistador constrói a cenografia do encontro: descreve que o escritor pedira desculpas pela demora em marcar o encontro e dissera que concedera uma entrevista no dia anterior. A primeira pergunta dá mostras de que a interação com este entrevistador será um pouco diversa da anterior. Por exemplo, para responder sobre onde nascera, Guimarães Rosa faz uma digressão acerca do nome da cidade, pergunta se o outro já visitara a Gruta do Maquiné, discorrendo bastante sobre ela.

A segunda pergunta, sobre ter ou não guardado reminiscências desses lugares, é o mote para continuar a digressão sobre a gruta: o escritor vai até a estante de livros, pega *Viagem através do Brasil*, de Ariosto Espinheira, e lê trecho sobre a gruta. Pega outro, *A gruta do Maquiné e seus arredores*, de Afonso de Guáira Heberle, e lê trecho que descreve a paisagem de Cordisburgo, finalizando-a com a seguinte formulação poética: “E quem lá nasceu tem de guardar uma concepção mágica do Universo...” (LEITE, 1946).

Falar sobre Cordisburgo e a gruta torna-se um recurso retórico para não falar de si. Em outro momento, Guimarães Rosa pede que o interlocutor recoloque as questões de outro jeito:

- Por falar nisso, aceita que se classifique de ‘regionalista’ a série de novelas reunidas no *Sagarana*?
- Aceito tudo. Fico neutro, nesta matéria.
 - Mas qual a sua concepção de ‘regionalismo’ ou como entende que deva ser encarado como processo de estilização?
 - Pergunte de outro jeito, por favor. Eu hoje estou preferindo ir do concreto ao abstrato. (LEITE, 1946)

A dinâmica da entrevista é direcionada pelo escritor. Com a recusa de falar da estética regionalista, ele mesmo inverte a lógica inicial da entrevista: ao ser perguntado sobre Cordisburgo, em lugar de memórias sobre sua terra natal, o escritor recorre a sua biblioteca, passando a voz para Ariosto Espinheira e Afonso de Guáira Heberle; no entanto, não é porque tenha se apoiado em uma bibliografia para abordar a terra natal que respondera diretamente sobre o regionalismo. Na verdade, “ir do concreto ao abstrato” significava sair do rótulo do regionalismo, o que Ascendino percebe em seguida quando propõe uma pergunta mais direta:

- Insisto:
- Qual o motivo que o levou a escrever *Sagarana* e em que proporção contribuiu para isso o seu sentimento das coisas de sua terra?
- O criador de “Conversa de bois” define-se com estas palavras:
- Na sua pergunta já está metade da resposta. Saudade da terra: cinquenta por cento. A distância física aproxima de nós as coisas, as pessoas e os lugares ausentes. Depois, **cada um deve falar do que conhece melhor naturalmente**. E, ainda naquela ocasião eu achava que, **não podendo compor fábulas só com animais**, que são “retilíneos”, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus, menos uniformizados, mas sem “pose”, **mais inconventionais** que a gente do asfalto. Com eles, **no seu habitat, pode-se deixar a solta a poesia, sem prejuízo do realismo**. Há menor quantidade de matéria “isolante”, **que nas histórias citadinas obriga a gente, a bem da naturalidade e da verossimilhança, a gastar muita página boba**. E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na

cidade a natureza exterior também representa mas de modo quase invisível. Na roça, não. Na roça, o diabo ainda existe. Já fiz pequenos pactos, provisórios, com o dito. Se eu tivesse morrido três meses depois, estava frito... (LEITE, 1946, grifos meus)

A saudade, a experiência, o desejo de criar a partir de histórias de animais seriam essenciais para a escrita e desencadeariam outras escolhas. Isso levou o entrevistador a perguntar em seguida se ele não escreveria sobre outros lugares e situações mais *avançadas*, o que Guimarães Rosa prontamente confirma, afirmando que tal ponto de partida foi tomado por ele apenas na escrita de *Sagarana*.

Note-se o vocabulário ligado à noção de condicionamento: ele *deve* falar do que conhece; não *pode* destacar apenas animais; *pode* intensificar o poético com os personagens capiaus no sertão; tem menos matéria narrativa que o *obriga* a manter a verossimilhança. A realidade urbana mascara a existência de forças naturais, mas na roça “o diabo ainda existe”. A dúvida quanto ao pacto realizado por Riobaldo, aqui é enunciado como uma verdade autoral ao trazer para o âmbito da confiança uma imagem do universo ficcional, criando para si mesmo uma breve mitologia que pode acompanhar uma frase dita muitos anos depois: “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão”(LORENZ, 1983, p.95). Assim, se o entrevistador pode construir um roteiro de questionamentos e um recorte relativo às respostas do autor, o que auxilia na construção mitológica do artista, o entrevistado está, em cada resposta, oferecendo material para a construção dessa rede discursiva próxima ao ficcional.

Ascendino Leite provoca e formula questões para que o escritor entre no jogo discursivo. Hoje é muito comum citar o trecho em que Guimarães Rosa fala sobre sua infância e, retirada do contexto original, parece tratar-se de uma abordagem voluntária e afetuosamente recordada. Porém, na entrevista, a passagem vem depois de Ascendino insistir e ser despistado pelo escritor (que recorre à biblioteca) e, diante disso, a negativa que inicia a resposta é realmente uma restrição quanto ao que não quer relatar na entrevista:

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. [...] Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. 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 arrançadas, de espetáculo fora de foco**. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade.¹ (grifos meus)

Na disputa ganhou Ascendino, que conseguiu de Guimarães Rosa imagens e narrativas, mesmo que sintéticas, que explicariam sua trajetória e, logo, uma das características mais caras ao leitor que busca ver no texto a elucidação sobre o que levou alguém a se tornar escritor. Confirma-se, desde então, uma cenografia autoral amplamente aceita no campo literário: Guimarães Rosa seria diferente desde criança, quando já inventava narrativas, corrigindo o real ao misturar as “coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível” já que a vida é composta de “histórias mal arrançadas”. Na formulação acerca de suas dificuldades de manter, na infância, o hábito criador, simultaneamente ao cotidiano com adultos que interferem, Guimarães Rosa enuncia uma poética: é preciso combinar o que há de mais bonito no real para corrigir os seus erros.

Falante, constrangido, provocador, reverente: esses foram alguns comportamentos exibidos pelos entrevistadores; um escritor reticente, explicativo, afetivo em relação ao passado, aborrecido com os rótulos. No jogo entre os imaginários dos sujeitos envolvidos na situação enunciativa, é possível observar o surgimento de uma imagem do enunciador, o *ethos*. Em uma entrevista, o entrevistador e o entrevistado adaptam a apresentação de si aos esquemas coletivos que acreditam interiorizados e valorizados por seu público-alvo, o que faz pelo que diz de sua própria pessoa e pelas modalidades de sua enunciação. O receptor forma uma impressão do falante, o que resulta da relação dessa enunciação e com categorias previamente conhecidas (ainda que de forma lacunar, dispersa, indireta, implícita).

¹ Na avaliação quanto ao ficcional presente no cotidiano que evidenciaria uma postura autoral (“a vida não passa de histórias mal arrançadas, de espetáculo fora de foco”), Guimarães Rosa dá uma pista de que está retomando uma formulação prévia (“como muita gente já compreendeu e já falou”), talvez shakespeariana, “a vida não passa de uma história cheia de som e fúria contada por um louco significando nada”.

Para o autor, conceder uma entrevista é importante em termos de divulgação da obra e enquanto ato de reconhecimento. Na situação dialógica, os escritores se expõem ao construir rapidamente respostas ou ao negar respostas; ao afirmar o controle sobre tudo em sua obra ou ao se surpreender por uma interpretação de seu interlocutor; ao aceitar provocações ou ao evidenciar seu controle; ao acentuar as características inovadoras de sua obra ou ao assumir uma linguagem humilde; ao prometer algum novo livro ou simplesmente ao mudar de assunto.

A identificação de regionalista, por exemplo, foi um rótulo usado para criticar e elogiar a obra de Guimarães Rosa, tendo sido difícil para o escritor encontrar formulações que agradassem leitores com diferentes visões sobre o regionalismo. Assim, na fortuna crítica rosiana, há frases como “o melhor dos regionalistas” e há também opiniões acerca de sua vivência na guerra que afirmam que, depois disso, é incompreensível que conte “‘casos’ acontecidos em Minas e anedotas mais ou menos vazias”. O escritor lidava com quem elogiava o regionalismo em sua obra e com a negação de sua literatura em função desse critério.

Confissões a João Condé

Algumas edições de *Sagarana* (1983) reproduzem uma carta de Guimarães Rosa endereçada a João Condé, em julho de 1946, que fora publicada originalmente no jornal carioca *A Manhã*. Condé era o responsável pelos Arquivos Implacáveis, caderno literário de *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, que depois passou a ser publicado na revista *O Cruzeiro*. O caderno era dividido em várias colunas, nas quais os comentários e informações sobre escritores brasileiros apareciam em perfis biográficos, relatos de curiosidades, entrevistas; havia também a reprodução de fotos de infância, de manuscritos e de trechos inéditos de obras de escritores novos ou consagrados.

Guimarães Rosa esteve presente em algumas seções. Sua colaboração mais expressiva ocorreu na época do lançamento de *Sagarana*, na coluna *Confissões*, com uma carta sobre seu processo de criação. Entretanto, mesmo com presença

discreta na coluna, colecionou os *Arquivos Implacáveis* em recortes colados em suas encadernações de críticas, inclusive reservando um dos álbuns ao caderno literário (1952-1958). Nota-se que, pelo conjunto, a abordagem de Condé criava escritores-personagens, para os quais dava visibilidade a partir da exposição de sua vida privada e dos hábitos de produção literária.

A carta aberta sobre o processo de criação de *Sagarana* configura uma discursividade diferenciada em relação à entrevista enquanto forma de depoimento. Mesmo sendo uma escrita encomendada, semelhante a qualquer outro depoimento, fazer isso por meio da escrita epistolar e no interior de seu próprio livro (“nos espaços brancos dêste seu exemplar de *Sagarana*”) são recursos que criam uma ideia de proximidade com o leitor, sugerindo uma disponibilidade de revelação, confissão, ainda mais acentuada que em uma entrevista.

Para oferecer “uma explicação, uma confissão, uma conversa” sobre sua obra, sem interrupções, queixas quanto às contradições e ansiosas intervenções de um entrevistador, o escritor pôde criar um interlocutor privilegiado. Isso foi possível graças aos códigos da escrita epistolar, sobretudo a encenação de um diálogo entre distantes e a capacidade de tornar presente a voz do outro, que ocorre quando se lê uma carta, pois o leitor de cartas sempre tenta ouvir a voz de quem as escreveu. Tal forma permite também que a exposição seja organizada, cuidadosamente preparada, e não submetida à sucessividade da fala.

Dessa forma, o comentário do autor pode ganhar um investimento estético que, em uma entrevista, corre o risco de receber conotações diferentes. Para referir-se a *Sagarana*, Guimarães Rosa expõe o processo de criação ocorrido em 1937, quando começou a escrever o que seria sua primeira versão, o conjunto de contos *Sezão* que, no momento em que foi entregue para a livraria José Olympio por ocasião do concurso, recebeu o título de “Contos (título provisório, a ser substituído)”.

Guimarães Rosa afirma-se como escritor inspirado, para quem um dia “chegou a hora de o *Sagarana* ter de ser escrito”, momento em que poderia

apresentar “inteira” a sua “concepção-do-mundo”, sendo a arte um “daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno” (CONDÉ, 1946).

Confessa que lutou contra o lugar-comum e o que sabia ser um modelo de escrita. A enumeração que ele faz para afirmar o temor cria um painel pessoal do campo literário da época: “Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço” (CONDÉ, 1946). O tom usado é semelhante à ideia de guerra literária comentada na carta a Vicente Guimarães.

A definição rosiana quanto ao tipo de literatura que produzia no início do projeto é vaga e, ao mesmo tempo, precisa quanto ao tipo de discurso que pode ser associado ao nome Guimarães Rosa: “Já presentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E – sendo meu – uma série de Histórias adultas da Carochinha, portanto”. Coube, então, o presentimento e, simultaneamente, uma definição clara sobre o tipo de autor que seria (“sendo meu”).

O espaço que abarcaria as narrativas (“Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral”) é escolhido a partir da experiência e da relação afetiva do escritor – “o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas” (CONDÉ, 1946). Entre preferência, saudade, conhecimento, o mais importante é que o povo sertanejo resultaria em melhores personagens.

Definidos o gênero, o espaço e os personagens nascidos de sua experiência em Minas Gerais, o escritor descreve o modo de realização dos contos:

Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã.

O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em **sete meses; sete meses** de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em **cinco meses, cinco meses** de reflexão e de lucidez). (Condé, 1946, grifos meus)

A descrição, ao reiterar o tempo de redação, favorece a mitologização do ato da escrita. *Sagarana* seria o resultado de um escritor inspirado, deslumbrado e em exaltação criativa que permitiam a convivência, pela escrita, com o ambiente sobre o qual estava escrevendo.

O fechamento da carta é significativo, mostrando um Guimarães Rosa confiante no futuro de *Sagarana*: “Por ora, Condé, aqui está o que eu pude lembrar, acerca do *Sagarana*. Se Você quiser, eu poderei contar, mais tarde, – num exemplar da 2ª edição – algumas passagens históricas, ocorridas entre o dia 31 de dezembro de 1937 e a data em que o livro foi entregue à Editora Universal. Serve?”.

O escritor descreveu sucintamente a criação, a reelaboração ou o descarte de narrativas que compunham *Sezão*. Ao falar sobre *Sagarana* a partir do conjunto de contos de 1937, ofereceu ao leitor os pontos que geralmente se deseja conhecer ao ler depoimentos: o nascimento da ideia de uma estória (acontecimento real, inspiração súbita), o tipo de investimento que uma narrativa pede (nasceu pronta ou precisou de muito trabalho), a necessidade de abandonar alguns contos, quais os textos preferidos e quais ficaram, numa promessa de escrita, para serem retrabalhados futuramente.

Na solidão da escrita epistolar, mesmo que enviada a muitos leitores, Guimarães Rosa pôde abordar seu processo de criação e, de forma abreviada, informar impasses e vitórias que, em uma entrevista, seriam alvo de tentativa de questionamento. Assim, pôde simplesmente enumerar:

I) O BURRINHO PEDREZ – Peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio.

II) A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO – A menos “pensada” das novelas do *Sagarana* a única que foi pensada velozmente, *na ponta do lápis*. Também, quase não foi manipulada, em 1945.

III) DUELO – Aqui, tudo aconteceu ao contrário do que ficou dito para a anterior: a história foi meditada e “vivida”, durante um mês, para ser escrita em uma semana, aproximadamente. Contudo, também quase não sofreu retoques em 1945.

IV) SARAPALHA – Desta, da história desta história, pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto.

V) QUESTÕES DE FAMÍLIA – História fraca, *sincera demais*, meio autobiográfica, mal realizada. Foi *expelida do livro* e definitivamente destruída.

VI) UMA HISTÓRIA DE AMOR – Um belo tema, que não consegui desenvolver razoavelmente. Teve o mesmo destino da novela anterior.

VII) MINHA GENTE – Por causa de uma gripe, talvez, foi escrita molemente, com uma pachorra e um descansado de espírito, que o autor não poderia ter, ao escrever as demais.

VIII) CONVERSA DE BOIS – Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de *mediunismo* puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada.

IX) BICHO MAU – Deixou de figurar no *Sagarana*, porque não tem *parentesco profundo* com as nove histórias deste, com as quais se amadrinhara, apenas por pertencer à mesma época e à mesma zona. Seu sentido é outro. Ficou guardada para outro livro de novelas, já concebido, e que, daqui a alguns anos, talvez seja escrito.

X) CORPO FECHADO – Talvez seja a minha predileta. Manuel Fulô foi o personagem que mais *conviveu “humanamente”* comigo, e cheguei a desconfiar de que ele pudesse ter uma qualquer *espécie de existência*. Assim, viveu ele para mim mais umas 3 ou 4 histórias, que não aproveitei no papel, porque não tinham valor de parábolas, não “transcendiam”.

XI) SÃO MARCOS – Demorada para escrever, pois exigia grandes *esforços de memória*, para a reconstituição de paisagens já muito afundadas. Foi a peça mais trabalhada do livro.

XII) A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA – História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, *não falarei sobre o seu conteúdo*. Quanto à forma, representa para mim *vitória íntima*, pois, desde o começo do livro, *o seu estilo era o que eu procurava descobrir*. (grifos meus)

Se antes o escritor afirmara a inspiração para compor textos que indicariam a sua “concepção de mundo”, agora se autoavalia, mostrando-se disposto a confessar os defeitos, limitações e sucessos. Na listagem de comentários explicativos, pares opostos surgem e evidenciam a complexidade da visão do autor sobre sua própria obra: uma narrativa é “expelida do livro” por ser “sincera demais” *versus* outra que é valorizada por ter um personagem que conviveu “humanamente” com o escritor e que o fazia desconfiar de que tinha uma “espécie de existência”; uma representa “vitória íntima” de um estilo buscado *versus* outra, de que “menos” gosta; narrativas “meditadas” *versus* contos pensados “na ponta do lápis”, molemente devido à gripe ou ainda ao “mediunismo”; esforço para manutenção da memória *versus* esquecimento de

uma versão para que outra, nascida repentinamente, possa existir; histórias cortadas do livro por serem “mal realizadas” *versus* conto sem “parentesco profundo”, que caberá em livro a ser escrito futuramente.

Imagens de si a serem evitadas

Antes de Pedro Bloch, outro entrevistador pegara Guimarães Rosa “à traição”, como afirmou Gilberto Cavalcanti a respeito da entrevista de Bloch. Trata-se de Louis Wiznitzer (1950), que retrata um escritor falando até de política internacional ao criticar o envio de “velhos célebres” para a Europa. A conhecida discricção de Guimarães Rosa acerca de seu trabalho diplomático (sobre o qual não escrevia nem em cartas a familiares) é rompida, mas parece inverossímil que, se disse mesmo isso, tenha usado tais palavras. Louis Wiznitzer perguntou igualmente sobre a produção ficcional de Guimarães Rosa:

Volto-me agora para Guimarães Rosa e pergunto-lhe em que trabalha no momento, em que romance; mas ei-lo que se repoltréia no *divan* e adverte em atitude sibilina: “— Diga que sou Guimarães Rosa, o misterioso... E não quer acrescentar mais nada”. Acredita que a obra de arte nasce espontaneamente ante o resultado de um esforço consciente? Desta vez, porém, ele se decide a responder: “— Creio na inspiração. Às vezes começo a divagar, a imaginar, e então, a coisa não tem mais fim e como um rio que se repartisse em muitos outros e fosse correndo sempre. Não sei como canalizá-lo, como recolher tanta riqueza. Quando a inspiração não vem nenhum esforço pode ser útil. Resta-me esperá-la”. (WIZNITZER, 1950)

O escritor teria se portado, de acordo com esse retrato, de forma presunçosa no início, e, depois, teria adequado sua imagem à de escritor inspirado, característica exibida em outras entrevistas.

Guimarães Rosa escreveu carta em resposta à publicação de Louis Wiznitzer, acusando o trecho sobre envio de “velhos célebres” para a Europa de “inteiramente falso”. Além disso, afirmou ter lido com espanto as outras duas respostas, já que apenas conversou com o entrevistador na ocasião do encontro com ele e Cícero Dias, tendo prometido uma entrevista com perguntas e respostas por escrito.

O descuido do entrevistador se revelaria igualmente na forma do texto. Antes de criticar veementemente a invenção de Louis Wiznitzer em relação à passagem sobre intercâmbio de brasileiros na Europa, Guimarães Rosa avalia a

reprodução de suas respostas acerca da literatura: “Frases anódinas minhas, vejo-as agora impressas, mas mal citadas, mal reproduzidas, nisso não há maior mal, é da paz, é da guerra” (Carta de João Guimarães Rosa, 5 maio 1950). Sem portar-se para uma entrevista de fato, as respostas são consideradas insignificantes e prejudicadas, ademais, pela má reprodução de suas palavras.

A passagem sobre o “envio de velhos” para intercâmbio na Europa causou desconfortos. Devido à situação, Guimarães Rosa escreve a Álvaro Lins (ele mesmo enviado pelo governo brasileiro) descrevendo a conversa transformada em entrevista. Segundo o escritor, o encontro se deu por acaso, pois estava indo com o pintor Cícero Dias para o ateliê dele em Paris, quando este lhe disse que também Louis Wiznitzer estaria lá. Guimarães Rosa apresenta o entrevistador a Álvaro Lins:

(Você conhece Wiznitzer? É um rapazinho austríaco, mal definido, estudado e esforçado, que fala seu tanto de português; já estive no Brasil, e anda por aqui numa *casca penosa, lambendo embira*, como na roça se diz, apesar de inteligente, autor inclusive de um trabalho interessante sobre a Mitomania, e de se ocupar, no momento, com a tradução de um livro de Heidegger. Trato-o bem, e, a pedido dele, falei com o Paulo Duarte para que o aceitasse como correspondente do *Estado de S. Paulo*). (Carta a Álvaro Lins, 1950)

A carta, enunciação com marcas relevantes para refletir sobre a autorrepresentação de Guimarães Rosa, mostra que, na apresentação do entrevistador, o escritor demarca a distância entre os dois ao construir a imagem do outro como tudo o que ele mesmo não era: Wiznitzer era jovem, em dificuldade financeira, “estudado e esforçado”, mas ainda “mal definido”, necessitado de favores do entrevistado. O trabalho sobre mitomania não necessariamente explicaria as mentiras que escrevera, mas certamente é irônico que um pesquisador da mitomania envolva-se em uma falsa entrevista.

Guimarães Rosa conta ainda que negou o pedido de entrevista em conjunto com Cícero Dias, porque, além de não se sentir disposto fisicamente, não gostava da situação: “entrevista a dois, para pequeno espaço em jornal, não é da minha crença; o português de Wiznitzer não afiançava a façanha; e, a rigor, em hora pacífica, acho que o seguro é a gente responder, por escrito, a perguntas escritas”. Também no restante da carta o escritor retomará essa indisposição para a entrevista entendida como materialização de uma dada espontaneidade

– se não confiava no entrevistador, o melhor seria oferecer tudo por escrito, trabalho que só se justificaria caso lhe fosse reservado um espaço maior no jornal.

A publicação ocorreu e o escritor incomodou-se com a imagem de si que surge na entrevista: “todas as respostas que ele pôs em minha boca são trechos de conversa *off the record*, e ainda assim incompletas, parcialmente reproduzidas, mutiladas ou hidratadas, pífiás, chochas. Perfeito retrato de um Guimarães Rosa imbecilizado, contraposto ao brilho de Cícero”. Se a ideia que os leitores teriam de um autor recostado no divã seria ruim, a situação era ainda mais criticável em razão da possível comparação que os leitores fariam entre ele e o pintor. Mas isso não seria o pior (“Bem, isso não faz mal, não bole no meu bolso nem arranha fundo minha vaidade”), visto que a fala do escritor-diplomata acerca da presença de pesquisadores brasileiros na Europa feria, de uma só vez, duas imagens públicas, a do autor e a do diplomata:

Primeiro que tudo, há o aspecto cretino da história: quem lê a entrevista, não pode deixar de fazer de mim a idéia pior possível: a de um idiota desfrutável, que, teimando em guardar estrito mutismo, a respeito de inofensivos assuntos gerais, acaba respondendo inconvenientemente e imprudentemente à única pergunta comprometedora, à única pergunta *temporal* que o repórter lhe fez.

A imagem de alguém incapaz de reconhecer uma pergunta perigosa constrange-o pelo que pode resultar da leitura pública de sua imagem. A carta para Álvaro Lins tem, ao final, um pedido ao amigo e crítico literário:

não será abuso meu pedir a você que controle por mim tudo o que houver ou que não houver, a esse respeito? Você não imagina quanto ficarei grato, por qualquer palavra sua. Talvez, se você achar bem, valeria a pena, depois que *Letras e Artes* publiquem minha carta, arranjar-se uma nota no *Correio* ou em *Jornal das Letras*, sobre o caso. Não estou querendo demais?

Percebe-se que ele não quer esperar que alguém o defenda; prefere controlar o assunto via Álvaro Lins, atitude que se ajusta perfeitamente com uma passagem anterior da carta: “você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto”. A formulação acerca da exposição de si não deve ser tomada como verdade, já que o autor não controla totalmente a circulação de sua imagem, mas é relevante no

que diz respeito ao que o escritor propunha para si, ou seja, sua postura em relação ao mundo passava pela autoimagem de autocontrole.

Encarcere sua personalidade para escrever

Não devemos examinar a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla os seus escaravelhos. (LORENZ, 1983, p.67)

Em direção oposta ao texto de Louis Wiznitzer, Guimarães Rosa concedeu ao crítico literário alemão Günter Lorenz, em 1965, a que seria sua mais famosa entrevista (LORENZ, 1983). Muito citada pelos críticos rosianos, ela recebe prestígio em razão da qualidade do encaminhamento do crítico e pelas respostas paradoxais colocadas por Guimarães Rosa, que renuncia, por diversos momentos, às explicações sobre as suas narrativas, ao passo que o entrevistador engaja-se no jogo discursivo, tentando recolocar questões sem reduzir o caráter paradoxal das respostas de Guimarães Rosa.

A diversidade de assuntos na entrevista a Lorenz e a capacidade dos interlocutores em adequar-se às mútuas demandas são aspectos que tornam esse diálogo o mais retomado pela crítica, mas me interessa, sobretudo, dois tipos de passagens que são determinantes para a autorrepresentação de Guimarães Rosa: as falas sobre Cordisburgo e sobre a sua prática como escritor.

Com entendimento semelhante ao de Ruth Amossy sobre a cena enunciativa, João Adolfo Hansen parte da ideia de que “entrevistas envolvem não só coisas ditas, efeitos no enunciado, como maneiras de dizer, regulação pragmática da enunciação. [...] Na entrevista, o leitor lê o confronto, por vezes oposição, de duas máquinas discursivas de determinações distintas” (HANSEN, 2006, p.103). Hansen reconhece em Lorenz a “astúcia de entrevistador e certa obstinação de crítico”. Guimarães Rosa, por sua vez, falou por paradoxos (valorizando-os), subordinando “o que diz à maneira como diz” (HANSEN, 2006, p.104).

A exposição do escritor em uma entrevista é, por definição, muito desigual em relação à exposição de quem lhe dirige perguntas. O autor comenta uma

escrita do passado (e, por vezes, prometendo outra produção), enquanto o entrevistador pode ser um desconhecido para ele ou para o público e, se a entrevista for boa e o escritor continuar importante no campo literário, seu nome poderá ser valorizado ao associar-se ao entrevistado.

Guimarães Rosa reconhece em Lorenz um interlocutor especial, revelando seu reconhecimento ao entrevistador em razão de um texto que ele escrevera sobre sua obra. É o escritor quem, desta vez, dissocia sua fala de uma “entrevista”, afirmando que sua expectativa é a de uma conversa entre indivíduos que não procurarão respostas simples:

Eu certamente não teria aceito seu convite se esperasse uma entrevista. As entrevistas são trocas de palavras em que um formula ao outro perguntas cujas respostas já conhece de antemão. Vim, como combinamos, porque desejávamos conversar. Nossa conversa, e isto é o importante, desejamos fazê-la em conjunto. (LORENZ, 1983, p. 64)²

Entre os muitos críticos que abordam essa entrevista, Heloísa Vilhena de Araújo entende que há uma postura uniforme do escritor no sentido de revelar-se um “restaurador”. A partir da frase “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”, a ensaísta avalia que aí se revela a “a integridade de sua postura – que o regia em todos os aspectos de sua vida. Esta atitude una, unificadora em sua personalidade, é a atitude do *restaurador*: do recuperador da originalidade e frescor da vida e do mundo” (ARAÚJO, 2001, p.17).

A conversa não segue um caminho linear. Por mais que Lorenz a conduzisse segundo temas, o escritor desviava-se do assunto com respostas inesperadas e paradoxos – segundo ele, “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (Lorenz, 1983, p.68). Ao perguntar sobre o processo de criação do escritor e este confirmar a ideia de inspiração em uma formulação que indica que ele é uma invenção de si mesmo (“quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo”), Lorenz indica que não acredita, pois esta não é a imagem corrente do escritor, na medida em que se sabe que ele é da linhagem dos escritores trabalhadores, e reclama:

Günter Lorenz: [...] E saiba que nunca um autor conseguiu me deixar tão nervoso durante uma conversa. Você é mesmo um fabulista; mal seu

² *Constituir uma conversa* é uma de suas definições para qualificar a boa crítica literária.

interlocutor se descuida, você se afasta do tema se este não lhe agrada. Mas eu ainda não o vou libertar de sua biografia e de suas obras, embora pelo jeito você não goste de falar nisso. Por favor, continue a nos explicar o seu processo de trabalho, pois é interessantíssimo.

Guimarães Rosa: Você, Günter, parece um professorzinho de escola, invejoso do meu prazer em falar sobre o que eu queria. Continuemos, pois, falando do que não me parece importante! Se depois me considerarem um charlatão, você será o responsável. (LORENZ, 1983, p.71)

Haveria a disposição entre entrevistador e escritor para a compreensão e observação atenta quanto aos gestos do outro. Referir-se à sua biografia e às suas obras não seria, para Guimarães Rosa, “importante”, e poderia levar o leitor a pensar que suas formulações revelariam um “charlatão”. Contudo, é nessa entrevista que Guimarães Rosa mais aborda a sua atividade de escrita; um dos pontos mais importantes e recorrentes é o da responsabilidade do escritor.

Segundo ele, o abandono do Congresso de Escritores Latino-Americano, que ocorria no período da entrevista, resultou da crença de que o escritor não tem de se ocupar de política, reservando o seu tempo para a escrita. Sua missão seria outra, mais importante: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem” (LORENZ, 1983, p.63). Mesmo parecendo reacionário, Guimarães Rosa não aceita ser comparado a Borges quanto à postura política, visto que este demonstraria “falta de consciência e responsabilidade” e ele, Guimarães Rosa, estaria “do lado daqueles que arcam com a responsabilidade e não dos que a negam”.

Para ele, é preciso que o escritor mantenha a consciência desperta e cuide constantemente da linguagem, conservando seu vigor.

De cada cem escritores, um está aparentado com Goethe e noventa e nove com Zola. A tragédia de Zola consistiu em que sua linguagem não podia caminhar no ritmo de sua consciência. Hoje em dia acontece algo semelhante. A consciência está desperta, mas falta o vigor da língua. A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser. (LORENZ, 1983, p.85)

Ao esquivar-se de discorrer sobre seus contemporâneos abertamente, Guimarães Rosa retorna a Zola para tomá-lo como exemplar de uma prática de escrita criticável e oposta à de Goethe (ou ainda Dostoiévski, Tolstoi, Flaubert,

Balzac) que “vivia com a língua e pensava no infinito”. O tempo é um ponto de convergência para a imagem de escritor que Guimarães Rosa sustenta para si: é preciso escrever para o infinito e dedicar seu tempo disponível para a escrita.

Depois de igualar religiosidade à poética, Guimarães Rosa aborda outro aspecto de sua concepção de escritor que aparecerá nesta entrevista em formulações que dizem respeito à relação entre vida e obra: “a literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve” (LORENZ, 1983, p.84); “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante a si mesmo. Para ele não existe uma instância superior” (LORENZ, 1983, p.74).

No entanto, esse “compromisso do coração”, com a coerência entre vida e literatura, não abarca as noções correntes de autobiografia, personalidade e intimidade. Günter Lorenz questiona se *Grande Sertão: Veredas* seria um romance autobiográfico, o que é confirmado pelo escritor com uma ressalva paradoxal: “É, desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma ‘autobiografia irracional’, ou melhor, minha auto-reflexão irracional. Naturalmente que me identifico com este livro” (LORENZ, 1983, p.94).

A visão atípica, se não aniquiladora, do conceito de autobiografia sustenta-se na concepção de que a personalidade do autor precisaria estar bloqueada quando escreve: ela é, ao escrever, “sempre seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar a objetividade. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever” (LORENZ, 1983, p.89). É possível que o encarceramento da personalidade deva existir para evitar o que Guimarães Rosa descreveu a João Condé acerca de uma narrativa abandonada, “Questões de Família”. Segundo ele, era uma “história fraca, sincera demais, meio autobiográfica, mal realizada. Foi expelida do livro e definitivamente destruída” (Condé, 1946).

Mas é difícil imaginar o que seria trabalhar “segundo as leis da ciência” e, diante do estranhamento de Lorenz, Guimarães Rosa tenta explicar melhor o

sentido de objetividade, relacionando-o à sua ideia de escrever para o infinito. Posto que um escritor “deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito”, é preciso aproveitar as “possibilidades que lhe oferece a ciência moderna”, agindo “ele mesmo como um cientista”. As diretrizes funcionam para que não trate “o infinito com intimidade, nem com subjetivismo. É preciso ser objetivo, dado que o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente”, por isso “o autor não pode se permitir intimidades em sua obra” (LORENZ, 1983, p.77).

Escrevendo “para o infinito”, o escritor precisaria abandonar-se e, se usar as suas experiências, teria de se observar objetivamente e rejeitar a intimidade consigo mesmo. O objetivo, paradoxalmente, é tentar o impossível: “como romancista tento o impossível. Gostaria de ser objetivo, e ao mesmo tempo me olhar a mim mesmo com olhos de estranhos. Não sei se isso é possível, mas odeio a intimidade” (Lorenz, 1983, p.76). O paradoxo é fundamental para a expressão do autor sobre si mesmo porque afasta o perigo da simplificação e do acesso à intimidade, engendrando um jogo de mostra e esconde.

Esse medo da simplicidade em torno de sua própria autoimagem manifesta-se no momento em que descreve sua escala de valores construída em diferentes personas de sua trajetória:

Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte... [...] estas três experiências formaram até agora meu mundo interior; e, para que isto não pareça demasiadamente simples, queria acrescentar que também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas. (LORENZ, 1983, p.67)

É entre os paradoxos sobre a criação literária que formula sua autorrepresentação mais surpreendente:

Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. A estas alturas, você já deve estar me considerando um charlatão ou um louco. (LORENZ, 1983, p.72)

Ao crocodilo do Nilo, prefere a situação de crocodilo no rio São Francisco. A imagem do crocodilo em um grande rio ilustra sua visão metafísica, seu desejo de infinito. Em outro momento da entrevista, Guimarães Rosa completa essa imagem ao afirmar que pode “permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar”, qualidade que distinguiria os sertanejos da gente “temperamental do Rio ou Bahia, que não pode ficar quieta nem um minuto”. Sua personalidade participa de uma imagem coletiva do povo mineiro, formado por “tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer” (LORENZ, 1983, p.79). Tal modo de pensar fundamentaria inclusive a rejeição por entrevistas:

é por isso que normalmente não costumo conversar se antes não posso pensar tranquilamente e até o final. Você conseguiu, pela primeira vez, me induzir a fazer o contrário. E também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. Para isso, não preciso forçosamente de um escritório. (Lorenz, 1983, p.79)

Pouco antes, o escritor negou-se enquanto romancista: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça” (LORENZ, 1983, p.70).

Mesmo deixando de lado aqui as passagens em que Guimarães Rosa nega a lógica e defende o irracional, observar o painel de imagens que ele cria para falar do ato de escrever é ficar diante de uma série de contradições que não nos permite chegar a uma conclusão. A dinâmica apresentação de imagens de si explica o fato de a crítica construir diferentes painéis explicativos para a produção rosiana apoiando-se na entrevista. Para Hansen, tal modo de organização do discurso foi uma “maneira hábil de esquivar-se à grade conceitual do crítico, esse discurso-outro, fabulador/fabulista, vai colocando o parceiro da discussão frente a alternativas que provocam um curto-circuito nas categorias lógicas do seu discurso de contradição” (HANSEN, 2006, p. 104).

As entrevistas e depoimentos mapeados cobrem todo o período de produção literária de Guimarães Rosa e mostram um discurso acerca de si e de sua obra que, muitas vezes, gira em torno de alguns temas em comum. É possível observar uma evidente mudança no modo de referir-se a seu processo de criação: enquanto na primeira entrevista o escritor assumiu uma postura explicativa e se remeteu aos lugares do sertão mineiro que originaram contos de *Sagarana*, na última, o escritor propôs paradoxos acerca de sua obra, como é o caso da linhagem entre ele, Goethe e Flaubert pela identidade sertaneja (“não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade” (LORENZ, 1983, p.86).

Nesse tipo de diálogo é preciso considerar que entram em cena diferentes subjetividades: o entrevistador lança mão de informações acerca da obra, de parâmetros de avaliação e da própria interpretação das narrativas; o escritor, por sua vez, reconhece no interlocutor um leitor de sua obra, um divulgador literário, um provocador, entre outros, e ajusta-se para explicar a obra, falar sobre sua trajetória ou ainda propor novas questões. Os leitores do periódico que entram em contato com as entrevistas podem, se não conhecem anteriormente o escritor, decidir ler sua obra devido ao que encontrou na entrevista; podem ainda procurar explicações sobre obras lidas ou se surpreender com uma imagem autoral que não se ajusta às suas expectativas.

As três instâncias de leitura – entrevistador que lê as respostas do entrevistado; o escritor que responde e depois lê os enunciados; e os leitores da entrevista –, conhecedores de outras posturas autorais, indicam a complexidade da construção da imagem autoral que é construída para atender às demandas do entrevistador e, ao mesmo tempo, dos leitores em geral.

Também em depoimentos, quando o escritor, comemorando sua própria consagração, faz uma enunciação pública guiada por ele mesmo, recorre-se a um repertório de formas relativas à imagem autoral, ajustando-se ou surpreendendo seus leitores e a si mesmo.

Nas entrevistas, o denominador comum foi a afirmação do escritor enquanto aquele que escreve a partir da memória e da observação, aspecto mais

matizado em algumas passagens da entrevista a Günter Lorenz, mas reafirmado nessa mesma ocasião, quando formula que o talento e até mesmo o gênero narrativo escolhido são consequências de sua origem sertaneja. Por outro lado, a biblioteca do escritor, timidamente tematizada em sua segunda entrevista, em 1946, resulta na construção, em 1965, da linhagem sertaneja entre ele e autores como Goethe e Balzac, os quais podem descrevê-lo em razão da semelhança do projeto literário de escrita para o “infinito”.

Os enunciados passam a frequentar a sua recepção crítica e a servir de pano de fundo para a interpretação de suas narrativas. Simultaneamente, esses enunciados sobre si mesmo podiam agir posteriormente sobre o próprio autor, como ocorreu, por exemplo, na ocasião de sua primeira entrevista, pois o discurso explicativo de Guimarães Rosa a José César Borba teria gerado a necessidade de discorrer mais sobre suas influências e citações irrefletidas no projeto de ensaio “O jaboti e a tartaruga”.

Bibliografia

Entrevistas, depoimentos e cartas

BORBA, J. C. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. IEB. JGR-R2, 214.

BLOCH, P. Entrevista a Pedro Bloch. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 580, 15 jun. 1963.

CAMACHO, F. “Entrevista com Guimarães Rosa”. *Humboldt*, Berna, n. 37, 1978.

CARTA a Álvaro Lins de 19 de fevereiro de 1950. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/11.html. Acesso em: mar. 2011.

DANTAS, P. *Sagarana emotiva: Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

EM MEMÓRIA de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FARIA COUTINHO, M. da G. “Entrevista com Guimarães Rosa”. Cópia da entrevista para o Colégio Brasileiro de Almeida. 1966. IEB. JGR-R08,011. Caixa 093.

LEITE, A. “Arte e céu, países de primeira necessidade...” Entrevista com Guimarães Rosa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 maio 1946. IEB. JGR-R2, 215. Caixa 088.

LORENZ, G. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Coutinho, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1983.

ROSA, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Ed. UFMG, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira; Ed. UFMG, 2003.

ROSA, V. G. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GUIMARÃES, V. *Joãozinho: A infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

WIZNITZER, L. "Encontro com Guimarães Rosa e Cícero Dias em Paris". *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, jan. 1950. IEB. JGR-R2, 88,11.

Bibliografia geral

AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

ARAÚJO, H. V. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2007, p. 17.

BEZERRA, M. da C.; HEIDEMANN, D. Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta! *Revista de Estudos Avançados*, vol. 20, n. 58 São Paulo set.-dez., 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142006000300002&script=sci_arttext>. Acesso em jan. 2009.

FOSSEY, M. F. Cenografia e autoria em Campo Geral. *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 34, n. 2, p. 217-222, jul.-dez., 2012. Disponível em: <<http://educem.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/16177/pdf>>.

HANSEN, J. A. A imaginação do paradoxo. In: *Floema*, ano II, n. 3, p. 103-108, jan./jun. 2006, p. 103.

LARA, C. D. Rosa por Rosa: memória e criação. *Revista do IEB*, n. 41. São Paulo, 1996.

LIMA, D. D. *Artes da memória: ficcionalização da matéria biográfica e representações do intelectual, em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal Fluminense, 2006.