

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 30-62

“OS CHAPÉUS TRANSEUNTES”: A AUTOFIÇÃO DE GUIMARÃES ROSA

“Os chapéus transeuntes”: the autofiction of Guimarães
Rosa

David Lopes da Silva¹

RESUMO: “Os chapéus transeuntes”, novela que possui características reconhecidamente diversas das demais obras do autor mineiro, é um de seus textos menos explorados pela crítica, apesar de ser o último conto mais longo que Guimarães Rosa publicou em vida, em 1964. A partir de um testemunho sobre a reunião que determinou a distribuição dos pecados capitais a sete escritores de renome na época, lê-se aqui a estória como uma autoficção, através da qual Rosa teria meditado sobre sua própria confessada soberbia, tentando, ao matar o arrogante protagonista Vovô Barão, e ao se

identificar com o jovem narrador Leôncio Nestorzinho, refletir (no sentido de “desviar-se de”) esse traço indesejável de sua personalidade. A expressão “autoficção” foi escolhida para descrever o conto devido ao jogo que propicia entre autor e leitor, permitindo a ambos ensaiarem-se performaticamente no texto. Como suporte teórico, além do recurso, mesmo que por vezes somente *en passant*, a alguns dos principais estudiosos da autoficção e da crítica biográfica contemporânea, utiliza-se especialmente o artigo de Foucault sobre as “escritas de si” e comentários de outros leitores com respeito à vida e/ou obra de Guimarães Rosa.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; “Os chapéus transeuntes”; Autoficção; Projeto biopoético; Soberba.

ABSTRACT: “Os chapéus transeuntes”, a novel that has characteristics that are recognizably different from the other works by the author, is one of his least explored texts by critics, despite being the last longest story that Guimarães Rosa published in his lifetime, in 1964. From a testimony about the meeting that determined the distribution of the deadly sins to seven renowned writers at the time, the story is read here as an autofiction, through which Rosa would have meditated on his own confessed pride, trying, by killing the arrogant protagonist Vovô Barão, and by identifying himself with the young narrator Leôncio Nestorzinho, to reflect (in the sense of “deviating from”) this undesirable trait of his personality. The expression “autofiction” was chosen to describe the tale due to the game it provides between author and reader, allowing both to rehearse themselves performatively in the text. As theoretical support, in addition to the resource, even if sometimes only *en passant*, to some of the main scholars of autofiction and contemporary biographical criticism, it is used Foucault's article on the “writing of the self” and comments from other readers with respect for the life and/or work of Guimarães Rosa.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; “Os chapéus transeuntes”; Autofiction; Biopoetic project; Pride.

Deixem-me falar, primeiro, de mim.
(ROSA, 1976a, p. 37)

¹ Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do campus Arapiraca da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) desde 2009. E-mail: david.ufal@palmeira.ufal.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7562767477763121>.

INTRODUÇÃO: “Não achando boi anônimo, / posso dar nomes aos bois?”²

“Os chapéus transeuntes” é um conto de Guimarães Rosa produzido por encomenda do editor Ênio Silveira para compor o volume *Os sete pecados capitais*, saído pela Civilização Brasileira em 1964. Apesar de ser o último conto longo que o autor publicou em vida, quando já primava pela concisão das *Primeiras estórias*, de 1962, praticamente não há ainda fortuna crítica a respeito dele (boa parte do que foi até agora escrito sobre ele, bem ou mal, deve-se a mim, David). É, muito claramente, uma ficção, uma novela, uma “estória”, segundo a terminologia rosiana (foi inserido na obra póstuma *Estas estórias*, de 1969). No entanto, o objetivo deste ensaio é ‘enquadrá-lo’ na categoria de “performance autoficcional”, ainda que não tenha as características já canônicas da teoria desta última expressão, como a identidade onomástica de narrador, autor e personagem.

O narrador-personagem do conto, um adolescente, tem seu nome completo declinado apenas uma vez no texto, já perto de seu final: Leôncio Nestorzinho Aquidabã Pereira Serapiões Dandrade (OCT, p. 62).³ Posso, por meio de contorcionismos linguísticos, aproximar esse nome daquele do autor da estória,⁴ mas não será este o argumento efetivo a ser utilizado para lê-la como autoficcional.⁵ Por exemplo: foi às margens do rio Aquidabã que se deu a batalha de mesmo nome (mais conhecida como Batalha de Cerro-Corá) em que, possivelmente, certo soldado João Soares teria disparado o tiro que, pelas costas, finalmente matou Solano López: “João” é prenome do autor, e “Soares” compõe um dos pseudônimos anagramáticos de Rosa, com que assinava poesias, Soares Guiamar; a pera, fruto da pereira, pertence à família das

² Carta de JGR a Paulo Dantas, de 26-04-1963, cinco dias depois de finalizado o datiloscrito do conto que se encontra no IEB-USP.

³ Doravante, nas citações da novela, seu título será abreviado para “OCT”, seguido apenas da página em que se encontra o texto. Utilizo a segunda edição de *Estas estórias*, de 1976.

⁴ Em 1997, foi relançada a coletânea *Os sete pecados capitais*, no entanto, nela não figura mais o texto de Rosa, ausência que não é explicada no volume. Foi substituído por “O urso e os titãs”, de Fausto Wolff, conto cujo protagonista chama-se Ladislau, aí sim óbvia referência a Guimarães Rosa, que, como se sabe, quase recebeu esse prenome no lugar do João. Sobre “O urso e os titãs”, embora longa passagem dentro do conto explicita claramente que “Os chapéus transeuntes” não constou da reedição do livro em 1997 devido às intrigas dos herdeiros do espólio de Rosa, que não teriam permitido sua inclusão por causa de disputas de direitos autorais, *inexiste incredivelmente qualquer alusão ao conto de Wolff em toda a Internet* (apenas as dos meus artigos sobre OCT), apesar de o escritor gaúcho ter sido contemplado com o Prêmio Jabuti justamente em 1997. Não custa lembrar que o conto está ao lado dos de escritores do calibre de Carlos Heitor Cony, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Telles... No arremate da estória de Wolff, três mulheres matam o protagonista e, após lerem o “conto inacabado, aquele que definitivamente o [Ladislau] colocaria entre os sete titãs da literatura brasileira”, levam as “quinze laudas” embora e queimam “a cópia única que jamais seria lida por ninguém” (WOLFF, 2000 [1997], *passim*). Teria o autor previsto o destino de seu texto sobre a soberba?

⁵ P. ex.: “Na autoficção, a identidade onomástica pode ser explícita ou implícita, desde que exista o *jogo* da contradição, criado intencionalmente pelo autor, que estabelece um contrato de leitura marcado pela ambiguidade com o leitor.” (FAEDRICH, 2017, p. 99, grifo do original). Mas... como aceder à “intenção do autor”? Seriam os exemplos a seguir “intencionais” dele? Ou derivariam muito mais, como admito desde logo, de “construções” do leitor, isto é, minhas?

“*Rosaceae*”; Nestor, além de apontar para “estória”, é anagrama perfeito de “*serton*”, “sertão” em espanhol, uma das palavras mais caras ao autor; e Serapiões poderia remeter ao personagem de E.T.A. Hoffmann, de quem Rosa possuía um livro em sua biblioteca, e que ensejou o famoso “princípio serapiôntico”...⁶ Já quanto ao protagonista Vovô Barão, com o qual pretendo também identificar o autor, à altura da escrita do conto, Rosa já era avô: no meio da entrevista a Pedro Bloch, em 1963 (ROSA; BLOCH, 1963), recebe telefonema da neta postiça, que o chama de “Vovô Beleza” (embora mais comum fosse o apelido “Vovô Joãozinho”); e, especialmente, como não divisar no “Barão” uma alusão ao patrono da diplomacia brasileira, segundo ocupante da cadeira 34 da ABL, o Barão do Rio Branco, cuja atuação estabeleceu a demarcação de fronteiras pacificamente com diversos países vizinhos, sendo sempre um dos principais modelos, na diplomacia, para Rosa?⁷

Entretanto, o ponto decisivo para minha posição será o fato de a estória versar sobre a soberba, e o próprio Rosa ter pedido para ficar com esse pecado, quando da distribuição deles pelos sete autores, justificando esse interesse com a confissão, na reunião com o editor, de ser, ele mesmo, “soberbo”. Ora, como escrever sobre a soberba, reconhecendo essa característica em si, sem colocar a si mesmo em jogo? Aliás, minha hipótese é que sua pretensão, ao escolher exatamente esse pecado, lhe propiciou purgar de si um pouco dele. Como defendi em outros lugares (SILVA, 2017/2018; 2020), foi a escritura dessa estória que teria permitido, finalmente, que saísse vitorioso da eleição para a ABL em 1963, depois das duas frustrações dos anos de 1956 e 1957, quando estaria ainda possuído pela vaidade extrema devido às então recentes publicações de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, os soberbíssimos livros de 1956. Como se verá, é através da morte do Vovô Barão e posterior identificação com o narrador Leôncio Nestorzinho que Rosa esforçou-se por afastar esse traço de sua personalidade, cumprindo assim, pelo menos, aquela que é uma das funções tradicionalmente associadas (embora com ressalvas de outros teóricos) às autoficções como “escrita terapêutica”, já desde Doubrovsky (FAEDRICH, 2015).

1 BIOGRAFIAS E BIOGRAFEMAS DE ROSA

Valer-me-ei, também, para corroborar a hipótese inicial de filiação desse conto às

⁶ “Com base no discurso de Serapião, propõe-se que, para tornar vivas e convincentes as criações do poeta, produto de sua fantasia, ele deve senti-las e vê-las com nitidez dentro de si. Essa regra, [é] chamada no texto [de Hoffmann] de ‘princípio serapiôntico’ (*Serapiontisches Prinzip*)” (STERVID, 2020, p. 68).

⁷ Em Carta de 21 de agosto de 1963, a Antônio Azeredo da Silveira, Rosa refere-se a “este nosso Serviço de Demarcação de Fronteiras, tão sério e importante para o Brasil e no Itamaraty (V. O Barão do Rio-Branco)” (ROSA; SILVEIRA, s./d., p. 57).

“autoficções” *avant la lettre*, de alguns biografemas sobre o autor, mesmo que ainda não distinguindo daquele conceito o de “autobiografia”:

Tenho um amigo que não vai com Guimarães Rosa escritor: — “Gosto da prosa pão pão, queijo queijo”, diz ele. “Rosa é torcicoloso”. (BANDEIRA, 1986, p. 16).⁸

O Rosa era intensamente autobiográfico. Se você desse a menor chance, numa conversa, ele começava a falar dele mesmo. Era um homem muito voltado para si mesmo. Não era desagradável, não era um homem mal-educado com quem você não pudesse conversar, não, mas se você começasse a perguntar coisas sobre ética, moral, religião, o mundo, ele dava um jeito e daqui a pouco estava te contando uma história do Guimarães Rosa em algum lugar. Então, tudo que eu leio dele me dá muito a impressão dele próprio. (CALLADO, 2011, p. 9)

Depois daquela luta que ele disse que fez com o demo, acho que tudo que ele faz é meio autobiográfico. (CAMPOS, 2011, p. 47)

É inegável que Guimarães Rosa, usando a fala dos sertanejos no curso de toda a narrativa, instala-se no centro dos recontos e passa a figurar como seu principal personagem. (CANNABRAVA, 1983, p. 268).

Ou mesmo, de uma espécie de biografia romanceada que Livia de Sá Baião divulgou, em que há o relato de uma conversa de Rosa com o editor Joseph Caspar Witsch, na qual aquele teria dito, em Berlim, em 1962:

[Eu, Rosa] contei-lhe [a Witsch] a história de Riobaldo, que originariamente fora planejada como parte de um ciclo romanesco, mas que acabou ganhando material e substância, ampliando-se para uma epopeia, um livro de confissões, uma verdadeira autobiografia (BAIÃO, 2018, p. 9).

E é do próprio autor mineiro a definição, na célebre conversa com Günter Lorenz, de que *Grande sertão: veredas* seria sua “autobiografia irracional” (ROSA; LORENZ, 1983, p. 94). Mas então por que prefiro “autoficção” em vez de “autobiografia”, ou mesmo, como seria mais óbvio, simplesmente “ficção”, para ler “Os chapéus transeuntes”?

Sabe-se das dificuldades de publicação da única biografia de Rosa produzida até hoje, impugnada de vir à luz por vários anos pelos seus herdeiros.⁹ Não há na obra, no entanto,

⁸ “Torcicolo”, segundo o *Houaiss*, tem o sentido figurado de “ambiguidade de palavras”.

⁹ De autoria de Alaor Barbosa, *Sinfonia Minas Gerais*, que seria exposto nas livrarias em 2008, teve sua circulação proibida devido a ação impetrada por Vilma Guimarães Rosa e acatada em decisão liminar, por supostamente conter plágio da obra *Relembrações*, de Vilma, com 103 citações dela, além de possuir “informações desonrosas” sobre o biografado. Em 2013, uma perícia técnica não confirmou o plágio alegado pela filha do escritor, e em 2014 foi finalmente liberada a venda do livro. No entanto, Ricardo Duarte Guimarães, em sua dissertação de mestrado em Direito, acusa a decisão de “grande erro”, por não ter verificado possíveis lesões à

nenhum episódio que se assemelhe, o mais remotamente, à situação narrada no conto.¹⁰ Aliás, nela não se encontra praticamente referência à estória em questão (já mostrei, alhures, que, a despeito da opinião de Carlos Heitor Cony de que Rosa seria o maior contista da literatura brasileira, e “Os chapéus transeuntes” seu melhor conto (CONY, 2015, p. 341), praticamente inexistente fortuna crítica a respeito dele, exceto um único ensaio que toma-o como objeto exclusivo (MARTÍNEZ PEREIRO, 2017), e menos de meia dúzia de artigos ou capítulos de livros que analisam-no misturadamente com outras obras do autor.¹¹ É muito pouco, perto da vastíssima produção acadêmica sobre Guimarães Rosa, o que atribuí então (SILVA, 2020) a um “tabu” por parte dos estudiosos).

Mesmo assim, mesmo sem encontrar fato biográfico que teria sido reelaborado na obra,¹² insisto que a mesma é algo autobiográfica devido a sua temática, que liga sua escritura inelutavelmente à vida do autor, o qual se figura tanto no narrador Leôncio Nestorzinho, como no protagonista, o moribundo Vovô Barão, encarnação da soberba, realizando a “invenção de si” que é peculiar, mais exatamente, às autoficções. Na verdade, a purgação desse sentimento por Rosa se daria precisamente ao matar este personagem e abrir a possibilidade de nova identificação agora com o narrador, graças às inúmeras reflexões sobre a humildade feitas por este, cujos exemplos trazem o inconfundível estilo sentencioso que é marca registrada do escritor.

Embora correndo o risco de repetir citações do conto que reaparecerão em outros trechos deste ensaio, junto aqui a esmo algumas dessas máximas, a fim de ilustrar para o leitor a alta densidade escritural da estranhamente quase desconhecida última obra mais longa publicada em vida por Rosa: “se não fosse a borboleta, a lagarta teria razão?”; “nus e em paz é que navegamos no destino”; “filosofar, quase sempre, é mister fácil de parecer desumano”; “a morte é que é o por conseguinte”; “a gente morre é para provar que não teve razão”; “tudo o que vemos é por uma básica ilusão de óptica”; “A vida – o que há entre os dois dúbios, curvos

honra e à intimidade do biografado ou de seus herdeiros, criticando “uma nova tendência nos tribunais: preponderar a liberdade de expressão em relação aos direitos da personalidade.” (GUIMARÃES, 2015, p. 194). Sobre uma esperadíssima biografia de Rosa que está em preparo, cf. SILVA, G., 2018; SILVA, DRAVET, BESSA, 2021.

¹⁰ Já na primeiríssima recepção de *Sagarana*, Álvaro Lins advertia: “Aliás, não será fundamental saber-se com rigor o que nestas páginas é realidade objetiva e o que é realidade imaginada.” (LINS, 1983, p. 238).

¹¹ Ver meus artigos anteriores para a questão da recepção do texto (SILVA, 2017\2018; 2020). Em 2021, Célia Marília Silva defendeu tese de Doutorado na UFRN que contempla, em um capítulo, o conto em tela.

¹² “*Sobre a adolescência [de Rosa], não temos registro escrito, a não ser a dedicação aos estudos.*” (DE LARA, 1996, p. 25, grifo meu.). Por outro lado, “Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não.” (SOUZA, 2010, p. 63). Por isso, nem precisarei me municiar do tantas vezes repetido começo de *Tutameia*: “A estória não quer ser história”...

desencontrões: o de nascer e o de morrer?”; “o tempo, irretornável como um rio; frio”; “todos os espelhos têm cadeados”; “[sobre a morte:] indo ao improvável zero e aonde o círculo se quadra”; “O galo, ele próprio, de nada sabe de seus mistérios de sua arte; por isso mesmo, canta, e vai para ser digerido”; “as uvas verdes são o bem da raposa”; “a morte é para qualquer momento, não se pode estar de pijama”; “sempre pode haver alguma coisa sob cinzas – brasas ou batata assada. E a vida é um ensaio particular”; “a vida – que goteja sempre em pedra dura” (OCT, *passim*).

E sobretudo sobre a Humildade, abundam as reflexões do narrador no decorrer do conto, que expressam o esforço consciente do autor da importância dessa qualidade: “Súbito, revelava-se-me [ao narrador], imperiosa, a necessidade de humildade”; “Sim, a humildade – como a suprema forma de eficácia. Só o humilde safa-se de ser maluco?”; “a humildade: qual um despojamento e aligeirar-se, um outro achar de alma, fininho banho que nos alivie de encardidos depósitos e detritos, a cada vivo momento”; “a ativa humildade da grama, a alastrar-se”; “eu [narrador] não o queria julgar [ao Vovô Barão]. Mas, não pelo que fazia, mas pelo que era, ele dificultava-me de ter minha humildade”; “Ah, humilde, eu [narrador] sempre queria, mas nunca podia ser, algo mais superfino que o ar que se respira impedia-mo; algo profundo em mim, não menos. O algum fluido, que todos secretamos, difundindo-o e aumentando-o no rolo sutil do mundo, envolvente”; “Ser humilde – para do entreestranho demônio sem-olhos da vida poder des-hipnotizar-me”; “O micróbio é humilde, o vírus que se infiltra, o pó, o pão, o glóbulo de sangue, o esperma, o interminável futuro na sementinha, o vingativo chão, a água ínfima: o átomo é humilde; humilde é Deus”; “Que creio, que sei? Que sei, que creio? Vos digo. Tinha-se de amar e amar e amar: e humildes. De ser.” (OCT, *passim*).

2 “OS CHAPÉUS TRANSEUNTES”

Encontra-se, no acervo do IEB, um datiloscrito exato do conto com a data de 21 de abril de 1963.¹³ No entanto, ainda que Frederico Camargo (2013, p. 256-257) afirme que verificou “grande aproveitamento de composições linguístico-literárias em ‘Os chapéus transeuntes’”, em sua profunda pesquisa nesse mesmo acervo, são poucos os documentos da fase pré-

¹³ Na entrevista concedida a Pedro Bloch e publicada na revista *Manchete* em 15 de junho de 1963, Rosa afirma: “Estou trabalhando em várias coisas, no momento. Sabe? Já entreguei ao Ênio Silveira a minha *Soberba*, parte dos *Sete Pecados Capitais* [sic].” (É durante essa entrevista que recebe o telefonema da neta). Em carta a Pedro Barbosa de 04 de abril de 1963, Rosa escreve: “Estou tendo de acabar uma novela, com compromisso de entrega até ao fim do mês; estou candidato à Academia, com as mexidas respectivas; estou às voltas com editoras estrangeiras e tradutores – estou, como se diz, ‘pulando num pé só’.” (Apud COSTA, 2008, p. 44). Muito provavelmente, a novela em questão é “Os chapéus transeuntes”, a última que publicou em vida. Interessante, aliás, notar que nessa carta a redação do conto está lado a lado com a eleição para a Academia.

redacional do texto, especialmente de suas condições de produção (não consegui ainda informações nem mesmo sobre a data quando teria se dado a tal reunião dos sete escritores com o editor, que definiu a distribuição dos pecados).¹⁴ Segundo Camargo (2013, p. 58), na pasta de folhas avulsas classificada atualmente como JGR-EO-06-03, encontram-se acima de 15 anotações que seriam empregadas na redação final, assim como na pasta JGR-EO-14,01 há notas e exercícios linguísticos-literários que “podem ter sido fonte para a elaboração” desse conto, junto a outros que pertencerão a alguns de *Primeiras estórias*.¹⁵ Assim, como nessa mesma pasta existem anotações que, segundo Camargo (2013, p. 85) serão utilizadas na estória “Substância”, que foi publicada pela primeira vez na revista *Senhor*, em abril de 1962, e nenhuma referente às 12 que saíram no ano anterior em *O Globo* – as anotações dessa pasta reaproveitadas em *Primeiras estórias* pertencem apenas a contos que estavam ainda inéditos quando da publicação deste livro; isto é, podemos supor, mesmo que talvez roçando demais hipótese meramente opinativa, que os primeiros esboços de “Os chapéus transeuntes” não teriam, de fato, surgido para o escritor antes de 1962, nascendo concomitantes, portanto, à escritura das últimas das *Primeiras estórias* produzidas. Na pasta JGR-EO-10,02, numa lista de antropônimos, consta “Olegária”, que é nome de personagem de “Os chapéus transeuntes”, ao lado de um que pertencerá a “Darandina” (CAMARGO, 2013, p. 181), um dos contos que é publicado também pela primeira vez apenas no livro de 1962. Sendo assim, é possível supor que a novela estava sendo preparada pelo menos desde o primeiro semestre de 1962, ou seja, na mesma época em que finalizava o *Primeiras estórias*, tendo trabalhado nela por pelo menos um ano, como se depreende da carta de 04 de abril de 1963 a Pedro Barbosa.¹⁶ No entanto, uma característica difere especialmente o conto sobre a soberba daqueles do penúltimo livro publicado em vida pelo escritor: sua extensão. No volume de 1964, são 35 páginas, linguisticamente riquíssimas (como demonstrei em SILVA, 2022). Em SILVA (2017/2018, p. 256, nota 20), fiz a contagem dos verbetes, tanto os considerados neológicos como os já dicionarizados, de cada um dos nove contos de *Estas estórias* constantes no precioso *Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins: OCT é aquele que aparece, proporcionalmente em relação a todas as outras estórias do livro, mais vezes, com 153 entradas ao todo, o que,

¹⁴ Conversei informalmente com alguns dos mais bem-avisados estudiosos da obra e da vida de Rosa, mas nenhum detém dados sobre essa reunião.

¹⁵ Nos fragmentos dos “estudos para a obra” que servirão para a escritura de “Os chapéus transeuntes”, como “Guimarães Rosa anotava, ao lado desses registros, o nome da narrativa que os receberia (ou recebeu)” (CAMARGO, 2013, p. 253), há a rubrica “sob” (CAMARGO, 2013, p. 253, nota 171), que infiro ser evidentemente abreviação de “soberba”.

¹⁶ No entanto, é evidente que anotações de épocas muito diferentes são aproveitadas por Rosa num mesmo texto. Cf.: “Se os exercícios de composição linguístico-literários que migram para uma determinada narrativa, são, na verdade, escritos em tempos distintos, como datar a redação da estória?” (CAMARGO, 2013, p. 269-270).

dividido pelo número de páginas, equivale a uma média de 4,93 expressões que tiveram de ser definidas no *Léxico*, contra, por exemplo, a média de 3,08 do celeberrimo “Meu tio o Iauaretê”. Não bastasse esse dado, foi o último texto de ficção longo que Rosa publicou em vida, numa época em que, cada vez mais, decidia-se pela concisão de contos cada vez menores em tamanho¹⁷ (embora não em densidade) o que faz estranhar ainda mais a quase nenhuma atenção dada a ele pela crítica. Por isso, como é tão pouco conhecido, passo a um breve resumo de seu enredo.

O patriarca da família, o “célebre para si” (OCT, p. 40) Vovô Barão, está à morte, e seus familiares vão, “a contragosto” (OCT, p. 34), a sua mansão para velá-lo. Dentre eles, o “brioso” (OCT, p. 37) adolescente Leôncio Nestorzinho,¹⁸ filho do “capitalista em ócios Bayard Metternich Aristóteles” (OCT, p. 37), e apaixonado por Alexandrina, “Drina por apelido” (OCT, p. 37), sua prima, filha do Tio Nestornestório. Vovô Barão é viúvo de Vovó Olegária, que está enterrada no cemitério dos ricos da cidade, mas mesmo quando ela era viva, o casal não convivia normalmente, pois, por decisão dele, tinha sido construída uma parede, dividindo a casa, com cada um ocupando uma metade dela.¹⁹ Ainda por cima, mesmo anteriormente à edificação da divisória, os dois já se comunicavam apenas indiretamente, através de dois grandes retratos, cada um dirigindo-se à pintura do outro, que respondia de igual forma, falando somente com o quadro respectivo do cônjuge. Enfim, o nó do enredo da estória é que Vovô Barão, moribundo mas lúcido, por despeito à falecida esposa, havia determinado que deveria ser enterrado no outro cemitério da cidade, o do Quimbondo, que abrigava os “paupérrimos pobres” (OCT, p. 43). Tio Nestornestório é o único a divergir dessa ideia, pois visitara o tal cemitério e na entrada dele existia uma placa com a frase “VOLTA PARA O PÓ, MÍSERO, AO BARRO DE QUE DEUS TE FEZ” (OCT, p. 45). No entanto, é voto vencido, e a última vontade do morto acaba prevalecendo. Todavia, aparentemente por uma sugestão de Drina, o criado

¹⁷ Cf.: “Era claro e natural o seu esgotamento [nos últimos anos de vida]. Não podia mais superar-se a si mesmo. Adotara a síntese das *Terceiras estórias*, admiráveis e perfeitas como pequenas joias, mas sem aquela comoção ou força de *Grande sertão: veredas* ou *Corpo de baile*. [...] Estranha e cansadamente, Rosa estava abatido. Não dormia direito. Dera para rezar muito. De crucifixo. Puxando terços como um irmão maior [...]” (DANTAS, 1975, p. 45).

¹⁸ No texto, não há indicação da idade do narrador, mas o tio Nestornestório oferece-lhe um cigarro (OCT, p. 40), assim como também o faz o tio Regabofe, em outro momento (OCT, p. 53).

¹⁹ Não notada ainda pelo aparato crítico, a coincidência de o assombroso urinol do Vovô Barão, “homem de frio mijo” (OCT, p. 57), ter, no fundo, pintado, rodeado por uma “grinalda de flores” (OCT, p. 57), “[u]m olho humano, *olho azul*, [...] arregalado com expressão de espanto” (OCT, p. 57, grifo meu), “[o]lho que parecia vivo, mais vivo, de pessoa, sofria cínico, ali, impotente, prisioneiro.” (OCT, p. 57). Ora, “tinha Vovó Olegária *olhos azuis*” (OCT, p. 50, grifo meu), e, portanto, a conclusão, por assustadora que seja, é evidente... Já o urinol do narrador é “*cor-de-rosa*, pintado com gracioso grupo de anjinhos, com ramos de flores em *rosa* mais vivo” (OCT, p. 52, grifos meus).

mudo Ratapulgo (também chamado de Bugubu), lavador de urinóis,²⁰ cobre com tinta vermelha a placa, depois que o fêretro entra no cemitério, fechando a estória.

Vovô Barão é a encarnação da soberba, mas o criado, o tio, todos parecem padecer do mesmo mal, e o narrador o tempo todo se questiona se teria herdado a característica da família, entendendo a necessidade da humildade para poder concretizar seu amor. Entretanto, como tenho defendido (SILVA, 2017/2018, p. 249; SILVA, 2020, p. 554), no momento derradeiro o Vovô Barão sofre uma transformação, que não passa despercebida pelo neto, que finalmente tem a coragem de segurar a mão da prima, e assim assistem ambos a vida que se evanesce, o “instante verdadeiro” (OCT, p. 55) em que a postura soberba de toda uma existência é abandonada, e o personagem pode morrer em paz, com “um olhar – sereno sobre certo sobre justo – que radiasse. De efeito tranquilo, concertado” (OCT, p. 55): “O primeiro suspiro que deu, foi o para morrer.” (OCT, p. 55).²¹

O trecho completo da morte do Vovô Barão é:

Vovô Barão afirmou: - “*Eu . . . Eu . . . Eu . . .*” – e o mais nada. Devia de ter todos os diabos debaixo da cama. Do que – de que ônus e ranços – não podia ele livrar-se? Se não conseguisse, até ao último dado momento, falhava, talvez definitivamente, estragava-se; seja como se não tivesse sido capaz de repor-se em órbita. E como não o embarçar? Como ajudá-lo? Senão se o crocodilo pudesse de per si descrocodilar-se... Somenos, pôde. Por um instante verdadeiro, ele sorriu, em menor. Desencurtou o rosto. Para um prodígio de para cima olhar, senhor sim: um olhar – sereno sobre certo sobre justo – que radiasse. De efeito tranquilo, concertado. E não podia ver, e não podia saber, e não podia explicar. Mas só foi o verdadeiro instante. Ocorrera-lhe a grande coisa. Já estava no arroxear-se. Como se fosse dez, derreou-se. (ROSA, 1976, p. 55, grifo do original).

Percebo que o desejo do narrador de ajudar o morituro, expresso pela pergunta “Senão se o crocodilo pudesse de per si descrocodilar-se...”, respondida com “Somenos, pôde.”, marca uma virada no enredo, pois este advérbio e este verbo têm o sentido de *exceto se* ou *salvo se*, o que significa que o crocodilo de per si descrocodilou-se sim, ou seja, ao sorrir “em menor”, já não é mais a mesma pessoa que, ao conversar com os parentes, sempre estava com o “chicote nas costas”.

Minha concepção da interrupção do trânsito dos chapéus para as gerações mais novas

²⁰ Segundo Dirce Riedel, no conto, “O urinol, como signo, se faz imagem iterativa a degradada alegoria, no sentido que lhe dá W. Benjamin. É o valioso objeto que contém os dejetos do poder, que o criado conduz com ostentação e que compõem a sua nenhuma individualidade. No mesmo plano de importância está o chapéu – guardião do que contém os detritos ideológicos do poder.” (RIEDEL, 1980, p. 30).

²¹ Trabalho com a hipótese de que essa sutil transformação por que passa o protagonista ao morrer é o clímax do enredo, o que ainda não foi ratificado pelo restante do (pequeno) aparato crítico sobre o conto.

da família, acusando finalmente o término dessa característica nefasta peculiar a todos os personagens mais velhos,²² deve muito às ideias de Dirce Côrtes Riedel, que enfatiza “a utilidade da morte do Vovô Barão para os netos” (RIEDEL, 1964) Nestorzinho e Drina viverem o seu amor, pois “A luta do amor é a luta da humildade, para se libertar da soberba do poder da tradição, que quer comandar as emoções.” (RIEDEL, 1980). É devido a isso que o narrador esbanja reflexões sobre a humildade no decorrer do conto, pois o problema todo era o Vovô Barão, sobre quem pensa o narrador que “não pelo que fazia, mas pelo que era, ele dificultava-me de ter minha humildade.” (OCT, p. 54) Ora, morto o patriarca, não haveria mais impedimento para que o neto conquistasse sua “ativa humildade” (OCT, p. 51), “qual um despojamento e aligeirar-se, um outro achar de alma, fininho banho que nos alivie de encardidos depósitos e detritos, a cada vivo momento” (OCT, p. 50-51).

Essa transformação é semelhante às que acontecem com outros personagens rosianos tomados pela soberba, como a Sinhá Secada e o Mechêu, de *Tutameia*, ou o Cara-de-Bronze, os quais, face à morte, sua ou de outrem, modificam-se em direção a uma disposição menos deletéria. Neste ensaio, quero defender que, ao escrever a estória, Guimarães Rosa se identificava tanto com o personagem moribundo como com o jovem narrador²³: a morte do patriarca simbolizaria o desejo também de matar esse sentimento dentro de si, e aproximar-se de Leôncio Nestorzinho, a quem “[s]úbito, revelava-se-me, imperiosa, a necessidade de humildade” (OCT, p. 44).²⁴ Para tanto, corrobora o presente da narração, que é feita algum tempo após os fatos narrados, o que é denunciado por essa única frase, já no final do texto (é a frase na qual, inclusive, aparece o nome completo do narrador): “Mais, muitíssimo, do que eu, por exemplo, Leôncio Nestorzinho Aquidabã Pereira Serapiães Dandrade, apenas, *e já meio velho*” (OCT, p. 62, grifo meu).

No entanto, já foi bastante notado como “Os chapéus transeuntes” difere, em vários aspectos, do restante da obra rosiana. Para não me repetir elencando os procedimentos próximos dos de Machado de Assis, ou a classe social mais alta a que pertence o jovem narrador (já explorados, por exemplo, por Chiapinni (2002)), trago a apreciação do tradutor do conto para o francês:

La nouvelle “Os chapéus transeuntes” est un texte plein d’humour et, ce qui est rare chez Guimarães Rosa, parodique. Le narrateur, un jeune homme de

²² São engraçadíssimos, inclusive, os nomes dos personagens, todos exageradamente pomposos.

²³ Em outro artigo, no prelo, sobre “A terceira margem do rio”, identifiquei também Rosa simultaneamente a dois personagens: o pai, na canoa, e o filho, que é a testemunha a quem devemos o registro da estória.

²⁴ “Podemos também inferir que a humildade presente no sertanejo rosiano talvez seja a projeção de um desejo de quem se quer ser” (AXOX, 2013, p. 178).

Rio de Janeiro (le fait est assez rare pour être signalé, car la plupart des narrateurs roséens viennent du *sertão*),²⁵ rend visite, accompagné de toute sa famille, à un grand-père, moribond. Or, l’auteur (et, donc, par lui, le narrateur) emploie, outre un vocabulaire très recherché, des expressions rares et souvent même énigmatiques [...] c’est comme si toute cela était exagéré, dit sur le ton de l’humour, un peu comme si Guimarães Rosa parodiait lui-même. (DOSSE, 2017, p. 50-51).²⁶

Ou seja, é certo que “Os chapéus transeuntes” é um texto excêntrico dentro da obra de Rosa: produzido por encomenda, capítulo de um livro coletivo, narrador incomum e sabor irônico-machadiano. E tudo é exagerado, dito com uma tonalidade de humor, um pouco como se Guimarães Rosa parodiasse ele mesmo, brincasse com seu virtuosismo linguístico que sabia exibicionista:²⁷ “eu queria só desfingir-me” (OCT, p. 56).²⁸ Mas o que quereria dizer que Rosa estaria parodiando a si mesmo? Para haver paródia, é preciso um distanciamento do objeto, de si mesmo, no caso: ao olhar-se no espelho?²⁹

²⁵ Entretanto, embora Drina tenha vindo com seu pai de São Paulo, Denisária, sua mãe, que ficara na metrópole, é descendente de sertaneja e fazendeira (OCT, p. 48). O Cemitério do Quimondo é um “*monturo*” dos “*podres ossos*” “*dos nossos escravos*” (OCT, p. 44-45, grifos do original, mas remarco a expressão “dos nossos escravos” para ressaltar a linhagem aristocrática da família). Os parentes de Drina vivem “no mais infinitamente sertão” (OCT, p. 60). Por outro lado, os familiares todos, reunidos na sala, sentavam-se divididos por sexo, “segundo o sábio costume provinciano, a que pareciam *volver*” (OCT, p. 41, grifo meu). Mais concretamente, Vovô Barão mora numa “cidade montanhosa, de noites frias” (OCT, p. 52), e o caso se passa sob “o sol da cidade frio em junho” (OCT, p. 52).

²⁶ François Dosse publicou *Mon oncle la jaguar & autres histoires (Estas estórias)*. Paris: Chandeigne, 2016 (Grand Prix de la Traduction de la Ville d’Arles 2016). As citações em idioma estrangeiro são vertidas livremente por mim e acrescentadas no rodapé: “A novela ‘Os chapéus transeuntes’ é um texto cheio de humor e, o que é raro em Guimarães Rosa, paródico. O narrador, um jovem do Rio de Janeiro (o fato é bastante raro para ser assinalado, pois a maioria dos narradores rosianos vêm do sertão), faz uma visita, acompanhado de toda sua família, a um avô, moribundo. Ora, o autor (e, portanto, através dele, o narrador) emprega um vocabulário muito rebuscado, expressões raras e frequentemente mesmo enigmáticas [...] é como se tudo isso fosse exagerado, dito com um tom de humor, um pouco como se Guimarães Rosa parodiasse a si mesmo.”

²⁷ Cf.: “la soberbia subyacente al ‘humilde’ Guimarães Rosa, que se proyecta en la ficción a través de la antihumildad que supone una tal exhibición de virtuosismo lingüístico-literario como el que despliega en esta su narrativa [OCT]”. (MARTÍNEZ-PEREIRO, 2017, p. 345). “a soberba subjacente ao ‘humilde’ Guimarães Rosa, que se projeta na ficção através da anti-humildade que supõe uma tal exibição de virtuosismo lingüístico-literário como o que se desprende nesta sua narrativa [OCT].”

²⁸ Talvez, a despeito de ser obra incomum ao universo normalmente compreendido como “rosiano”, “Os chapéus transeuntes” seja, pelo contrário, o mais “rosiano” dos textos do autor, ao menos se levarmos em consideração o perfil que Emir Rodríguez Monegal traçou, vislumbrando na pessoa de Rosa “uma ironia que se dobra impecavelmente sobre ele mesmo” e aproximando-o de Cervantes, pela “dupla ou tripla instância dessa vaidade irônica.” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1983, p. 51).

²⁹ Em entrevista a Suzi Frankl Sperber, Vilma Guimarães Rosa afirma, sobre o pai: “S.F.S. – [Guimarães Rosa] Era irônico? Que crítica se manifestava nessa ironia? V.G.R. – Era bem-humorado. Gostava de rir, gostava que rissem. Na sua obra comparece a ironia sem mordacidade, sem crueldade, não-amarga. Ironia sem muita intenção direta de censura [...], não como instrumento de crítica. Não punitivamente, mas em episódio, em fragmento de estória ou como necessidade do relato, do retrato, para ser fiel.” (ROSA, V, 2008, p. 73). Pois bem, a ironia alastrada em cada página de OCT difere cabalmente dessa descrita por Vilma.

3 GUIMARÃES ROSA E A “ESCRITA DO EU”

Apesar de valer-me da crítica biográfica contemporânea, evidentemente não tentarei “explicar a obra por meio de dados biográficos” (MARINHO, 2011, p. 246), mas tão-somente mostrar como, pelo menos no caso presente em particular, vida e obra são indistinguíveis, uma interferindo essencialmente na outra, especialmente a segunda criando a primeira: “em outros termos, buscamos dados na obra ficcional para interpretar fatos autobiográficos de uma das personas inventadas pelo bardo mineiro.” (MARINHO, 2012, p. 187). Além disso, sigo de perto as orientações de Eneida Maria de Souza, para quem “[o]s limites entre arte e vida são desafiados [partindo] da obra para construir sentidos e narrativas acerca de escritores e ambientes literários, em que cenas de escrita e de leitura são engendradas.” (NEVES; LIMA, 2019, p. 275).³⁰ Por conseguinte, tomo também como ponto de partida a inversão teórica realizada por Coorebyter, a partir de Buisine, sobre a obra de Sartre: “l’on ne sait plus si le texte est un produit de la vie ou la vie elle-même un produit du texte autobiographique” (COOREBYTER, 1998, p. 108).³¹ E, finalmente, me apoio em como Livia de Sá Baião encara retrospectivamente sua própria bela tese:

um exercício que articula vida e obra, sem qualquer pretensão de estabelecer relações causais unívocas entre os dois. Minha intenção foi apenas pensar na contaminação entre o discurso autobiográfico e o discurso ficcional, de que fala Silviano Santiago, e na mistura entre o fazer literário e os dados autobiográficos, que “(t)raduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam” (Santiago, 2008, p. 174). Mais do que identificar acontecimentos biográficos refletidos na sua [de Guimarães Rosa] obra, busquei entender como a sua obra se fez presente em sua vida e, em que medida, a sua ficção se metaforizou no real. (BAIÃO, 2020, p. 215)

No entanto, aclaro mais ainda: estou falando tanto da pessoa concreta, do “*autor empírico* (de carne-e-osso)”, “detentor moderno dos direitos autorais sobre a obra”, como do “*autor de papel*”, “aquele que aparece espectralmente como *assinatura textual*”, conforme distingue Evando Nascimento a partir do Barthes “dos anos 1970”, concluindo que o que a

³⁰ Sobre a crítica biográfica, cf.: “A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção. / O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial, a articulação entre obra e vida, tornando infinito o exercício ficcional do texto da literatura, graças à abertura de portas que o transcendem. A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica –, desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.” (SOUZA, 2007, p. 105).

³¹ “Não se sabe mais se o texto é um produto da vida ou se a vida mesma é um produto do texto autobiográfico”.

autoficção faz é ficcionalizar “explicitamente a vida de seu autor empírico pela via expressa de seu autor de papel.” (NASCIMENTO, 2017, p. 617, grifos do original).³²

Assim, é o Guimarães Rosa “empírico”, a pessoa de carne-e-osso, que revela, ainda em 1950: “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 de 19 de fevereiro de 1950).³³ Por isso, de alguém tão cioso de sua imagem pública, que via de regra “esquiva-se de se manifestar sobre a própria pessoa” (SOETHE, 2005, p. 288) e que levava tão a sério seu projeto biopético (cf. MARINHO, 2001; 2003; 2012; 2019), não pode ter sido mero lapso o que teria dito na supracitada reunião, segundo depoimento de Carlos Heitor Cony:

Evidentemente, as artes plásticas, sobretudo a arquitetura, envolvem dinheiro, envolvem investimento prévio, têm que ser encomendadas mesmo; é o caso do Miguel Ângelo, do Niemeyer. No caso da literatura, havia um certo repúdio a essa idéia de que a obra pudesse ser encomendada. No entanto, os editores estão encomendendo. Um deles encomendou para João Ubaldo - não diria só para o João Ubaldo, mas para Luiz Fernando Veríssimo, Zuenir Ventura - uma série sobre os pecados capitais, reeditando uma idéia do Ênio Silveira, que fez também os sete pecados capitais nos anos 60, onde ele juntou uma turma que tinha Guimarães Rosa, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Telles, Guilherme de Figueiredo, José Condé e eu. O Ênio falou: - Eu quero fazer um livro sobre os sete pecados capitais, vocês escolhem os pecados.- Guimarães Rosa escolheu a Soberba, levantou e disse: - Eu quero fazer Soberba.- Aí o Silveira falou assim: - Mas por quê? - *Porque eu sou soberbo.*- Eu peguei a Luxúria, e foi por aí. Uma obra de encomenda que teve sucesso editorial. (CONY, s\d., s.\p.)³⁴

É somente graças a esse depoimento, aliás hoje retirado de toda a Internet,³⁵ que me permito arrolar “Os chapéus transeuntes” ao lado de outros textos do autor, muito mais

³² Ainda que pudesse utilizar a categoria de Wayne Booth de “autor implícito” (ou “implicado”) – que “estaria entre as instâncias do autor real e do narrador: é a voz por trás do narrador, responsável inclusive por sua criação, por isso as estratégias narrativas, o estilo, a ideologia que se depreende de um comentário fazem parte de sua engrenagem. Esse tipo de procedimento foi percebido na obra rosiana por muitos críticos [...]” (GAMA, 2013, p. 18) – prefiro não me valer desse conceito porque “El carácter borroso de las definiciones [de autoficção] que acabo de mencionar se debe, a mi juicio, a la forzada introducción del ‘autor implícito’ como una manera de evitar toda referencia a la imagen social, extratextual, del autor real. [...] Pienso que hablar de ‘autor implícito’, en lugar de ‘autor real’, es en cierto modo una maniobra para no tener que confrontarse con el escritor de carne y hueso que ha ideado y fijado por escrito el discurso del narrador” (REIZS, 2016, p. 77). “O caráter borrado das definições [de autoficção] que acabo de mencionar se deve, a meu juízo, à forçada introdução do ‘autor implícito’ como um maneira de evitar toda referência à imagem social, extratextual, do autor real. [...] Penso que falar de ‘autor implícito’, em lugar de ‘autor real’, é, de certo modo, uma manobra para não ter que se confrontar com o escritor de carne e osso que ideou e fixou por escrito o discurso do narrador.”

³³ Em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais!/11.html>>. (Acesso em: 22/02/2022, grifo meu).

³⁴ Em: <<http://www.machadodeassis.org.br/abl/outros/rachel/pales19.htm>>. (Acesso em: 12/04/2016, grifo meu).

³⁵ Apenas a tese de Axox (2013) também o cita, mas apenas um fragmento dele. Transcrevemos aqui a resposta inteira de Cony.

marcadamente autobiográficos (embora distintos devido à novela ser autoficcional), como os quatro contos-crônicas alemães, republicados em *Ave, palavra*, dos quais “não se pode ignorar a referência autobiográfica” (SOETHE, 2005, p. 295).³⁶ No entanto, faço uma pequena observação a Ginzburg, que afirma:

É legítima a hipótese de que “A velha” e “A senhora dos segredos” tenham componentes biográficos, diretamente associados à vida de Guimarães Rosa. *Embora em nenhum dos contos tenhamos uma nomeação direta de Rosa*, a caracterização dos narradores em primeira pessoa sugere que estejamos diante de lembranças do autor, referentes ao período em que atuou como diplomata. (GINZBURG, s/d, s/p, grifo meu).

Ora, logo no começo de “A senhora dos segredos”,³⁷ o narrador afirma: “éramos [...], Ara e eu” (ROSA, 2009, p. 207), remetendo inconfundivelmente para o apelido de Aracy, e tornando pelo menos este conto uma autoficção, no sentido estrito proposto por Doubrovsky. Assim, embora não utilize o conceito, Ginzburg praticamente incorpora os contos alemães nessa categoria, ao dizer que situam-se em um “ponto híbrido, difícil de submeter a classificações, em que a biografia se cruzaria com a ficção” (GINZBURG, s/d, s/p).

Por outro lado, haverá quem prefira associar a leitura que faço de “Os chapéus transeuntes” com o que Phillipe Lejeune, autor de *O pacto autobiográfico*, denominou de “pacto fantasmático” (o que não será totalmente destituído de sentido, mas que afasto em proveito do termo “autoficção”, a meu ver mais próprio para a leitura\escritura do conto, como se verá):³⁸

obras em que o nome do personagem não coincide com o nome do autor na capa, mas cuja história se assemelhe à do próprio autor, Lejeune afirma haver

³⁶ E tantos outros escritos do autor já apontados pela crítica, como: “Nessa biografia da infância (*Miguilim*), em sentido genérico, em que há uma boa dose de transferência, quer dizer, de evocações colhidas aqui e acolá para efeito de conjunto e tessitura da fábula, os traços autobiográficos são nítidos.” (LISBOA, 1983, p. 174). Ou: “Como textos eminentemente autobiográficos, os prefácios de *Tutaméia* [...]” (PEREIRA, 2008, p. 182). Ou: “Guimarães Rosa é, ao que tudo indica, o personagem único de *Grande sertão: veredas*” (ARAÚJO, 1996, p. 121). Ou: “Jó Joaquim seria então um alter-ego ficcional de G. Rosa, um seu duplo (aliás, como o nome mesmo do personagem indica)” (LIBRANDI-ROCHA, 2009, p. 18). Ou: “Cabe advertir que em nenhuma hipótese pretendo estabelecer uma coincidência direta entre o narrador de qualquer conto do livro [*Primeiras histórias*] e o cidadão João Guimarães Rosa, mas apontar para uma gradação evidente entre os narradores das obras anteriores e, por exemplo, o ‘doutor’ do conto ‘Famigerado’, sujeito enunciador decerto mais próximo do Guimarães Rosa de carne e osso que conhecemos.” (VIOTTI, 2007, p. 48).

³⁷ Publicado originalmente no *Correio da manhã*, em 1952.

³⁸ Se fosse o caso de ter de ‘classificar’ o conto em uma categoria já existente, eu preferiria, talvez, a de “autoficção fantástica”, de Vincent Colonna. Também a “autofabulação”, de Gasparini – “que consiste na ‘projeção do autor em situações imaginárias’ (GASPARINI, 2009) por meio de uma transfiguração da identidade do autor dentro de uma narrativa que não obedece às leis de verossimilhança ou que coloca a figura do autor em situações plausíveis, *mas nunca vividas empiricamente.*” (BOROWSKI, 2007, p. 237, grifo meu) – não estaria distante da minha leitura de “Os chapéus transeuntes”.

um “pacto fantasmático”, uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas como ficções, *mas também como fantasmas que revelam um indivíduo*. O acordo tácito com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos nomes, bem como por meio de informações paratextuais que corroboram com o caráter ficcional da obra. (VELASCO, 2015, p. 3, grifo meu).

Partidária dessa concepção é Mônica Gama, que afirma que “nas narrativas rosianas não se efetua um pacto autobiográfico, nem autoficcional, pois não há o autor se apresentando de forma evidente”, para, em seguida, optar pelo conceito de “pacto fantasmático” para descrever a obra de Rosa. No entanto, apesar de negar a existência do “pacto autobiográfico”, Gama escreve:

Enquanto modo de leitura, ele [o leitor] reconhece a semelhança entre aquele que assina o livro e o narrador, ou, ainda, identifica características de seu autor em outros personagens. A identificação não se dá apenas pelo nome, sobrenome, data e lugar de nascimento, mas por equivalências de características entre o escritor e a profissão, o meio social, o modo de vida, os gostos e crenças de personagens e narradores. *Trata-se então de uma relação dinâmica, na medida em que resulta de uma construção que não está no plano do verificável, mas do simbólico afetivo*. (GAMA, 2013, p. 219, nota 6, grifo meu).

Bem, obviamente “Os chapéus transeuntes” não se trata, *stricto sensu*, de uma autobiografia, e nem mesmo de uma narrativa autobiográfica, quaisquer que sejam as definições teóricas já produzidas para esses conceitos. No entanto, “pacto fantasmático” também não parece ser o caso, pois, na verdade, em momento algum Rosa realmente estabeleceu um acordo, mesmo que tácito, nem mesmo o “pacto ambíguo” de Alberca, com o leitor,³⁹ recomendando que o conto deveria ser lido como algum tipo de “escrita do eu”: ou seja, “eu” é que estou sugerindo essa possibilidade.

3.1 FOUCAULT E A “ESCRITA DE SI”

Hypomnemata e correspondência, os dois tipos de “escrita de si” estudados por Foucault em seu artigo de 1983, foram gêneros, como se sabe, largamente produzidos por Guimarães Rosa, durante toda a vida adulta. O texto do filósofo francês inicia reproduzindo excerto da *Vita*

³⁹ O que não deixa de estranhar, para um autor tão obcecado com “pactos” (pelo menos com o Diabo): desde sua primeira entrevista, em que confessa ter feito pactos, passando evidentemente pelo *Grande sertão* e os pactos de Davidão e Faustino e de Riobaldo, até o depoimento na conversa com Lorenz.

Antonii, de Atanásio:

Eis uma coisa a observar para se ter a certeza de não pecar. Que cada um de nós note e escreva as acções e os movimentos da nossa alma, como que para no-los dar mutuamente a conhecer e que estejamos certos que, por vergonha de sermos conhecidos, deixaremos de pecar e de trazer no coração o que quer que seja de perverso. Pois quem consente ser visto quando peca, e após ter pecado, não prefere mentir para ocultar a sua falta? Não fornecíamos diante de testemunhas. Do mesmo modo, escrevendo os nossos pensamentos como se os tivéssemos de comunicar mutuamente, melhor nos defenderemos dos pensamentos impuros por vergonha de os termos conhecido. Que a escrita tome o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento. Disciplinando-nos dessa forma, podemos reduzir o corpo à servidão e frustrar as astúcias do inimigo. (FOUCAULT, 1992, p. 130).

Nos *hypomnemata*, segundo Foucault (1992, p. 135),

eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos,

E, assim como, continua Foucault (1992, p. 139),

Sêneca insiste nisso: a prática de si implica a leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio nem armar-se por si só com os princípios de razão indispensáveis à conduta: guia ou exemplo, o auxílio dos outros é necessário. Mas não se deve dissociar leitura e escrita; deve-se “recorrer alternadamente” a estas duas ocupações, e “temperar uma por meio da outra”.

Assim também Rosa era assíduo leitor de diários: “o escritor [Rosa] tem o hábito de ler diários de outros, portanto, o repertório de imagens de si de outros escritores” (GAMA, 2019, p. 783):

Na biblioteca de Guimarães Rosa há diários de diversos escritores e intelectuais, com grifos e anotações marginais que indicam a leitura e reflexão do autor sobre o conteúdo ou a forma de expressão dos diaristas. Escrita e leitura de diários constituíram práticas de auto-observação que resultaram na produção direta de notas sobre o cotidiano, formando um repertório de formas pelas quais outros escritores se exibem e se relacionam com a escrita de si. (GAMA, 2019, p. 769)

Quando morava em Paris, Rosa manteve um diário a que chamou de “Nautikon”:⁴⁰

O que devo fazer, isto sim, é anotar, inteiros, de vez em quando, dias-prova. Por exemplo: um dia ir anotando, passo a passo. Outra vez: isolar-me, fechar-me absolutamente, isto é, desligar-me, e tentar recompor à véspera.

Pôr tudo num diário é um meio salutar de nos envergonharmos de nós mesmos, para aperfeiçoamento.

Com o NAUTIKON, tento evitar os recifes da vida externa e defender-me da incessante tempestade de minha vida interior. (ROSA, 1951, p. 73. Apud GAMA, 2019, p. 775).⁴¹

Foucault observa (1992, p. 139-140):

A *stultitia* é definida pela agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar; caracteriza-se também pelo facto de desviar o espírito para o futuro, de o tornar desejoso de novidades e de o impedir de se dotar de um ponto fixo pela posse de uma verdade adquirida. A escrita dos *hypomnemata* opõe-se a essa dispersão ao fixar os elementos adquiridos e ao constituir, de certo modo, um “passado” ao qual podemos sempre regressar e recolher-nos.⁴²

O segundo tipo de “escrita de si” analisado por Foucault é a correspondência. Neste, Rosa foi prolífico também, trocando inúmeras cartas com familiares, amigos e, especialmente, com aqueles que estavam traduzindo sua obra para outros idiomas.

Por isso, surpreende, por exemplo, esta declaração dele, ao ser solicitada uma pequena biografia sua pela tradutora norte-americana, no início da troca de cartas entre ambos: “é sempre delicado e um pouquinho constrangedor a gente ter de falar de sua própria pessoa”. (Carta de JGR a Harriet de Onís, de 22 de fev. 1959). No entanto, Fernando Viotti, que produziu uma dissertação de mestrado sobre três séries dessas correspondências com tradutores, analisa a estranha escusa do autor: “Essa afirmação, solta naquela carta de 1958 [sic], encerra em si um paradoxo. Um dos traços da personalidade de Rosa que aparece em destaque nas cartas é a sua

⁴⁰ Excertos escolhidos do “Nautikon” foram publicados por Rosa na imprensa, e, depois, sob o título de “Do diário em Paris”, reproduzidos no *Ave, palavra*. É nele que está a curiosa frase: “Redigir honesto um diário seria como deixar de chupar no quente cigarro, a fim de poder recolher-lhe inteira a cinza.” (ROSA, 2009, p. 88).

⁴¹ Vilma, sua filha, estima, na entrevista de 1968 a Suzi Sperber: “Claro que papai terá tido conflitos íntimos. Mais, talvez, que muita gente, pelas dimensões de sua sensibilidade. Cuidava muito de olhar-se no espírito. Era um severíssimo juiz de si mesmo.” (ROSA, V., 2008, p. 73).

⁴² Cf., sobre o Vovô Barão: “de tão egocêntrico, ele se colecionava.” (OCT, p. 35), que remete inconfundivelmente ao conhecido hábito de Rosa de recolher e guardar *tudo* que encontrava sobre si mesmo, exigindo inclusive dos seus amigos que lhe enviassem qualquer pedaço de jornal em que seu nome aparecesse.

vaidade.” (VIOTTI, 2007, p. 47).⁴³

Embora diferentes das cartas de Sêneca utilizadas como exemplo por Foucault, pois estas contêm exortações e conselhos ao destinatário, enquanto as de Rosa têm invariavelmente como assunto apenas ele mesmo, algumas ideias são próximas, ainda que compareçam em outros tipos de escritos deste, como a recomendação de “recolher-se em si mesmo tanto quanto é possível” (FOUCAULT, 1992, p. 147) e a anotação de Rosa, no “Nautikon”, de “isolar-me, fechar-me absolutamente”. Ou mesmo a citação do filósofo latino de que “Quem ensina instrui-se” (Apud FOUCAULT, 1992, p. 147), com uma das mais famosas frases do *Grande sertão*: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.” (ROSA, 1970, p. 235).

Por outro lado, a citação de Demétrio sobre “aquilo a que deve obedecer o estilo epistolar, sublinhava que não podia deixar de ser um estilo ‘simples’, livre na composição, despojado na escolha das palavras, pois cada um aí deve desvelar a sua alma” (FOUCAULT, 1992, p. 150-151), choca-se frontalmente com o estilo elaboradíssimo das missivas de Rosa, nas quais, no entanto, creio ser possível sim entrever a sua “alma”.

Além disso, a primeira característica contumaz da correspondência como “escrita de si” lembrada por Foucault é que “[a]s notícias da saúde fazem tradicionalmente parte da correspondência. Pouco a pouco, porém, adquirem a dimensão de uma descrição detalhada das sensações corpóreas, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações que se terão podido experimentar.” (FOUCAULT, 1992, p. 153), e não seria exagero dizer que Rosa, na absoluta maioria de suas cartas, começa invariavelmente reclamando de sua própria saúde, normalmente até utilizando-a como desculpa para a demora no envio das respostas às que haviam chegado, às vezes, meses antes, e tinham ficado ‘no vácuo’, como se diz hoje.⁴⁴

Também o segundo dos “dois elementos, dois pontos estratégicos” (FOUCAULT, 1992, p. 152-153) das cartas, descrito por Foucault, se aproxima de anotações de Rosa no *Nautikon*. O filósofo lembra um pedido de Lucílio a Sêneca, para que lhe desse “contas de cada um dos meus dias, e hora por hora” (Apud FOUCAULT, 1992, p. 155), o que é aceito pelo latino. Rosa, por seu turno, escreve: “creio que, se conseguisse filmar e taquígrafar e perregistrar [sic] todo, todinho, um dia meu, poderia servir-me de meditação (normativa) a vida inteira, todos os dias. Sempre haveria tanta matéria para interpretação e descobertas.” (Apud GAMA, 2019, p. 774).

⁴³ Viotti escreve 1958, mas a carta, na verdade, segundo Verlangieri (1993, p. 60), é de 22 de fevereiro de 1959.

⁴⁴ Cf.: “Em carta enviada, em 30 de maio de 1962, a Ursula Heinle, agente literária alemã interessada na obra de Rosa, Michel Chodkiewicz (responsável pelo autor nas Éditions du Seuil) alerta: ‘*Je vous signale que GR est un homme assez négligent et que sa réponse peut tarder; à titre indicatif, il a mis plusieurs mois avant de nous renvoyer le contrat que nous lui avions adressé*’” (BAIÃO, 2020, p. 65). “Eu vos assinalo que GR é um homem bastante negligente, e que sua resposta pode tardar; a título indicativo, ele levou vários meses antes de devolver o contrato que lhe enviamos.”

Para finalizar esta seção, e ligar o conto de Rosa ao espaço autobiográfico, no contraponto da teoria de Lejeune, seria comezinho recorrer à “Autobiografia como desfiguração”, de Paul de Man (2012 [1979]), “provavelmente o ponto mais alto do desconstrucionismo literário”, segundo Beatriz Sarlo, que, no entanto, o critica por seu excessivo relativismo: “[de] Man nega a própria ideia de gênero autobiográfico” porque “[n]ão há sujeito exterior ao texto”, é uma “ilusão” acreditar que “existe algo como um sujeito unificado no tempo.” (SARLO, 2007, p. 31-32).

Assim, para de Man, “o que faz um texto funcionar como autobiografia é que ele seja lido enquanto tal” (LEE, 2017, p. 2624): “Trata-se, em suma, de uma decisão do leitor de se posicionar de modo a permitir tal alinhamento cognitivo e com ele uma série de *processos especulares*.” (LEE, 2017, p. 2624, grifo meu). De certa forma, é o que faço aqui: decidi-me a ler “Os chapéus transeuntes” como autoficcional,⁴⁵ mas não adoto o argumento de de Man, pois isso significaria ter de aceitar também a “imposibilidad de la autobiografía, puesto que no existía ni podía haber sujeto estable, ni introspección verdadera, ni yo unificado” etc. (ALBERCA, 2009, p. 3),⁴⁶ o que vai contra qualquer senso comum, ainda que se veja, em Rosa, um sujeito em “*fase de metamorfose*” (ROSA, 1976b, p. 88, grifo do original). Voltarei adiante a uma ideia de de Man mais de acordo com o projeto biopoético de Rosa.

Nesse ínterim, Emílio Maciel estranha o silêncio de Sarlo que, em um livro todo sobre testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, trata o texto de de Man “num nível estritamente argumentativo”, sem mencionar a “revelação de seu passado colaboracionista”, “como se a força do *insight* proporcionado pelo texto [de de Man] se mostrasse por si só suficiente para colocar em segundo plano a nódoa autobiográfica [o passado colaboracionista e antisemita do pensador belga]”. (MACIEL, 2008, p. 212).⁴⁷

Ora, mas o mesmo não acontece com Guimarães Rosa? Quem gosta de lembrar a carta entusiasmada que enviou a Harriet de Onís imediatamente após o golpe militar de 1964 no Brasil: “E – como a Senhora terá acompanhado, pelos jornais – o grande movimento cívico-militar que nos livrou de J. Goulart e seus perigosos agitadores se desenrolava aqui [...]” (Carta de 03-04-1964, in NASCIMENTO; COVIZZI, 2001, p. 65).⁴⁸

⁴⁵ “A autobiografia depende mais do autor e do crítico especializado; já a autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor” (NASCIMENTO, 2010, p. 77).

⁴⁶ “a impossibilidade da autobiografia, já que não existia nem poderia existir sujeito estável, nem introspecção verdadeira, nem eu unificado”.

⁴⁷ Quatro anos após a morte de Paul de Man, em 1983, foi publicada uma biografia que revelou que o teórico escrevera artigos, na Bélgica sob ocupação nazista, para jornais colaboracionistas, além de participar de uma revista que fazia o elogio da ideologia nazista. Apenas em 1948 ele emigraria para os EUA.

⁴⁸ Ou, falando entretanto do caso específico da política francesa, acusa a “tática habitual dos comunistas, de favorecerem tudo o que possa produzir agitação demagógica e perturbação da ordem” (ROSA, 1948 (“Relatório

Todavia, não é meu propósito “denegrir os brilhantes e arrastar na lama os sublimes”, como disse Schiller, citado por Freud em seu trabalho sobre Leonardo Da Vinci; pelo contrário, sigo de perto a fórmula derridiana: “Nunca falo do que não admiro” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 14). Mas tento “evitar a hagiografia” (NASCIMENTO, 2013) ao propiciar enxergar uma faceta um tanto desconsiderada pela crítica rosiana, sem me deixar levar a exageros como interpretações tais quais “[e]ssas características pessoais de Rosa configuram um tipo de personalidade que tem semelhanças com o tipo autista” (SALIM, 2011, p. 116), ou “[e]ra um esquizoide, segundo o diagnóstico clínico do seu colega da Academia Brasileira de Letras, Peregrino Júnior” (DANTAS, 1996, p. 92-93). Por isso, não encontro sentido em maquiari traços que, além de confessos, inclusive, não pertencem somente a ele, como, neste ensaio, ver-se-á, a soberba...

4 AUTOFICÇÃO

Desde cedo, Rosa percebe a si mesmo como apenas um rascunho: no *Nautikon*, anota, em março de 1950: “J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só um rascunho”. (Apud GAMA, 2019, p. 776). Porém, avança, em sua última aparição pública, o “Discurso de Posse” de 1967: “Mas, o que o homem é, depois de tudo, é a soma das vezes em que pôde dominar, em si mesmo, a natureza. Sobre o incompleto feitio que a existência lhe impôs, a forma que ele tentou dar ao próprio e dorido rascunho” (ROSA, 1968, p. 83). Assim, de “alguém que ainda não existe”, passa a dizer que tentou dar uma forma a esse rascunho. Esse é, para mim, o que chamarei, especialmente apoiado em Marcelo Marinho, de projeto biopoético de Rosa, que foi levado às últimas consequências: “Tel un démiurge de lui-même, le romancier-ambassadeur, l’auteur de sa propre trame biographique (et peut-être de son propre dénouement) fait preuve d’une rare habilité à concevoir et à matérialiser son propre destin” (MARINHO, 2019, p. 122).⁴⁹ Isto é, embora não possamos precisar exatamente quando, ainda que já tenha sido sugerido que Rosa começara a tomar sua atividade literária a sério na década de 1940 (CARDOSO, 2006, p. 112), – quando esse projeto biopoético foi concebido, cheguei a aventar que tal projeto estaria em gestação desde “Chronos kai anagke”, em 1930 (MARINHO; SILVA, 2019).

Para vislumbrarmos o que tenho chamado de “projeto biopoético” de Rosa, retomo um

França”). In: ARAÚJO, 2007, p. 194).

⁴⁹ “Como um demiurgo de si mesmo, o romancista-embaixador, o autor de seu próprio enredo biográfico (e talvez de seu próprio desfecho) mostra uma rara capacidade de conceber e materializar seu próprio destino.”

dos parágrafos mais enigmáticos do artigo citado de Paul de Man:

[Normalmente] Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor faz é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? (DE MAN, 2012, p. 3).

É característico da autoficção, em contraposição à autobiografia, que “seu movimento é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia” (FAEDRICH, 2014, p. 99). Já dizia Susan Sontag, em seu ensaio sobre Walter Benjamin: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida” (1986, p. 87). Por isso a importância da questão de de Man, a qual até mesmo auxilia na sustentação das hipóteses de Marcelo Marinho, que, estranhamente, dada sua ousadia, não vêm também merecendo muita atenção da crítica especializada.

Assim, para um autor cuja obra e vida são indissociáveis, segundo suas próprias palavras, reitero, aqui, ainda seguindo a vereda criada por Marinho (2001; 2003; 2012; 2019), a possibilidade de que talvez até mesmo a morte empírica de João Guimarães Rosa, em 1967, seja inseparável de sua obra ficcional: um personagem-autor-de-si-mesmo que escreve uma vida (e talvez uma morte) para depois completar as etapas já antecipadas e planejadas minuciosamente, “[t]al como um demiurgo de si mesmo, um autor de seu próprio enredo (e talvez de seu próprio desenredo)” (MARINHO, 2012, p. 187).⁵⁰

É Marcelo Marinho, inclusive, um dos primeiros, se não o primeiro, a utilizar o termo “autoficção” para tratar do projeto biopoético de Rosa, ainda que em sentido bastante lato, sem defini-lo a partir das correntes teóricas existentes. Logo no começo de seu *João Guimarães Rosa*, de 2003, trata *Grande sertão: veredas* como “auto-fiction romanesque” (MARINHO, 2003, p. 10), assim como a seção seguinte do texto porta o título “Entre biographie feinte et autofiction romanesque” (MARINHO, 2003, p. 12).⁵¹ E, para ajudar a esclarecer o que venho chamando de “projeto biopoético” de Rosa, levanta a hipótese, no final do livro:

Si le lecteur est un féru de la poésie, du rêve, il pourra songer à ce que Guimarães Rosa aurait soigneusement construit, au long de plusieurs années, une autofiction romanesque au dénouement mystérieux, un dénouement mirifique où le héros (un médecin, souvenons-le), avant même l’approche de

⁵⁰ Não há, aqui, espaço para desenvolver os pontos centrais das hipóteses de Marcelo Marinho, mas está em preparação um artigo, inclusive para fins de maior divulgação de suas arrojadas ideias, com esse escopo.

⁵¹ Algumas vezes o autor grafa “*auto-fiction*”, e, outras, “*autofiction*”.

la soixantaine, se refuse d'accepter l'éventuelle arrivée de la sénilité, la perte de ses facultés physiques et intellectuelles, et il s'offre un aboutissement spectaculaire dans un scénario poétique tellement bien construit que personne ne songera à se poser le moindre doute sur les causes prétendument naturelles de cette disparition tant annoncée au cours des temps. (MARINHO, 2003, p. 141).⁵²⁵³

Em 2007, Marinho publica, no *Veredas de Rosa III*, o artigo “Heterônimos, autoficção e modernidade em *Grande sertão: veredas*: outrar-se em enigmas” (MARINHO, 2007). Dez anos depois, escreve, com Camila Moreira César, “A mídia e a construção de personagens de autoficção biográfica: uma leitura semântico-lexical de três notícias sobre a morte enigmática de João Guimarães Rosa” (CÉSAR; MARINHO, 2017), valendo-se especialmente do conceito junguiano de “persona”, o resultado

de um intricado sistema de inter-relações que uma consciência individual entretém com o meio social em que vive, moldando uma espécie de máscara destinada a causar uma impressão predefinida pelo sujeito, ao mesmo tempo em que sonega a verdadeira natureza que esse indivíduo enxerga em si próprio (CÉSAR; MARINHO, 2017, p. 119).

Os autores utilizam esse conceito para distinguir, nas notícias de três jornais sobre a morte de Guimarães Rosa, as personas “oficial”, “literária” e “íntima”, mapeando-as nos textos jornalísticos.⁵⁴

⁵² “Se o leitor é um amante da poesia, dos sonhos, poderá pensar que Guimarães Rosa teria construído cuidadosamente, ao longo de vários anos, uma autoficção romanesca com um desfecho misterioso, um desfecho maravilhoso onde o herói (um médico, lembremo-nos), mesmo antes dos sessenta anos, recusa-se a aceitar a possível chegada da senilidade, a perda de suas faculdades físicas e intelectuais, e oferece-se um desfecho espetacular em um cenário poético tão bem construído que ninguém sonhará em levantar a menor dúvida sobre as causas supostamente naturais desse desaparecimento tão anunciado ao longo do tempo.”

⁵³ A hipótese originalmente construída por Marinho deve-se à descoberta, no meio do texto do *Grande sertão: veredas*, de “uma descontextualizada menção” feita por Riobaldo à “‘dona joana’ (*Himatanthus drasticus*), flor cujos terpenoides podem induzir um infarto e são indetectáveis em exames póstumos” (MARINHO, 2012, p. 189), planta que seria do conhecimento, portanto, do médico e estudioso de Botânica. Cf.: “seria infanda a ideia de que João talvez tivesse planejado o momento exato de sair de cena, de suspender a representação factual para dar nascimento a uma dramaturgia bioficcional perene e multifacetada [...]?” (MARINHO; SILVA, 2019). Em paralelo a essa sugestão, lembro, entretanto, que na Carta de 09 de fevereiro de 1956, a Antonio Azeredo da Silveira, Rosa conta como foi a finalização de seu romance: “na última semana, antes de entregar ao José Olympio o *Grande sertão*, passei três dias e duas noites trabalhando sem interrupção, sem dormir, sem tirar a roupa, sem ver cama, sem tomar pervitin nem nenhuma outra droga” (ROSA; SILVEIRA, s/d, p. 38). Ora, se ele revela que não tomou “pervitin nem nenhuma outra droga” nesses três dias, não se pode inferir, então, que ele costumava fazer uso delas? Pervitin era um composto à base de metanfetamina, semelhante ao que hoje é conhecido por “cristal”. Ficou famoso por ter sido distribuído em massa para os soldados nazistas durante a Segunda Guerra, para diminuir o cansaço e a necessidade de dormir. Pode também provocar infarto do miocárdio.

⁵⁴ Cf.: “Tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são fases complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras.” (KLINGER, 2012, p. 50, grifo meu).

Alguns poucos outros leitores usaram a expressão “autoficção” para descrever a vida\obra de Rosa:

Rosa está na obra, que é tradução de si mesmo, mas essa obra desaparece ao contato com o leitor, passando a ser algo diferente, matizado pelas variadas leituras; e é exatamente nessa obra tornada outra que reencontro o Rosa escritor, além do Rosa médico e homem humano, como diria Riobaldo. O autor de Cordisburgo não aceita suprimir-se a si próprio na obra que é lida e transformada pelo leitor, o qual descobre um autor que se autoficcionaliza [...]. (SILVA, T., 2018, p. 182)

o silêncio representado na narrativa [*Grande sertão: veredas*] pelo interlocutor pertence, de uma certa forma, ao domínio da autoficção ou autofabulação, enquanto a fala, em que se cristaliza a presença de Riobaldo, situa-se no universo de ficção autonarrativa. Desse modo, Rosa consegue conjugar as duas modalidades que pareciam incompatíveis: criando uma ficção autonarrativa que consiste num discurso contínuo de um narrador-protagonista ficcional, o autor, por meio da ficcionalização da sua própria identidade (e, no sentido mais abrangente, da classe que representa), questiona – autoficcionalmente – as fronteiras entre o universo do real e do imaginário. (BOROWSKI, 2017, p. 243).

Evando Nascimento, um dos pioneiros da teoria e da prática da autoficção no Brasil, além de escavar no *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar, “diversos elementos de autoficção” (NASCIMENTO, 2010, p. 83), descreve assim *Grande sertão: veredas*: “pacto dessa suposta ficção autobiográfica, dessa vera autoficção como tanatografia” (NASCIMENTO, 2010, p. 76). No entanto, Nascimento recusa-se a definir a expressão em pauta: “toda sua força pensante [da “autoficção”] está em desafiar as definições, as regras genéricas e generalizantes, em suma, em fundar uma ‘ciência’ do particular e do intransferível” (NASCIMENTO, 2010, p. 74).⁵⁵ Uma ciência do particular: a autoficção não é um gênero, pois cada caso é único, cada texto funda o seu modo de pertencer a isso que não é mais um conceito. “Não tanto um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas aparentadas”, como diz Vincent Colonna (apud SANTIAGO, 2008, p. 175).

Voltando à apreciação do amigo de Manuel Bandeira, no início deste artigo, Rosa é “torcicoloso”. Antenor Nascentes (1955, p. 499), deriva “torcicolo” de “torcer”, o qual vem do latim “*torquere*”. Ora, uma das imagens mais conhecidas para descrever a autoficção é aquela de Doubrovsky que a compara a um “torniquete” entre autobiografia e romance, não sendo nem uma nem outro (MARTINS, 2014, p. 31). “Torniquete”, ainda segundo Nascentes (1955, p. 499), é tradução do francês “*tournequet*”, que, por sua vez, de acordo com Mazure (1863, p.

⁵⁵ Sobre a biografia como “ciência do singular”, cf. SILVA; DRAVET; BESSA, 2021.

505), é um “*morceau de bois croisé, mobile et tournant sur un pivot, pour arrêter le passage, le fermer ou l’ouvrir à volonté*”: vem também do latim “*torquere*”. Assim, ao julgar, mesmo que depreciativamente, Rosa como “torcicoloso”, o amigo do poeta pernambucano instala-o, muito antes da definição doubrovskiana, “entre a autobiografia e o romance”, no cerne de sua “concepção de um novo gênero literário, marcado pela hibridez, por ocupar um lugar próprio – o entrelugar – e por ter um pacto próprio – o ambíguo” (FAEDRICH, 2014, p. 96-97).

Por outro lado, se há, hoje, grande desconfiança com relação aos “discursos do eu”, quer dizer, se “agora se tornou quase intolerável ouvir e ler um discurso que só sabe dizer ‘eu’” (NASCIMENTO, 2010, p. 80),⁵⁶ como encarar então um conto justamente sobre a soberba, cujo protagonista é invariavelmente lido sob o conceito freudiano de “narcisismo” (CALOBREZI, 2001; PASSOS, 2000)? É Edna Calobrezi, aliás, quem especula que “[n]ão há referências de que um dia [Vovô Barão] tenha dedicado amor à esposa ou a qualquer outra criatura” (CALOBREZI, 2001, p. 217), ressoando a anotação de Aracy Guimarães Rosa em seu diário: “Será que Joãozinho [Guimarães Rosa] é capaz de gostar mesmo verdadeiramente de alguém? Às vezes chego a duvidar seriamente...” (ACGR-2222, p. 141 – 12/10/1955. Apud BAIÃO, 2020, p. 21). No entanto, contrariamente, o narrador de OCT refere-se a um outrora “quando o dar do amor movimentava-os [ao Vovô Barão e a Vovó Olegária]” (OCT, p. 58), o que permite-lhe até indagar, inclusive, se a “[s]eu modo, a seu jeito, o Vovô Barão amara-a, até o fim? – pensei, frigiam-me dúvidas.” (OCT, p. 58) Além do mais, se é para se tomar o viés psicanalítico como fio condutor da interpretação, dever-se-ia lembrar que Leôncio Nestorzinho afirma-se contra seu próprio pai, que defendera o enterro no cemitério do Quimbondo, colocando-se, sozinho com Drina, ao lado de Tio Nestornestório, ainda que este seja “o vero, genuíno, o produtivo sucessor do Vovô Barão” (OCT, p. 62).

Pensarei agora, entretentes, na homofonia do pronome pessoal francês “*Je*” com o substantivo “*Jeu*”: o “eu” não poderia então ser concebido como um “jogo”? Assim, como diz Evando Nascimento, a autoficção tem sentido somente enquanto “*reinvenção de sua própria vida*”, “[o]u antes, a *reinvenção de si como outro*”, melhor ainda: “*Reinvenção de si como outro através do outro ou da outra*” (NASCIMENTO, 2017, p. 621, grifos do original).

Evelina Hoisel, em estudo clássico sobre Guimarães Rosa, após detectar “uma espécie

⁵⁶ Cf.: “Alguns críticos preferem não utilizar o termo ‘escrita *do eu*’, pois arriscaria essa associação negativa a Narciso e ao egocentrismo. Sendo assim, preferem o uso de ‘escrita *de si*’.” (FAEDRICH, 2014, p. 111, grifos do original). Fico com “escrita do eu” mesmo, não só pela novela ser exatamente sobre a soberba, mas também pelo jogo homofônico entre o pronome pessoal em inglês (“*I*”) e a escuta de seu som em português como “ai”, o qual pode expressar um grito de dor, contido, como gracejo, em “do eu”.

de arrogância”⁵⁷ em seu “diálogo epistolar”, encontra também nele um “segundo gesto [que] se caracteriza pelo que se pode denominar uma atitude humilde”, “atestando” “a existência dessa personagem *singular e plural* que é Guimarães Rosa.” (HOISEL, 2006, p. 87-88, grifos do original).

E caberá, por isso, no caso, aplicar a Rosa a definição de Guattari, que relê a famosa frase de Rimbaud:

[...] devemos lidar com as modalidades ao mesmo tempo plurais e singulares de uma auto-alteridade. Eu é um outro, uma multiplicidade de outros, encarnado no cruzamento de componentes de enunciações parciais extravasando por todos os lados a identidade individuada. (GUATTARI, 1989, p. 105).

Ou, como já escrevia sucintamente Clarice Lispector, “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem” (LISPECTOR, 1975, p. 23). A hipótese deste artigo é, portanto, que, ao redigir por encomenda e publicar “Os chapéus transeuntes” ao lado dos contos de seis colegas, Rosa matou o Vovô Barão e reinventou-se como Leôncio Nestorzinho, aquele que, “retroconsciente” (OCT, p. 43), “podia, queria, devia passar a um estado limpamente novo de ser” (OCT, p. 44): “aqui rebaixado me revelo, [...] em função de penitente modéstia, num terceiro-ato de humildade” (OCT, p. 38), para concluir, no final da novela, de mãos dadas novamente com Drina, “fiel como uma fada” (OCT, p. 64): “Tinha-se de amar e amar e amar: e humildes. De ser. Aqui ainda onde não estávamos.” (OCT, p. 65). Não estava, mas o que importa é o movimento em direção à transformação, do Vovô Barão protagonista ao narrador Nestorzinho (“Querendo eu crer um dos secretos objetivos, da ideia da vida, nosso sangue e espírito corrigirem os dos antepassados” (OCT, p. 51), aposta o narrador), como “a vida é um ensaio particular” (OCT, p. 58), uma identidade que se constrói ao escrever, sempre inacabada, pois de alguém que quer sua própria morte para se reinventar como outro, contorcendo assim a explicação de Diana Klinger para a festejada morte do autor perpetrada por Foucault: “a morte no sentido que dá Foucault mas também como desaparecimento voluntário e sacrifício da vida. Foucault diz que a obra, que deveria outorgar a imortalidade, adquiriu o direito de matar o autor.” (KLINGER, 2012, p. 29). Conforme Marinho (2007, p. 508), Guimarães Rosa “inverte a célebre fórmula consagrada por García Márquez”, *Viver para contá-la*, “e, pela primeiríssima vez na história da literatura, conta para vivê-la”:

⁵⁷ O próprio Rosa, conclui a Carta a Jean-Jacques Villard de 23 de dezembro de 1964, pedindo: “Desculpe-me. Relendo a carta até aqui, ela nada me agradou. Me parece vaidosa, dogmática, pedante...” (Apud HOISEL, 2006, p. 97).

a obra ficcional [de Rosa] precede e prenuncia os eventos biográficos, que o autor provê como outramento de si mesmo, pois faz com que sua biografia se superponha (como um palimpsesto) à sua auto-ficção, inaugurando uma espantosa e inédita forma de literatura e de existência pessoal. (MARINHO, 2007, p. 508).

Mas, creio que ainda não esteja convincente o porquê da minha escolha de “autoficção” para ler “Os chapéus transeuntes”. Onde está o jogo? E mais: onde está aquela ideia de “performance” anunciada logo no início do artigo? Começo pelo “Discurso de Posse” de Rosa na ABL: era para ser um panegírico ao antecessor da Cadeira n. 2, o ex-chefe do cordirburguene, João Neves da Fontoura. Entretanto, ao falar do homenageado, na verdade o orador fala sempre é de si mesmo: “à chaque fois qu'il mentionne quelqu'un, il le fait pour parler de soi-même” (SILVA; VILAR, 2018).⁵⁸

Apropriando-me do método rosiano, digamos que

qualquer produção de natureza crítica biográfica é, em algum sentido, a escritura de uma autobiografia (do próprio crítico). [...] à medida que o crítico biográfico escreve a biografia do outro, constrói-se, simultaneamente, sua própria autobiografia. (NOLASCO, 2010, p. 46-47).

E, então, para o nosso (meu e de Rosa) caso específico, assumamos (você e eu) que a escritura autoficcional dele proporciona “ao leitor autobiografar-se pela mediação do outro, inscrito nos signos literários” (HOISEL, 2006, p. 196). Aí está, portanto, a performance final do ‘discurso do jogo’: quanto mais releio o conto e escrevo sobre ele, quanto mais exponho minha própria pretensão (tão transparente neste artigo! Seria realmente fingida?), minha arrogância de primeira pessoa do singular (do autor real de nome David Lopes da Silva, narrador e também personagem deste ensaio),⁵⁹ mais me livrarei também, quem sabe, de minha própria soberba...

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. Es peligroso asomarse (al interior). *Autobiografía vs. autoficción. Rapsoda: revista de literatura*. N. 1, 2009, p. 1-24. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/80exs>. Acesso em: 16 fev. 2022.

⁵⁸ “A cada vez que ele menciona alguém, ele o faz para falar de si mesmo.” (tradução livre).

⁵⁹ No entanto, note-se que o meu texto chama-se “Os chapéus transeuntes”, como o de Rosa. Assim, quando falo do dele, também estou falando do meu (e de mim).

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

AXOX, Chiara de Oliveira Carvalho Casagrande Ciodarot di. *Solve et coagula: dissolvendo Guimarães Rosa e recompondo-o pela ciência e espiritualidade*. 2013. 248f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro.

BAIÃO, Livia de Sá. *Do “desejo de escrever” à “escritura”*: o percurso de João Guimarães Rosa. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2020, 228 p.

BAIÃO, Livia de Sá. Pormenor de ausência. *VII Fliaraxá: alma, leitura e revolução*. 2018, p. 1-20.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARBOSA, Alaor. *Sinfonia Minas Gerais: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. Brasília: LGE, 2007.

BOROWSKI, Gabriel. Mapeando as veredas da memória: ficção autonarrativa e autoficção na literatura brasileira. *Romanica Cracoviensa*. N. 4, p. 235-244, 2017.

CALLADO, Antonio. [sem título]. In: CALLADO, Antonio (et al.). *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 7-16.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas estórias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para a obra de João Guimarães Rosa*. Dissertação (mestrado). Departamento de Literatura Comparada e Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, 307 p.

CAMPOS, Haroldo de. [sem título]. In: CALLADO, Antonio (et al.). *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 41-69.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 264-270 (Coleção Fortuna Crítica).

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem. *Revista de Letras*. Fortaleza, n. 28, v. 1-2, p. 112-115, jan.-dez. 2006. Disponível em: www.periodicos.ufc.br/revletras/article/download/2324/1791. Acesso em: 07 mar. 2022.

CESAR, Camila Moreira; MARINHO, Marcelo. A mídia e a construção de personagens de autoficção biográfica: uma leitura semântico-lexical de três notícias sobre a morte enigmática de João Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, jun. 2017, pp. 115-128.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/lh/v52n2/0101-3335-letras-52-02-0115.pdf>>.
Acesso em: 07 mar. 2022.

CHIAPPINI, Ligia. A vingança da megera cartesiana: notas sobre *Estas estórias*. *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 5, n. 10, 1º sem. 2002, p. 218-233.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista a Álvaro Costa e Silva e Paulo Roberto Pereira. *Revista da Academia Carioca de Letras*. Edição comemorativa dos 450 Anos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. RJ: Batel, 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/6818819-Revista-da-academia-carioca-de-le-tras.html>. Acesso em: 16 fev. 2022.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista. [s.d.]. Disponível em:
<http://www.machadodeassis.org.br/abl/outros/rachel/pales19.htm>. Acesso em: 14 out. 2016.

CONY, Carlos Heitor. Rosa e Machado. *Folha de São Paulo*, 20 de maio de 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2005200606.htm>. Acesso em: 16 fev. 2022.

COOREBYTER, Vincent de. Le miroir aux origines. *Études sartriennes*, n. 7, 1998, p. 73-116. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45065051>. Acesso em: 08 fev. 2022.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. *Cadernos de literatura brasileira*, nº 20 e 21, dezembro de 2006, p. 10-58.

DANTAS, Paulo. *Euclides da Cunha e Guimarães Rosa através dos sertões*. São Paulo: Massao Ohno, 1996.

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

DE LARA, Cecília. Rosa por Rosa: memória e criação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 41, 1996, p. 17-34.

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. Trad. Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. *Sopro*. V. 71, mai. 2012, p. 2-11. Disponível em:
<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em: 16 fev. 2022.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles. Revisão técnica: Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. Araraquara-SP, n. 40, jan.-jun. 2015, p. 45-60.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992 [1983], p. 129-160.

GAMA, Mônica Fernandes Rodrigues. “Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. Tese (doutorado). Programa de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. 332 p.

GAMA, Mônica. O diário de Guimarães Rosa: estudo e diálogo autoral. *Remate de males*. Campinas-SP, v. 39, n. 2, jul.-dez. 2019, p. 768-798.

GINZBURG, Jaime. Guimarães Rosa e o terror total. *VIII Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*. Disponível em: <https://silo.tips/download/guimaraes-rosa-e-o-terror-total>. Acesso em: 16 fev. 2022.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1989.

GUIMARÃES, Ricardo Duarte. *Liberdade de expressão e direitos da personalidade: critérios de ponderação de interesses para biografias não autorizadas*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015. 243 p.

HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas: uma escritura biográfica*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEE, Henrique de Oliveira. O espaço autobiográfico como campo metodológico: a produção de referentes através dos performativos. *Anais do XV Congresso Internacional ABRALIC*. 2017, p. 2620-2630. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=2137>. Acesso em: 16 fev. 2022.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Maranhão – Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 237-242 (Coleção Fortuna Crítica).

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 170-178 (Coleção Fortuna Crítica).

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1975.

MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. O eu desfigurado (autobiografia e teoria, em e de Paul de Man). *Remate de males*. Campinas-SP, n. 28, v. 2, jul.-dez. 2008, p. 211-225.

MARINHO, Marcelo. *GRND SRT~: vertigens de um enigma*. Campo Grande: UCDB/Letra Livre, 2001.

MARINHO, Marcelo. *João Guimarães Rosa*. Paris: L'Harmattan, 2003.

MARINHO, Marcelo. O desaparecimento prematuro de Guimarães Rosa: enigma ou enredo? *Cultura crítica: Revista cultural da APROPUC-SP*. São Paulo, n. 7, 1º. sem. 2008, p. 50-54.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, autobiografias e vanguarda: pela viva voz da

oratura. *Anais do SENAEL, SELIRIS e SINEL*. Frederico Westphalen, n. 3, mai. 2011, p. 244-252.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.47, n.2, p. 186-193, abr.-jun., 2012.

MARINHO, Marcelo. Heterônimos, autoficção e modernidade em *Grande sertão: veredas*: outrar-se em enigmas. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (orgs.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2007, p. 503-509.

MARINHO, Marcelo. Raconter sa mort, puis la vivre: “autobiographie irrationnelle” chez Guimarães Rosa. *Études littéraires*. Montréal, v. 48, n. 3, 2019, p. 117-132.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: vita brevis, ars longa (Sêneca). *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 253-281, 2019. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13411>.

Acesso em: 22 fev. 2022.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. Una transacción de ojos y retrato: la soberbissimice y esta estória de “Os chapéus transeuntes”. In: RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (ed.). *João Guimarães Rosa: un exiliado del lenguaje común*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, p. 327-349.

MAZURE, M. A. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Librairie Classique d'Eugène Belin, 1863.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica; Francisco Alves; Livraria São José; Livros de Portugal, 1955.

NASCIMENTO, Edna Maria. O texto rosiano: documentação e criação. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º. Sem. 1998, p. 71-79.

NASCIMENTO, Edna Maria; COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Ágora de Ilha, 2001.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, set.-dez. 2017, p. 611-634.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. *Cadernos de estudos culturais: crítica biográfica*. Campo Grande, v. 1, n. 4, jul.-dez. 2010, p. 67-86.

NASCIMENTO, Evando. Reinvenção da existência. *Folha de São Paulo*, 27 out. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/10/1362420-reinvencao-da-existencia.shtml>. Acesso em: 16 fev. 2022.

NEVES, Jefferson Expedito Santos; LIMA, Rachel Esteves. A crítica (auto)biográfica brasileira contemporânea: configurações de um exercício. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 29, n. 3, 2019, p. 267-282.

NOLASCO, Edgar Cézár. Políticas da crítica biográfica. *Cadernos de estudos culturais: crítica biográfica*. Campo Grande, v. 1, n. 4, jul.-dez., p. 39-58, 2010.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PEREIRA, Pedro. “Um livro maior do que a gente”: sugestões para uma releitura dos prefácios de *Tutameia* de João Guimarães Rosa. *Revista Iberoamericana*, v. 74, n. 222, ene.-mar. 2008, p. 179-191.

REIZS, Susana. Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*. Lima, v. 40, n. 1, ene.-jun. 2016, p. 73-98.

ROCHA, Marília Librandi. *Maranhão – Manhattan: Ensaio de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 47-61 (Coleção Fortuna Crítica).

ROSA João Guimarães; BLOCH, Pedro. João Guimarães Rosa entrevistado por Pedro Bloch. (Publicado originalmente na revista *Manchete*, n. 580, 15-06-1963). Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/guimaraes-rosa-entrevistado-por-pedro.html>. Acesso em: 09.02.2022.

ROSA, João Guimarães. *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antônio Azeredo da Silveira*. S. l.: Éditions FAdS, s. d. Disponível em: http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf

ROSA, João Guimarães. *Mon oncle la jaguar & autres histoires (Estas estórias)*. Trad. François Dosse. Paris: Chandeigne, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. Os chapéus transeuntes. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 34-65.

ROSA, João Guimarães. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo. *Antologia do conto húngaro*. Seleção, tradução, introdução e notas de Paulo Rónai. 2a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p. xi-xxviii.

ROSA, João Guimarães; LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97 (Coleção Fortuna Crítica).

ROSA, João Guimarães. *Tutameia – terceiras estórias*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. O Verbo e o Logos. Discurso de posse na Academia Brasileira de

Letras. Pronunciado em 16 nov. 1967. In: ROSA, João Guimarães et al. *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 55-87.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. 3ª. ed., rev., ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SALIM, Sebastião Abrão. Guimarães Rosa: um ensaio literário-psicanalítico. In: SALLES, Carlos Alberto Corrêa (org.). *Nos sertões de Guimarães Rosa*. Curitiba: CRV, 2011, p. 107-123.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, v. 18, jul.-dez. 2008, p. 173-179.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: tempo da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Célia Marília. *Peripécias do medo: um estudo de narrativas de Guimarães Rosa*. Tese (doutorado). Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2021. 126 p.

SILVA, David Lopes da. Um Rosa cor-de-rosa? *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, set./dez. 2020, p. 550-568. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/49782>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, David Lopes da. Tirando o chapéu: o capítulo de Guimarães Rosa para o livro coletivo *Os sete pecados capitais* (1964). *Cenários*, Porto Alegre, v. 2, n. 16, 2017/2018, p. 242-262. Disponível em: <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=cenarios&page=article&op=view&path%5B%5D=1652>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, David Lopes da. “Copule-se”: proposta de atividades didáticas a partir do léxico do conto “Os chapéus transeuntes”, de Guimarães Rosa. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 11, n. esp., p. 1-22, jan. 2022. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/2122>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

SILVA, David Lopes da; VILAR, Fernanda. Guimarães Rosa “Ad Immortalitatem”: la mort et l’immortalité dans “Le verbe & le logos”. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 76-78, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/35376528/Guimar%C3%A3es_Rosa_ad_immortalitatem_la_mort_et_l_immortalit%C3%A9_dans_Le_Verbe_and_le_Logos_>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVA, Gustavo de Castro e. Em busca de Guimarães Rosa: o processo de construção de uma biografia. *E-Compós*, ago. 2018. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1587>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

SILVA, Gustavo de Castro e; DRAVET, Florence; BESSA, Leandro. “Diadorim sou eu” e o problema biográfico de Guimarães Rosa. *Remate de males*. Campinas-SP, v. 42, n. 2, jul.-dez 2021, p. 427-448.

SILVA, Telma Borges. A imortalidade de um mortal ou o eu que sou na linguagem. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 27, n. 3, 2018, p. 175-198.

SOETHE, Paulo Astor. A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, 2º. Sem. 2005, p. 287-301.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 105-114.

SOUZA, Eneida Maria de. Biografia, um bem de arquivo. *Alea*, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2008, p. 121-129.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica biográfica, ainda. *Cadernos de estudos culturais: crítica biográfica*. Campo Grande, v. 1, n. 4, jul.-dez. 2010, p. 59-66.

STERVID, Beatriz Terreri. Realidade, fantasia e escrita literária na narrativa *Der Einsiedler Serapion*, de E.T.A. Hoffmann. *Caderno de letras*. Pelotas-RS, n. 36, jan.-abr. 2020, p. 59-70.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. *Anais eletrônicos ABRALIC: XIV Congresso Internacional – Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias*. Belém, jun.-jul. 2015, p. 1-12.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação (mestrado). Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara-SP, 1993. 362 p.

VIOTTI, Fernando Baião. *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Letras, Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. 190 p.

WOLFF, Fausto. O urso e os titãs. In: RESENDE, Otto Lara (et al.). *Os sete pecados capitais*. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2000 [1997], p. 249-270.

Recebido: 09/03/2022
Aprovado: 17/06/2022