



AS PALAVRAS DAS MÚSICAS E DOS CANTOS NA LITERATURA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

THE WORDS OF SONGS AND SONGS IN THE LITERATURE OF JOÃO GUIMARÃES ROSA

Bruno Flávio Fagundes*

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

 <https://orcid.org/0000-0002-3291-4136>

parabrunos@gmail.com

RESUMO: Contra longa tradição consagrada pela Crítica Literária que associa as variáveis criativas da composição da literatura de João Guimarães Rosa a fatores estritamente do universo erudito dos livros e do alfabeto, este artigo analisa a obra literária de João Guimarães Rosa identificando variáveis que não são eruditas, mas retiradas de um mundo popular e da cultura de massas, mostrando a variedade de fontes criativas usadas pelo escritor para fazer sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, história; cultura popular; música

ABSTRACT: Against the long tradition enshrined by Literary Criticism that associates the creative variables of the composition of João Guimarães Rosa's literature with factor strictly related to erudite universe of books and the alphabet, this article analyses the literature work of João Guimarães Rosa, identifying variables that are not erudite, but taken from a popular world and mass culture, showing the variety of creative sources used by the writer to make his work.

KEYWORDS: history; visual culture; music culture.

* Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, com Estágio Doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Professor da Universidade Estadual do Paraná (Campo Mourão). Docente do mestrado acadêmico em História Pública da UNESPAR.

Quando tratamos da literatura de João Guimarães Rosa, o primeiro movimento de imaginação vem da vinculação do escritor ao registro erudito, o que deixa a análise de sua literatura parcial, na medida em que desconhece o vínculo do escritor aos mundos das artes de um modo geral, da música e das imagens em particular, tal qual ele um dia disse, numa de suas poucas entrevistas, a um crítico literário alemão: “as palavras têm canto e plumagem” (LORENZ, 1994, p.32)

Mais ainda, ao vincular João Guimarães Rosa ao mundo dos livros, estritamente, a análise deixa transparecer que a única fonte criativa do escritor tenha sido a consulta a seus livros – o que de fato é bastante expressivo, mas sua ligação com a cultura erudita não foi sua única ligação com o universo das artes e de sua divulgação – porém aquela análise desconhece sua enorme vinculação com a cultura popular e com a cultura de massas, onde as artes plásticas, o desenho, o rádio e a música exerceram um fascínio algumas vezes perturbador para analistas que querem estender as influências/inspirações de Rosa quase exclusivamente às grandes e consagradas obras literárias nacionais e internacionais.

A partir da coleção e das marcas de livros de sua biblioteca particular, a contextualização da literatura de Guimarães Rosa sobre o Brasil, dramatizado literariamente, consiste em reconstituir acontecimentos de uma época de modernização e urbanização da sociedade brasileira de meados do século XX – quando o principal da obra foi publicada (1951-1962) - apurando as reavaliações conceituais dos termos do diálogo sobre o país e as inovações técnicas que alteraram o perfil da sociedade entre transformações sociais, textos, livros e produtos de arte. Este texto visa a ampliar o arco de trocas intertextuais e interartísticas de João Guimarães Rosa – de fato grande leitor de obras literárias eruditas¹ - mas visa a encaminhar análise da obra rosiana para outras obras

¹ A biblioteca de Guimarães Rosa totaliza aproximadamente 2.500 livros.

artísticas que não foram obras alfabéticas impressas em livros, mas dança, música, artes plásticas, promovidos por equipamentos de uma cultura popular de massas, em meio às quais as atividades literárias de Rosa também se organizaram, revelando um escritor multifacetado e versátil. Com esta finalidade, este artigo encaminha a análise das condições históricas e ambientais que puderam afetar a composição e o sentido das formas artísticas de Rosa junto ao público das grandes cidades brasileiras, onde estavam seus leitores que aceitaram e liam sua literatura.

Mas a arte literária de João Guimarães Rosa, como qualquer outra arte, não se explica sóem si mesma.

Pela primeira vez, em 1938, a produção industrial brasileira ultrapassou a produção agrícola, e no decorrer da Segunda Guerra há grandes investimentos estatais em indústrias de base. O Brasil vai deixando de ser exportador de matérias-primas e consumidor de produtos manufaturados, modificando um padrão histórico. Entre as décadas de 1940 e 1960, o país passa a produzir seus bens de consumo, crescem as disparidades entre áreas urbanas e rurais, a segmentação social brasileira se diversifica e a

“industrialização é sinônimo de desenvolvimento” (SANTOS, 2002, p.27). O processo de modernização com crescimento das cidades avançava para as áreas rurais com abertura de vias de acesso e projetos de colonização. A ocupação de terras interiores atraía capital nacional público e privado, proveniente, em especial, dos capitais liberados do progresso econômico de São Paulo, e capitais estrangeiros.

O Brasil vai sendo percebido como “reunião de elementos antagônicos e harmonização de contrastes” (BASTIDE, 1979, p.11) onde áreas de grande densidade populacional – normalmente as cidades da costa litoral – convivem com grandes vazios do interior. Particularmente após a Segunda Guerra. Os anos brasileiros de modernização configuram uma sociedade urbano-industrial

consumidora de uma pauta diversificada de bens culturais, como jornais, revistas e livros ilustrados, histórias em quadrinhos, rádio, cinema.

Uma análise estritamente vinculada ao elemento erudito da obra verá a projeção do erudito sobre seus textos, mas não verá a projeção da cultura popular e de massa sobre o erudito. É assim que se pode ver, notoriamente, em *Grande Sertão: Veredas*, seu único romance, considerado o maior romance brasileiro do século XX.

O romance é a história de um “doutor instruído da cidade” que vai ao sertão entrevistar um velho jagunço sertanejo de nome Riobaldo, remanescente do tempo dos conflitos sangrentos de poder entre coronéis fazendeiros no interior do Brasil. O jornalista vai encontrar o velho jagunço sertanejo para ouvi-lo sobre a modernização das áreas rurais brasileiras a fim de, na cidade, escrever um livro. Pois este jornalista que vai ao sertão no romance *Grande Sertão: Veredas* é alguém que fotografa e carrega uma máquina fotográfica. Ele viaja pelo sertão de jipe e carrega uma máquina fotográfica, e esta informação não é feita no texto do romance de João Guimarães Rosa de maneira explícita, límpida e clara, mas mimetizada, e o escritor o faz de maneira discreta, cifrada, como era seu costume ao escrever seus livros, deixando, por alguma razão criativa, o leitor sem saber, ou “escondendo” dele, a informação. Que o jornalista carrega uma máquina fotográfica é informado ao leitor num trecho do romance praticamente imperceptível. Num de seus relatos sobre o movimento de jagunços pelas terras, o velho jagunço acaba informando ao leitor atento quem é o homem que o entrevista:

(...) Mas [o chefe] Medeiro Vaz não se achava, os nossos, dele ninguém não sabia bem. Tocamos, fim que o mundo tivesse. Só deerrávamos. Assim como o senhor, *que quer tirar é instantâneos*

das coisas, aproximar a natureza. Estou entendido (...) (ROSA, 2004, p.52 - grifo meu)²

Autor da então Livraria José Olympio Editora, de quem se tornou autor no ano de 1951, Guimarães Rosa estreou na então famosa casa de edição republicando seu primeiro livro, *Sagarana*, naquele ano, obra que já havia sido publicada no ano de 1946 pela Editora Universal, uma editora modesta e com a qual o livro teve uma aparição explosiva, porque em menos de 1 mês teve duas edições esgotadas. A partir de 1951, publicando na José Olympio Editora *Sagarana* como seu livro de estreia na editora, o escritor João Guimarães Rosa agora ficava um “autor da Casa José Olympio Editora”, o que lhe credenciaria mais ainda junto ao leitorado brasileiro e internacional, uma vez que a editora e suas edições agregavam à obra uma marca indelével de prestígio, a se levar em conta, em especial, a arte que se lhe agregavam as ilustrações de artistas plásticos reconhecidos, como Luís Jardim, Tomás Santa Rosa, Poty Lazaroto. Guimarães Rosa, que publicamente era arredo a entrevistas, em 1954 prestou, episodicamente, declaração surpreendente sobre uma das fontes de suas trocas textuais, o que é importante de ser lido para fins deste artigo.

(...) Gosto do rádio, uso-o muito. É uma espécie moderna de musa. É uma regra: estou escrevendo, estou lendo, estou fumando, estou ouvindo. **Sub-ouvindo**, talvez seja mais certo dizer. Isto é, o aparelho fica ligado, a música trabalhando de isolante, para defender a gente dos rumores desencontrados da realidade em volta, sempre tão excessiva. Música ou canto, pois em geral não somo com a parte conversada, falam no vácuo. Uma vez uma empregada disse a minha mulher: - “o patrão não gosta de novela, mas bem que ele escuta o capítulo inteiro...” (ocupado com a cabeça noutra parte, como é que eu ia saber se era Novela, “Hora do Brasil” ou catarata de anúncios?). Também confessando desconfio de que o meu [rádio] muitas vezes abuse de ser o “rádio do vizinho”, o desembestado, o errado, o barulhento. E mais seria se não fosse a polícia de minha mulher,

² Gostaria de agradecer à professora Márcia Marques de Moraes, da Pontifícia Universidade Católica de MG (PUC-MG), quem me chamou a atenção para o fato e para o trecho no livro romance *Grande Sertão: Veredas*.

pois Ara controla o quanto pode essa vazão radiofônica. Há *músicas* (Mozart, operetas, Beethoven, valsas, Wagner, Schubert, canções populares, velhas de mais de vinte anos etc) e vozes com charme especial (Ademilde Fonseca, Virginia Lane, Heleninha Costa, Carmélia Alves, Emilinha Borba etc) que varam a cortina de cortiça da concentração – fico vulnerável, rendo-me, *paro para escutar de verdade*. Tempo de carnaval – adoro: *marchas e marchinhas dão energia e alegria, bebidas na torneira*. Atualmente quase fico na [Rádio] M. da Educação ou na [Rádio] Eldorado. Mas voto que a Eldorado, em tudo mais ótima, devia mudar, ou variar, ou suprimir aqueles prefixos (?) musicais de programas, principalmente os vespertinos, sofisticados no gênero melancólico. Quando estou escrevendo uma passagem estreita, preciso de “dopar-me”, então *requeiro musa apropriada, isto é, troco para o toca-discos*. **Televisão?** Não. **Agora, o que mais vale na minha opinião** – o papel do rádio no interior do país, suas responsabilidades, sua importância. Destroi o fundo folclórico, eiva a tradição, desregionaliza. Mas diverte, consola, anima, alegre, faz companhia. No sertão, encontrei pessoas que nunca viram nem vão ver o trem de ferro, mas que acompanham pelo rádio as partidas de futebol carioca, torcem e discutem, sabem o nome de todos os nossos jogadores. E, de certos lugarejos, nos campos gerais, sempre alguém era escalado, às segundas, quartas e sextas-feiras, para montar a cavalo e ir à vila, ou ao arraial, distante várias léguas, a fim de ouvir a “novela”, e, na volta, no dia seguinte, repeti-la a toda população do povoado, para isso reunida. Não é sério? Não é comovente?³



Em 1956, *Grande Sertão: Veredas* seria publicado pela Casa José Olympio Editora e consagraria em definitivo o escritor João Guimarães Rosa com suas belas ilustrações de capa e de interior.

A obra de Guimarães Rosa vinculou-se também ao elemento popular e de massas, no rol de modificações da face rural da vida pública brasileira, com a urbanização e a industrialização, o que introduzia hábitos antes desconhecidos e nunca antes experimentados.

³ Esta entrevista foi concedida pelo escritor a 20 de novembro de 1953, ao jornal Correio da Manhã e está em Recortes de Jornal, no fundo JGR, no Arquivo do IEB-USP. Os trechos em negrito são da própria matéria jornalística e ostextos em itálico são grifos meus.

VIDA URBANA, REARRANJO MUNDIAL NO UNIVERSO DAS ARTES.

A mudança de face no Brasil dos anos 1940 e 1950 no plano da política e da economia foi sobretudo também uma mudança de mentalidade e vida cultural, com a inserção e incremento de hábitos urbanos derivados de, senão um esvaziamento, no mínimo uma combinação de valores rurais e urbanos, com o mundo rural passando a compor o cenário próprio de uma literatura regionalista que é vendida e gostada nas grandes cidades, onde estão o comércio cultural e a população leitora, embebida numa cultura também sujeita a variações de valor e de consumo. Imagens e sons, registros visuais e sonoros, às vezes musicais ou não, interagem *com*, quando não predominam *sobre*, o texto alfabético.

A 6 de novembro de 1963, comentando em carta com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri a qualidade da tradução de seu livro *Primeiras Estórias* (no Brasil, publicado em 1962), Rosa parodia a música do reclame da indústria de produtos químicos Bayer, muito difundido em rádios, para dizer que a tradução de seu livro estava em boas mãos com Edoardo Bizarri, seu tradutor. Ele escreve para Bizarri: “Se é Bayer é bom”, que refrata no impresso o canto do jingle publicitário que durante muito tempo tocou no rádio brasileiro. Para não dizer “Se é Bizarri é bom”.

Ao longo de uma época marcada pela integração do país pelo rádio e por publicações impressas – com imagens em revistas e livros - que difundiam uma imagem elaborada do Brasil assimilado por desenhos e fotografias, época em que cresceram os símbolos populares como o samba, carnaval, futebol, rádio, o pesquisador Fernando Paixão (PAIXÃO, 1997, p.1) assinala que, entre marchinhas de carnaval e chanchadas, os livros parecem sofrer o cruzamento de duas forças que o vitalizam: a modernização de sua confecção e uma vontade geral de identidade coletiva que incrementa a publicação de coleções editoriais que descobrem o Brasil, mobilizando todos os tipos de suas manifestações

artísticas. O crítico Fernando Paixão assegura que o país parecia “estar sendo descoberto”, para o que a indústria do livro desempenhava “um papel fundamental”.

É instrutivo ler/ouvir as palavras iniciais do conto *Dão-la-la-lão*, de Rosa, a história do vaqueiro Soropita, que voltava do Andrequicé a cavalo, o qual, na viagem de volta feita ao arraial vizinho Andrequicé no sertão em cima do cavalo, rememora passagens de sua vida com a mulher Doralda. O texto é o desenho de uma paisagem colorida e com sons de pássaros e da mata:

Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos — os canaviais, o milho maduro — o nhenhar alto de um gavião — os longos resmungos da juriti jururu — os papagaios que passam no mole e batido vôo silencioso — um morro azul depois de morros verdes — o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado — as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se — o roxoxol de poente ou oriente — o deslim de um riacho. Só cismoso [Soropita] ia entrando em si, em meio- sonhada ruminação (...) (ROSA, 2004. p.806)



Com relação a imagens, autores da história do impresso no Brasil que recuperam o que seria o papel dos ilustradores de revistas e livros desde o fim do século XIX, verificam uma inflexão nos anos 1930, em função da expansão do mercado de livros e da diversificação do leitorado urbano. Mas seguir os anos 1940 é identificar o incremento que a ilustração recebeu no Brasil em função da consolidação de um sistema de artes plásticas que, certamente, afetou o livro, com a inauguração de museus de arte moderna, proliferação de exposições de arte, concessão de prêmios e bolsas de viagens internacionais a artistas nacionais e o intercâmbio artístico e cultural entre artistas de vários países. A relação entre artistas plásticos e escritores literários se acentua ao fim do século XIX e penetra as duas primeiras décadas do século XX. Revistas

ilustradas como *Fon-Fon*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Eu Sei Tudo*, do fim do século XIX e princípios do XX, uniam artistas plásticos como Voltolino, Di Cavalcanti, Belmonte, José Wash Rodrigues com escritores como Guilherme de Almeida, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Menotti Del Pichia. Se durante o Modernismo artistas plásticos exerciam esporadicamente a função de ilustrador, foi só com o passar da década de 1920 que a “ilustração adquiria, assim, gradativamente, seu prestígio junto ao livro, tomando corpo nas capas através do desenho, da cor e da composição” (SOARES DE LIMA, 1985, p.165).

Algumas exposições e amostras vindas ao país, e/ou realizadas na Europa, destacavam o papel de ilustradores de livros.

Vieram ao Brasil Blasé Cendrars, Le Corbusier, Marinetti. Em 1922, Paris realiza a *Exposition des Arts Décoratifs et Industrielles* e o *Salon D'Automne*, destacando os ilustradores e sua presença nos livros. Ao fim dos anos 1920, as figuras de capista e do ilustrador no Brasil começam a se definir, auxiliadas pelo aprimoramento das técnicas gráficas trazidas por imigrantes europeus e pelas tentativas de renovação gráfica do livro brasileiro por alguns homens dedicados aos livros, processo em que se destacou Monteiro Lobato, o qual, em 1918, ao adquirir a *Revista do Brasil*, falava de modernização das práticas editoriais, publicação de novos autores, criação de estratégias de divulgação e distribuição, vendas em consignação, modelos de contrato diversificado e mudanças no padrão gráfico dos livros, o que envolvia contratação de ilustradores e cores nas capas.

Talvez seja Cândido Portinari, também artista plástico ilustrador de livros, quem, nos anos 1930, exprima o momento primeiro de uma realidade que vai se consolidar no Pós-Guerra: o da onipresença dos Estados Unidos no campo da arte, como produtor de arte e receptor de artistas, de certa maneira competindo com a Europa, em especial com a França. No tempo em que executa *Os Retirantes* - documento iconográfico ícone de um gênero de arte de

preocupação social no Brasil – Portinari recebe, em 1935 pela tela *Café*, menção honrosa do *Carnegie Institute*, em Ohio (EUA). A partir de então, convidado pelo ministro da Educação Gustavo Capanema, inicia os estudos para pintar os murais do Ministério da Educação na capital do país, a que vai se dedicar até 1945. Apesar de alguma efervescência, ainda faltam, nos anos de Entre- Guerras no Brasil, os museus de arte moderna, que serão criados nos anos 1940: em 1947, o *Museu de Arte de São Paulo*, em 1948 o *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro. Em 1951 acontecia a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: “A década de 40 assistiria a grandes alterações em nosso meio artístico (...) a década se vê pontilhada de exposições internacionais que nos visitam (...)” (AMARAL, 2003, p.109/110).

João Guimarães Rosa abandonou a Medicina para ser cônsul no Itamaraty ao final dos anos 1930.

Além da reconfiguração do universo de relações com o qual Guimarães Rosa se entreteve e retirou sua motivação artística, o processo de redefinição das relações internacionais no Após- Guerra traz uma característica nova na realidade do mundo que o reorganiza política e culturalmente, o que afeta a consistência de um mercado internacional de artes do qual o Brasil irá, em algum grau, participar, e que vai repercutir na indústria da confecção do livro. Aí, um dos aspectos mais salientes será a absorção de artistas plásticos, pintores, gravuristas, desenhistas como ilustradores de livros, visando aos públicos de uma sociedade diversificada desde os anos 1930. Em 1948, Axel Leskoschek - austríaco ilustrador e artista plástico que ilustrara, em 1945, livros de Dostoiévski para a Livraria José Olympio Editora, residente no Rio de Janeiro – expõe no Salão do Ministério da Educação, apresentando desenhos e gravuras. Em 1949, o primeiro secretário da embaixada brasileira em Paris, Roberto Assumpção, e o então segundo secretário João Guimarães Rosa, organizam na embaixada exposição dos desenhos do artista plástico Francis Picabia, ilustrador da edição francesa de *Janela do Caos*, do escritor mineiro Murilo Mendes.

Em 1948 Napoleão Potiguara Lazarotto, o Poty – ilustrador de Guimarães Rosa na Livraria José Olympio Editora – retorna de Paris, e Clóvis Graciano – que durante muito tempo ilustrou a literatura de Jorge Amado na Editora Martins - ganha prêmio de viagem à Europa. Lívio Abramo – pintor, gravador, desenhista que ilustrou *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos, em 1946 - recebe o “prêmio de viagem ao estrangeiro” da Divisão Moderna do Salão de Belas Artes, do Rio de Janeiro. O artista viaja em 1953 pela Itália, Suíça, Bélgica, França e Holanda. Paris e Berlim acolhem artistas russos fugidos da ditadura bolchevique. Apesar de devastada pela Guerra, a Europa ainda está ativa, apesar da influência de Nova York. A arte moderna vai se desenvolver no mundo inteiro e artistas brasileiros participarão desse grande movimento de rearticulações das artes num mundo conturbado da Guerra e do Pós-Guerra.

As relações internacionais modificadas pelo contexto de guerra e pós-guerra irão estimular o desenvolvimento mundial de movimentos nacionalistas acompanhados de definições acerca das identidades nacionais. As artes não ficarão indiferentes e, no Brasil, o mercado de livros em expansão será grande receptáculo de ideias e debates sobre a identidade coletiva brasileira. Assim como suporte da arte de muitos artistas plásticos e matriz de interações artísticas de escritores com artistas plásticos, músicos, cineastas. Um Brasil que canta, e dança e é feliz se consagra na letra de Ary Barroso em 1939, celebrizada em 1942, quando os Estúdios Disney a incluiu no filme *Saludos Amigos*, com o que a canção ganhou repercussão internacional e ainda hoje representa a brasilidade. O rádio experimentava um alcance ainda limitado - se comparado aos anos 1960, quando da criação do transistor -, mas grande o suficiente para influir na arte de artistas que se sabem compartilhando com seus consumidores este universo de massas já potente em algumas grandes cidades brasileiras.

Equipamentos de gravação de sons promoviam iniciativas de registro do folclore brasileiro, ajudando a fixá-lo. O editorial do primeiro número do *Jornal de Letras*, em julho de 1949, assinado por Lúcio Rangel, elogia Simeão Leal, que

utilizara o “mais moderno processo de registro [de som] (o fio de arame)” para gravar, em recente viagem à Paraíba, os caboclinhos e diversos cocos “de sabor marcadamente brasileiro”, em festas populares. Rangel assinalava que o fio de arame ajuda a recuperar o “que resta puro, sem a influência do rádio e do cinema, da música popular brasileira”, no interior do Brasil, onde, em seu monumental *Os Sertões*, de 1902, Euclides da Cunha dissera que estava o verdadeiro Brasil.

A novela *Dão-la-la-lão – a história de Soropita*, de João Guimarães Rosa, publicada no livro *Corpo de Baile*, em 1956, é marcada também pelo rádio e pelo fio de arame. O contista Guimarães Rosa imagina uma situação própria ao sertão de Minas e, provavelmente, próprio de outras regiões do país: no arraial, como não havia rádio, a comunidade – que gostava de acompanhar a novela locutada no rádio - sempre escalava uma pessoa para ir até o arraial vizinho mais próximo, o Andrequicé, onde funcionava o rádio, para ouvir a novela, e que voltasse até o arraial para contar a todos e todas reunidos. Numa certa vez, a comunidade já ouvira a novela. Quando o personagem Soropita volta do Andrequicé com a novela para recontá-la, todos já a sabiam, porque passara no povoado seo Abrãozinho Buristém, “que carregava um rádio pequeno, de pilhas, e armara um fio no arame da cerca...” (ROSA, 1994, p.839) com o que conseguira ligar o rádio e a comunidade ouvira a novela. A música da voz era mobilizada para recontar a história conhecida e promovida pela voz que vai no equipamento desom, o rádio.

Se o *Jornal de Letras* elogiava os processos modernos de gravação do som das festas tradicionais brasileiras, a iniciativa não era isolada. Além da institucionalização de cursos de Folclore na universidade brasileira, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, uma das coleções mais expressivas da biblioteca de Rosa é a coleção *Documentário da Vida Rural*, resultado do *Plano de Documentação da Vida Rural*, de iniciativa do Ministério da Agricultura em 1952, criado pelo

Ministério da Agricultura, para, dentre outras ações, gravar para reproduzir músicas do Folclore rural do país.

Com a novela de Soropita, a música da palavra vinha de duas formas no plano calado da folha de papel: seja na música da voz, mobilizada para recontar a história conhecida ouvida pelo rádio, e o rádio como equipamento que faz circular os sons do país em unificação a procura de uma identidade nacional, o que não pode prescindir dos seus artistas.

Neste contexto de execução do país por meio das páginas das mídias livro, revista e jornal, devem-se acrescentar mídias eletrônica novas, em especial o rádio – a mídia televisão ganhará alguma relevância no país no início dos anos 1970 – o que dará a oportunidade de brasileiros conhecerem-se aos poucos uns aos outros, por meio de suas palavras, mas também de suas imagens e sons.

RÁDIO, CINEMA E FOTOGRAFIA: AS IMAGENS, OS SONS E AS PALAVRAS DA CIDADE



www.revistafenix.pro.br

O rádio é apoio de grande número de produtores e artistas.

No início da década de 1940, o crescimento da audição de rádio se transformava “no companheiro inseparável das classes populares no Brasil” (CALABRE, 2006, p.27). Ponto de convergência de produtos, artistas e práticas de cultura e de entretenimento urbano no país desde os anos 1930 com o teatro de revista e as chanchadas cinematográficas, o rádio formava um tripé ao redor do qual “gravitavam a indústria do disco, as editoras de música, as revistas especializadas, a publicidade”. (FERREIRA, 2003, p.76) O cinema inicia uma carreira de ascensão junto à vida coletiva de algumas cidades brasileiras, a partir do final dos anos 1920. Cinema e rádio associados tiveram um papel integrador do país, além de alterar hábitos e modificar automatismos linguísticos coloquiais.

As transmissões radiofônicas, associadas ao cinema, levam a moda da capital ao interior. A forma de falar é alterada, as gírias presentes nas músicas e nos programas vão sendo incorporadas ao cotidiano dos ouvintes. As propagandas, muitas vezes locais, revelam o que é consumido nos centros urbanos, despertando a curiosidade dos moradores do interior para os hábitos da cidade, criando uma sensação de proximidade e de identidade entre as regiões (CALABRE, 2006, p.30).

Sinopses de livros, trechos de literatura radiofonizados, radionovelas, constavam da grade de programação das emissoras de rádio nos anos 1940.

As produções radiofônicas transmissoras de textos aglutinavam “milhares de ouvintes, todos os dias, sintonizados, vivendo e se emocionando no mundo imaginário das radionovelas” (FERREIRA, 2003, p.139). O rádio divulgava textos de novelas e fragmentos de livros como estratégia de editoras para a divulgação publicitária de seus títulos. Em 1954, há adaptações nacionais e internacionais para o rádio de livros de Jorge Amado: *Terras do Sem Fim*, *Jubiabá*, *São Jorge dos Ilhéus*, *Mar Morto*. A grade de programação de rádio das principais emissoras cariocas continha programas de vocalização de textos como radionovelas, leitura de trechos de contos e romances, poesia, radioteatro.

Num momento da história das experiências urbanas brasileiras, as trocas textuais entre literatura e outros textos mediados por suas formas e audiências combinam-se de modo a possibilitar, provavelmente, trocas e negociações inusitadas, que não serão percebidas conforme a definição de texto e a abordagem interpretativa da relação dos textos com outros textos e modalidades de atividade artística. As cidades brasileiras de meados do século XX parecem decisivamente investidas de circunstâncias históricas que multiplicam a proliferação de textos, as formas de sua publicação e recepção, numa situação que favorece experiências e trocas intensas. O escritor Guimarães Rosa e sua literatura não estiveram alheios a esse contexto de trocas e intercessão de práticas e atividades culturais que mesclavam sons, imagens, páginas de livros e revistas.

EXPANSÃO EDITORIAL, LIVROS, REVISTAS, RÁDIOS: OS CONFLITOS ARTÍSTICOS DE UMA ÉPOCA DE MASSAS

A partir dos anos 1930, o mercado editorial em expansão vai atuar para fortalecer o que era identificado com uma vontade coletiva de conhecer o país, época que é marcada por “uma política cultural nacionalista que une história [tempo] - e geografia [espaço] - num *élan* de conhecimento do país, inscrito em um movimento de ideias pela formação da ‘consciência nacional’, em vários campos da cultura, educação e ciências sociais” (ANGOTTI-SALGUEIRO, jul-dezembro 2005, p. 24). O movimento de pensamento estava associado intimamente à possibilidade de sua publicação e era incrementado pela expansão do mercado editorial. A indústria de livros incentiva um movimento de interpretação do Brasil que se debruça sobre um debate quanto a uma identidade nacional e os destinos do país. Conhecer o país seria conhecer seus diversos tipos de expressões e linguagens.

Para isso, não seria transformando os dramas das grandes cidades em dramas nacionais que se teria acesso ao Brasil verdadeiro, mas conhecendo, dando a ver os dramas das populações que viviam distantes dos grandes centros e cidades. O sertão de Guimarães Rosa era o sertão de Minas Gerais elevado à condição de sertão de modo geral. O contexto de expansão das viagens ao interior do Brasil, cujo emblema são as expedições de geógrafos-fotógrafos e desenhistas para o interior do país promovidas pelo *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, o IBGE, criado em 1938, faz-se acompanhar de grande divulgação do país em revistas ilustradas, plenas de desenhos e fotografias. O surgimento de uma comunidade de geógrafos com a criação dos cursos de Geografia e História em universidades brasileiras nos anos 1930 e 1940, e o aparecimento de órgãos públicos geográficos na época, também incrementa o

surgimento de variadas publicações ilustradas de caráter geográfico⁴, algumas existentes na biblioteca de Guimarães Rosa.

Trata-se de um movimento de ideias que se torna plausível a partir do instante em que a indústria brasileira do livro publica essas ideias e cria comunidades de interesse interpretativo, definidas segundo temas e abordagens do país colocado em livros. No contexto de expansão da indústria editorial no Brasil, surgem iniciativas editoriais de vulto em forma de coleções que se apresentam como conjunto de obras significativas que produzem uma “representação totalizante da nacionalidade e da cultura nacional” (RIVRON, 2005, p.45), coleções que são emblemas, nos próprios títulos, da existência do que seria um genuíno modo de ser de “brasilidade”, autenticada por intelectuais e pela nascente universidade brasileira (as primeiras universidades brasileiras, a USP e a Universidade do Brasil, atual UFRJ, são, respectivamente, de 1934 e 1935). Na primeira metade dos anos 1930, são publicadas a *Coleção Brasiliana*, da Companhia Editora Nacional, e a *Documentos Brasileiros*, da Livraria José Olympio Editora. A “realidade” é o conceito-chave nos anos 1930, encenando-se em estudos interpretativos deflagrados pelas coleções e pela expansão do mercado de livro. As coleções surgem e generalizam o esforço de criação de uma tradição de estudos sobre o Brasil e de literatura brasileira, organizadas em coleções literárias como a do “romance social de 30”.

A biblioteca de Guimarães Rosa contém apreciável número de livros dessas coleções, tais como a *Brasiliana*, a *Documentos Brasileiros*, a *Cadernos de Cultura*, do Ministério da Educação, para ficarmos nas coleções que se fizeram mais célebres, e é razoável caracterizá-las como fontes de sua literatura, com as

⁴ Do IBGE, destaca-se a revista *Revista Brasileira de Geografia*, com material publicado que reproduzia as viagens de geógrafos a trabalho para o interior do Brasil, com desenhos, imagens, simulação de sons, criando o que seriam as “regiões culturais” do país, qual seja: cada parte com sua cultura e sua relação típica com o espaço. A Revista tinha ampla distribuição para muitas bibliotecas públicas e escolas do interior do país.

quais manteve diálogo. No entanto, as transformações de modernização e urbanização por que passa a sociedade brasileira não são vividas sem conflitos.

A realidade de modernização do Brasil e de disseminação de tipos de equipamentos culturais diversificados provoca impactos nas políticas voltadas para o livro e para a definição mais rigorosa de diretrizes com que agentes culturais e editores elaboram o problema das trocas possíveis entre livros e outros recursos disponibilizados pela nova realidade. Como se poderia esperar, muitos editores questionam um processo deletério de “intromissão” dos *mass media* modernos no hábito secular e sagrado da leitura de livros e a “crise do livro” é um tema recorrente, haja vista que contém apelos a políticas públicas favoráveis, e ainda reitera uma antiga lamentação: o fato de que o brasileiro não lê. Nos números 2 e 3 do *Jornal de Letras*, em 1949, em agosto e setembro, a denúncia é a da “crise do livro” e da leitura, no Brasil e no mundo. Editorial adverte que “o Brasil clama pela política do livro”.

Em editorial, em 1954, no *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, o articulista Álvaro de Brito considera que o brasileiro lê “muitíssimo pouco”. Quando, na fase adulta, lê “um jornal ou uma revista” esquece de que os noticiários e artigos desses órgãos “carecem de profundidade”, e se torna um “preguiçoso”, sem cuidar de sua elevação moral e mental. Para o articulista, o “hábito preguiçoso” que não estimula a leitura “retarda o progresso mental do homem comum brasileiro” (BRITO, 1954, p.5). Brito não lerá a entrevista do consagrado escritor João Guimarães Rosa, em 1954 (copiada acima neste texto) que salientava o *mass media* rádio como bastante importante em seu processo criativo.

Escrevendo em 1954 para o *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, o presidente do sindicato nacional das empresas editoras de livros e publicações culturais naquele momento, Ênio Silveira, em alguns artigos de opinião afirma suas convicções sobre o negócio do livro sem recair em nostalgia. O presidente propugna diversas frentes de ataque para que o negócio do livro dê certo: custos de produção, taxas cambiais, anomalias tributárias, pesquisa de

mercado, atitude psicológica, mas também apresentação gráfica. O articulista manifesta admiração pela indústria americana do livro, que produz “de tudo para todos”, ao contrário da produção brasileira, que prima pela especialização. Numa apreciação bastante pragmática, Ênio Silveira afirma que na indústria do livro no Brasil “abandonou-se o extenso em favor do profundo” (SILVEIRA, 1954, p.2.).

Em posição de profunda conotação espiritualista, Tristão de Athayde escreve o artigo *A palavra falada*, no *Suplemento Letras e Artes* do Diário de Notícias, em novembro de 1953. Athayde lastima o culto da oralização da palavra num “século de massas”, afirmando que “o estilo oral é a expressão literária do século XX”, e que a oralização desliga a palavra do significado, à medida que a arranca de sua fonte “primeva”, o livro. E Athayde parece desconhecer o que depois se torna comum da análise crítica da literatura: a dificuldade de muitos escritores de tentarem escrever para um universo de gentes que tinha na oralidade sua primeira forma de interação. A atracção essencialista de Athayde se dirige aos “modernos meios de divulgação da palavra”, e em especial ao rádio, de que lamenta certa onipresença.

O culto da palavra desligada da verdade, desligada da alma humana e da sua responsabilidade de distinguir eficazmente entre o bem e o mal, a verdade e o erro (...) O rádio facilita muito essa nova idolatria. Ouvimos sem ver. As palavras passam a valer por si, a flutuar no ambiente como fantasmas, a destruir o silêncio (...) pelas janelas vindas das casas vizinhas, como desencarnados que passeiam livremente entre nós, penetrando em tudo, embarafustando-se por toda parte, violando os últimos refúgios das nossas salas de estudo nos bairros outrora mais silenciosos. Os campos de futebol já não estrugem sozinhos quando os times fazem gols. Entram por nossos quartos a dentro, por mais protegidos que estejam (...) Esse tremendo sibilar do nada é que enche o mundo moderno e ameaça arrastar a palavra no turbilhão das vozes sem nexos. Poderá a televisão corrigir esse prejuízo de uma desencarnação da palavra, voltando a ligá-la a sua fonte natural: o homem? Ou

veremos o disco destronar o livro, o rádio matar a imprensa?
(ATHAYDE, 1953.p.2)

Numa tirada nostálgica, para Athayde este “tremendo sibilar do nada” repõe a superioridade intrínseca do livro como meio de entendimento da palavra e de formação de almas, mas sem relacioná-lo com o conjunto de artes circulantes na sociedade, insistindo numa leitura cultural estritamente erudita da arte. “Os meios modernos de divulgação da palavra – cinema, disco, rádio, televisão – não podem nem devem desbancar o livro (...) Pois como diz aquele velho texto chinês ou japonês do século VI nada é mais caro a nossa alma do que a leitura de um bom livro à luz de uma lâmpada discreta.”, lastima Athayde (1953, p.1).

A seu turno, um importante editor de livros dos anos 1940, Maurício Rosemblat, também lamenta a seu modo, comprovando certa teoria erudita com que lê a massificação das artes. Que a vida moderna “tira tempo do homem”, substituindo o hábito da leitura pelos cinemas, auditórios de rádio e estádios de futebol, e consumindo, ao invés de livros, as “coisas do progresso técnico”: geladeira, eletrola, rádio, carro. Isso afasta “criaturas alfabetizadas” do livro, e, por isso, conclui: “nunca leram tão poucos”.

O confrade X abandonou as letras e dedicou-se ao cinema. Por outro lado, Z escreve crônicas para o rádio e perpetra, sob pseudônimo, novelas radiofônicas. Quanto a Y, há muito tempo que se dedica ao teatro, escrevendo peças. Não adianta mais escrever livros. Ninguém os lê (...) (ROSEMBLAT,1949, p.3. Seção Vida dos Livros.p.2)

Editores brasileiros reclamam do assédio às crianças que fazem as revistas em quadrinhos, exigindo satisfações, e há muitas reclamações contra a “sensualização” das capas de livros, advertindo para o que seria uma fratura de percepção no meio artístico-intelectual.

É nesse contexto de trocas culturais entre equipamentos e signos da cultura envolvendo artistas brasileiros e internacionais, concorrência de uma

indústria de mídias modernas, em que vai surgir e crescer a literatura de Guimarães Rosa.

LIVROS E INVENTÁRIOS DE TRADIÇÕES – AS PALAVRAS, OS SONS E AS IMAGENS DA ARTE

Em 1951, quando se publica a terceira edição do livro *Sagarana* na Livraria José Olympio Editora – a primeira edição de um livro seu na editora consagrada - Rosa se aproxima dos ilustradores artistas plásticos internacionais da editora e seus livros passam a incorporar o prestígio ilustrativo do requinte gráfico das publicações da famosa casa de edição brasileira. Seu depoimento sobre o rádio na entrevista de 1954, em que elogia o rádio e “confessa” o equipamento como meio do qual retira vários elementos criativos, naquele momento o escritor João Guimarães Rosa preparava seus livros de 1956 – *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile* – em que fatos descritos por Rosa na Entrevista, acima neste texto, aparecerão inteiros em alguns contos. Como é o caso da novela a ser ouvida no arraial vizinho, onde o rádio “pegava”.

Primeiro em São Paulo, em 1931, e depois no Rio de Janeiro, em 1934, o surgimento da Livraria José Olympio Editora, no processo de expansão do parque gráfico-editorial brasileiro, já garantira a base material da “conquista do público pelos romancistas-documentaristas nordestinos” (SODRÉ, 2003, p.154) do Romance de 30, e agora garantirá a Guimarães Rosa que seus textos se materializem em livros em que o público nacional se reconheça.

A editora José Olympio publicava muitos autores-intérpretes do Brasil, cujos textos também eram acompanhados de ilustrações. A incorporação do escritor ao prestigioso círculo de escritores e intérpretes do país autores da editora parece agregar um fato que passa a contar, tanto para a apreciação do livro de interpretação, quanto do livro de literatura: a progressiva incorporação de artistas plásticos para desenhos de capa e ilustração interior de livros, em

meio a um contexto de expansão e consolidação de museus e bienais de arte no Brasil e no mundo. Ao livro *Sagarana* junta-se, em 1951, a arte decorativa do consagrado artista Tomás Santa Rosa, um artista-ilustrador que organiza os livros da editora, dando-lhes uma unidade gráfico-editorial, que cria um “estilo próprio em função do qual mudaria a apresentação gráfica e artística do livro brasileiro” (BARSANTE, 1993, s.p).

Provavelmente a Livraria José Olympio Editora reforça para Guimarães Rosa sua autorrepresentação de escritor significativo das letras brasileiras, mas a incorporação do escritor pela editora lhe repassa ainda uma identidade visual dos livros valorizados pelo apuro da técnica ilustrativa, iniciado por Santa Rosa e continuado por Poty Lazarotto e Luiz da Silva Jardim. Se a literatura de Rosa se compôs de obras-primas pelo que rompeu de anteriores convenções da escrita literária na história da literatura brasileira, os livros deixaram marcas na memória coletiva dos que o leram pelos desenhos de Poty e Luiz Jardim, a ponto de a crítica dos livros comentá-los fazendo menção aos belos desenhos dos ilustradores dos livros de Guimaraes Rosa.⁵

Mário Pedrosa analisa Pesquisa Ibope do ano de 1957 sobre o interesse artístico da população brasileira, caracteriza os anos 1950 em termos de produtores e de público de arte, e aponta, de maneira instigante, para o que seriam os novos componentes em jogo nos processos próprios de realização no

⁵ *Napoleon Potyguara Lazzarotto, o Poty* (Curitiba PR 1924-1998). Gravador, desenhista, ilustrador, muralista e professor. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1942, estuda pintura na Escola Nacional de Belas Artes, em 1950, funda a Escola Livre de Artes Plásticas, na qual leciona desenho e gravura. Organiza, ao longo da década de 1950, cursos sobre gravura e nos anos 1960 tem destaque como muralista. *Tomás Santa Rosa Júnior* (João Pessoa PB 1909-Nova Delhi Índia 1956). Ilustrador, artista gráfico, cenógrafo, pintor, decorador, figurinista, gravador, professor e crítico. Muda-se para Salvador em 1931 e, em 1932, transfere-se para o Rio de Janeiro e auxilia Cândido Portinari (1903-1962) na execução de diversos murais. Em 1933, inicia atividades como ilustrador colaborando nos periódicos *Sua Revista* e *Rio Magazine* e em 1934 inicia colaboração como ilustrador das publicações da Editora José Olympio. No jornal *A Manhã* ilustra e escreve artigos para o suplemento *Letras e Artes*. *Luiz Inácio de Miranda Jardim (Garanhuns, 1901- Rio de Janeiro, 1 de janeiro 1987)*, desenhista e ilustrador da editora, começa a carreira também como escritor e em 1937 vence, com o livro *Maria Perigosa*, concurso literário disputado com Guimarães Rosa. Depois, vai se tornar ilustrador de Rosa na Editora José Olympio.

universo sócio artístico brasileiro.⁶ A literatura publicada de Rosa parece se articular a um grande movimento de internacionalização da arte e do artista brasileiro, e de intercâmbio e trocas de experiências culturais entre países, situação em que textos e imagens se combinam em produtos ora de entretenimento, ora culturais. O intercâmbio vivo entre artes se incrementava mundialmente nos anos da literatura de Rosa publicada pela José Olympio Editora ilustrada por artistas plásticos que eram autoridades internacionais em seus campos de arte. Pela biblioteca de Rosa, a realidade de publicações dirigidas às cidades brasileiras de meados do século XX pode ser enriquecida pela análise também de materiais que indicam prováveis mediações criativas e interpretativas para o escritor-diplomata.

A história da expansão da literatura impressa “já havia consagrado desde o início do século [XX] formas como os jornais diários, as revistas ilustradas, as histórias em quadrinhos. (...)” (ORTIZ, 1986, p.38) e o surgimento de revistas ilustradas de grande circulação - como *O Cruzeiro*, em 1928, e depois *Manchete*, em 1952 - foi acompanhado, entre muitas iniciativas, da entrada no país de impressos como a *Revista Seleções*, em 1942, revistas em que Rosa publicou alguns de seus textos. Analisando as fotorreportagens da revista *O Cruzeiro* nos anos 1940, Helouise Costa afirma que a revista “conformou um imaginário sobre o Brasil” (COSTA, 1998, p.140) pela fotografia, prática social “integrante e indissociável da vida moderna”. Desde sua invenção, a fotografia foi, pouco a pouco, arraigando hábitos e práticas, e se foi fazendo cultura fotográfica: “[A fotografia] se forma e se manifesta através [de sua] incorporação em outros domínios da vida social, como o artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares e urbanas, a inspiração artística e literária”. (TURAZZI, 1998, p.9)

⁶ O texto foi originariamente artigo publicado por Pedrosa no Jornal do Brasil, a 14 de agosto de 1957.

A partir das considerações sobre a relação entre fotografia e constituição de políticas para o patrimônio, Maria Inez Turazzi (1998, p.10) analisa, para o Brasil nos anos 1940 e 1950, a constituição e consolidação de uma cultura fotográfica no país. A autora considera que uma identidade singular sob o nome único de “fotografia” só foi possível graças à constituição de uma geral “cultura fotográfica (...) em grande parte responsável pelo alargamento do sentido da visão na sociedade contemporânea” (TURAZZI, 1998, p.8).

Simultâneas ao desenvolvimento de uma cultura fotográfica no Brasil, as publicações de meados do século XX brasileiro sugerem um estoque a mais de textos – escritos e visuais - com informações e figurações sobre a vida rural do país que poderiam ser motivos na execução da arte literária de escritores e artistas. No Brasil de meados do século XX, chegados ao Brasil em 1940, os fotógrafos franceses Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon tiveram lugar central na representação fotográfica do país e na fixação de uma cultura da fotografia. Já a partir dos anos 1920, especialmente as revistas ilustradas com fotorreportagens têm uma série de características que atendem à demanda das grandes massas urbanas, com matérias compostas de muitas imagens fotográficas, tornando a “alta cultura ‘acessível’ a todos aqueles que podem dispor de dinheiro suficiente para adquirir não mais um monte de livros de difícil digestão, mas uma revista bonita e de fácil leitura (...)” (COELHO, 2003, p.10).

Guimarães Rosa executava trocas entre textos visuais do Brasil pela mediação de suas viagens e dos livros publicados como resultados de viagens feitas pelos órgãos governamentais geográficos que, a partir dos anos 1940, desencadeiam no Brasil excursões sistemáticas, momento em que a literatura de Rosa inicia sua trajetória por uma viagem ao interior de Minas, em 1945. A biblioteca de Rosa é farta em livros de geografia onde o Brasil está sendo desenhado e fotografado no processo de ocupação do território, o que reforça,

certamente, o conhecimento do país pelo acesso a suas imagens fixadas em revistas e livros. Geográficas ou não.

Se a fotografia integra pela formação de um repertório seriado de imagens partilhadas do país, ela poderia impregnar a inspiração artística e literária, que, nos modos de compor o imaginável, se utilizaria dos registros fotográficos no mesmo universo de leitores e escritores. Marcel Gautherot dizia que fotografava para viajar. Analogamente, Rosa talvez escrevesse para viajar. Se não era assim exatamente, visto que pelos livros ele bem podia estar na biblioteca quieto compondo e escrevendo, essa pode ser uma premissa que liga atividade fotográfica e literária pelo nexos que ambas têm com a tradição geoetnográfica de viagens e excursões de fins do século XIX, esteira na qual surgirá a Etnologia.

Quando resolve ir em viagens, como fez – ou mesmo quando está inclinado a ir – ao sertão mineiro, ao Pantanal do Mato Grosso, a cavalgadas na Bahia ou ao rio das Velhas de canoa, Guimarães Rosa se nutre de motivações que não se esgotam numa vontade individual, mas que se originam de um tempo mais distante do que o de sua época, de um tempo em que o desenvolvimento anterior de culturas fotográficas em outras experiências históricas já teria introduzido o poderoso recurso de fixação imagética de lugares e seres incrementado pelo advento da máquina de fotografar. E que se disseminam muito no tempo de sua literatura.

O desenvolvimento de um sistema radiofônico e a consolidação de uma cultura iconográfica – tanto quanto cultura fotográfica – no Brasil de meados do século XX, colaborou na concepção de iniciativas de caráter científico-cultural que facilitaram fixar tipos e costumes brasileiros a título de documentários e de inventário de tradições. A biblioteca de Rosa guarda alguns resultados editoriais dessas iniciativas.

O plano de documentação da vida brasileira, do qual derivou a série *Documentário da Vida Rural*, previa trabalhos para “a documentação da vida

rural, destinado ao levantamento mais completo possível dos aspectos característicos e peculiares da sociedade rural brasileira”, compreendendo três campos de atividades: a realização de filmes, a gravação de motivos tipicamente rurais e a elaboração de monografias e estudos. O *Serviço de Informação Agrícola* (SIA) logo pôs o *Plano* em execução, e em 1952 apareciam os primeiros resultados “com filmes realizados, com monografias publicadas umas, em elaboração outras, com gravações efetuadas”. Nos termos do plano, “a documentação se baseia, rigorosamente, num sentido etnológico, de modo a fixar em traços nítidos e reais os aspectos peculiares da vida rural nas diversas regiões e áreas do país”. Quanto às monografias, o *Plano* previa a formação da série *Documentário da Vida Rural*, e em 1952 já havia sido publicado *O Engenho de açúcar no Nordeste*, de Manuel Diegues Júnior, professor de Sociologia e Etnografia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, especialista no estudo da região açucareira do Nordeste. Sobre filmes, dizia o *Plano*:



www.revistafenix.pro.br

na parte dos filmes, já se encontram prontos dois – *Bangüê*, documentário do trabalho, dos tipos humanos, da vida social, num engenho de açúcar no Nordeste e *Casa de Farinha*, fixando as atividades do preparo da farinha de mandioca, também no Nordeste - enquanto outros sobre *Feiras* está sendo ultimado. No momento, estão em vias de realização dois novos filmes: *Fazenda de Café*, que será feito em São Paulo, e *Estância*, no Rio Grande do Sul, ambos documentando a vida, as atividades, o trabalho, as características sociais em cada um desses centros de exploração econômica. (TURAZZI, 1998, p.6)

Quanto às gravações, o Plano mencionava que o setor havia sido grandemente enriquecido pela realização da *IV Semana Nacional de Folclore*, em Alagoas, onde técnicos do Serviço de Informação Agrícola “fizeram a gravação de numerosos motivos caracteristicamente rurais, cantos e cantigas típicos, tais como aboios, cocos, desafios, cantos de trabalho, folguedos populares etc. Foram gravados os diversos autos apresentados naquele festival: guerreiros, reisado, fandango, chegada, quilombos, caboclinhos, baianas etc.” (TURAZZI, 1998, p

7/8) Dos onze livros publicados de 1952 a 1957 na coleção *Documentário da Vida Rural* prevista no *Plano*, Guimarães Rosa colecionou sete.⁷ A literatura de Guimarães estava longe de ter apenas nos livros suas fontes criativas.

Relacionada à história das formas de transmissão de textos na cultura, a história da literatura de Rosa pode ser examinada se referindo a realidades auditivas e visuais, a práticas de ouvir/escutar e olhar/ver a que fomos educados a partir do instante em que equipamentos técnicos de sonorização e de visualização de certa forma invadiram nossa civilização. Na novela *O Recado do Morro*, do livro *Corpo de Baile*, quando a comitiva encontra pela estrada o sertanejo Gorgulho, que mora numa caverna, o alemão Seo Olquiste tem uma reação verbal onde mais importante é o som das palavras, cuja vocalização – diríamos: performance vocal - Rosa tenta recuperar na grafia do texto impresso na página do livro. “- O! Ack! – glogueou seo Olquiste, igual um pato. Queria que o Gorgulho junto viesse. – *Troglodytyt? Troglodyt?* – inquiria, e, abrindo grande a boca, rechupava um *ooh!*... Quase se despencando, desapareceu. Frei Sinfrão e seo Jujuca desmontaram também” (ROSA¹, 2004, p.625)

A música é onipresente na obra rosiana, e não está só no romance *Grande Sertão: Veredas. Campo Geral*, uma das novelas do livro *Corpo de Baile*, conta a estória do menino Miguilim que era míope, e quem, certo dia, foi conhecido por um médico que providenciou para ele e lhe deu uns óculos, o que resolveu o problema da miopia. Na novela, certo dia, o personagem Miguilim estava doente, e sua irmã corre assustada para a mãe, dizendo para acudir, porque o irmão estava tendo uma convulsão. Controlada a convulsão, a mãe

⁷ De Manuel Diegues Júnior, *O engenho do açúcar no Nordeste* (1952); de Olavo Batista Filho, *A fazenda de café em São Paulo* (1952); de José Norberto Macedo, *Fazendas de gado no vale do São Francisco* (1952); de Clóvis Caldeira, *Fazendas de cacau na Bahia* (1954); de Luis da Câmara Cascudo, *Tradições Populares da pecuária nordestina* (1956); de Virgílio Alves Correia Filho, *Fazendas de gado no pantanal mato-grossense* (1955); e de Luis da Câmara Cascudo, *Jangadeiros* (1957). Os livros da coleção eram ricamente ilustrados com desenhos de Percy Lau, peruano radicado no Brasil, desenhista que fazia desenhos em viagens ou os fazia a partir de fotografias retiradas de arquivos diversos, particulares e de órgãos governamentais. O desenhista viajava o Brasil de Norte a Sul, estudando paisagens e tipos humanos, e ajudou a fixar costumes da vida do interior e muitas de suas ilustrações foram utilizadas em livros didáticos de Geografia.

resolve chamar o farmacêutico da vila, Seo Aristeu, quem atendia os doentes em caso de falta de um médico. No texto literário da novela, o personagem farmacêutico Seo Aristeu tem “vênias de dançador”. Quando chega na fazenda, “só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias” e ao examinar o menino Miguilim da convulsão, Seo Aristeu, provavelmente, glosa a música *O que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi, lançada em 1939, e, uma vez mais, cifrada e “escondida” no texto de Guimarães Rosa.

Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dançador.

- “Vamos ver o que é que o menino tem, vamos ver o que é que o menino tem?!... Ei e ei, Miguilim, você chora assim, assim – p’ra cá você ri, p’ra mim!...” Aquele homem parecia desinventado de uma estória. – “O menino tem nariz, tem boca, tem aqui, tem umbigo, tem umbigo só...” – “Ele sara, seo Aristeu?” (...) (ROSA, 2004, p.543)⁸



Entendida como texto e livro, capaz de grafar e fazer sons e música, seja pela letra criativa ou mesmo pelo grafismo que se associa a imagens e sons, a literatura pode ser entendida como amplo espaço de significados. A literatura de Rosa – seus textos mas também seus livros - considera o que seriam os diversos “autores” de uma obra – leitor, editor, ilustrador, e não só o escritor – e em que condições se transferem e operam sobre o livro a celebridade e o prestígio que se lhe agregam, provenientes da consagração dos outros autores da obra que não

⁸ Os trechos grifados são GRIFOS MEUS. O trecho da letra da música *O que é que a Baiana tem*, de Dorival Caymmi é: (...) *O que é que a baiana tem? O que é que a baiana tem? O que é que a baiana tem? O que é que a baiana tem? Tem torço de seda tem! Tem brincos de ouro tem! Corrente de ouro tem! Tem pano-da-costa tem! Sandália enfeitada tem! (...) Um rosário de ouro, uma bolota assim, quem não tem balangandãs não vai no Bonfim (oi não vai no Bonfim, oi não vai no Bonfim). O músico Dorival Caymmi tem uma trajetória digna da efervescência artística do tempo. Em 1938, Caymmi chega ao Rio de Janeiro e publica alguns desenhos na revista *O Cruzeiro*. Na Bahia ele praticava desenhos e gravuras. Depois, já no Rio de Janeiro, tenta a carreira na música, aconselhado por amigos. O futuro músico estreia na gravadora Odeon em 1939 com a música *O que é que a baiana tem*, cantada por Carmem Miranda no filme *Banana da Terra*. A música a partir daí ganha popularidade nacional*

são os que manejam a letra. Para Rosa, o prestígio literário de seus livros não se destaca das expectativas postas nos livros de sua editora e na arte de seus ilustradores, cuja iconografia muito provavelmente auxiliou a “visualização imaginária” (LE MEN, 1995, p.236) dos textos sertanejos de Rosa, ajudando a fixar, com todos os ilustradores de livros no Brasil, o sertão de toda uma geração de escritores e intérpretes do país que pensaram o sertão numa época em que ele era visitado e escrito, mas também figurado pela arte iconográfica do desenho e da fotografia e pela arte sonora. Sertão para *ler*, mas sobretudo para *ver e ouvir*.⁹

Avaliar o grau de trocas entre a arte brasileira e a arte estrangeira de meados do século XX, entre artes eruditas e mídias modernas, artes plásticas e confecção gráfica do livro, requer analisar o papel de editores e dos livros como encontros entre artistas, num contexto de trocas internacionalizadas de arte.

Em vista disso - e em vista do círculo de relação de convívio artístico, político e intelectual de escritores, ilustradores, cineastas, fotógrafos, artistas plásticos na história brasileira - podemos conjecturar alguma relação entre a literatura de Guimarães Rosa e a expansão de um mercado de artes visuais - artes plásticas e imagens reproduzíveis - pela disseminação de meios de difusão de imagens em exposições, galerias de arte, bienais, revistas, filmes, cinema e livros no Brasil desde os anos 1930 e incrementado na segunda metade dos anos 1940.

Se tomadas como arte, arte da ilustração em livro, as imagens seriam agentes poderosos da visualização imaginária dos conteúdos de seus livros. Transformado em sertão visível pela arte iconográfica dos mestres do pincel e do lápis, em capas de livros e exposições de arte, pela arte iconográfica dos mestres do clic fotográfico em matérias de revistas e galerias de fotos, o sertão

⁹ No arquivo particular de João Guimarães Rosa, há diversos esboços de desenhos bastante amadores para capas de seus livros, nos quais, presume-se, imaginava poder em algum momento interferir. Rosa demonstra profunda consciência da literatura enquanto texto, mas também livro.

verbal vai incorporando à categoria de entendimento do “Brasil sertão” uma dimensão visual-iconográfica que não tinha antes. Vale avaliar se o dispositivo mental que alimenta a imaginação das figurações literárias dialoga com o dispositivo que alimenta a imaginação das figurações interpretativas sobre o Brasil. É no interior desse contexto de trocas urbanas que a obra literária de Guimarães Rosa vai crescer.

Analisar a literatura de Guimarães Rosa e os desdobramentos literários derivados da suposta fecundação de seus gestos artísticos pela interação com outros autores, literários ou não, é analisar suas trocas textuais, mas analisar suas trocas mais propriamente artísticas, possibilitadas por recursos e equipamentos que misturam os textos com livros, com rádio, o cinema e as imagens.

Em meados do século XX brasileiro, a valorização simbólica do elemento rural-sertanejo como regionalidade – valorização de seus espaços, de suas vidas e das ideias sobre elas – terá vários empreendedores, de órgãos de governo a iniciativas individuais, mobilizando intérpretes e editores por recursos de pesquisa, registro, análise, edição e divulgação que vão redundar em produtos publicáveis de vários tipos – como livros, revistas, jornais, programas de rádio, filmes. No curso das atividades artística, literária e diplomática de Guimarães Rosa, há um diálogo de tradição com escritores que escreveram o sertão, agora profundamente incrementado por artistas que desenham, gravam e fotografam um sertão para ser *visto e ouvido*. Todo esse material estará disponibilizado para trocas e interações de Rosa, para sua criação artístico-literária.

E ele não hesitou em fazê-las, engrandecendo ainda mais sua obra lítero-musical-imagética.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970. 3ª ed. São Paulo (SP): Studio Nobel, 2003.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista Brasileira de Geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil Moderno. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, n.2, v.13, p. 21-72, jul-dez.2005.
- ATHAYDE, Tristão. A palavra Falada. **Suplemento Literário Letras e Artes**. 8.11.1953.p.2
- BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. 9ª ed. São Paulo (SP): Difusão Editorial, 1979.
- BARSANTE, Cássio Emanuel. **A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa**. RJ: Fundação Banco do Brasil: Bookmakers, 1993. s.p.
- BRITO, Álvaro de. Ler ou não Ler. **Boletim Bibliográfico Brasileiro**, nov.dez.1954, n.6, v.2.p.5.
- CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)**. Rio de Janeiro (RJ): Ed.Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.
- COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcelos. Representação Visual da Nação: o Brasil através das lentes de três franceses. In: **Anais Eletrônicos do XXVII Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu (MG): ANPOCS, p.1-29, 2003. GT Pensamento Social Brasileiro.
- COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. **Revistado Patrimônio Histórico e Artístico**, Iphan, nº 27, p.139-159, 1998.
- FERREIRA, Suzana Cristina de S. **Cinema Carioca nos anos 30 e 40**. Os filmes musicais nas telas da cidade. SP: Annablume; BH: PPGHistória-UFGM, 2003
- LE MEN, Ségolène. La question de l'illustration. [A questão da ilustração] In: **Histories de la lecture – un bilan des recherches**. [História da Leitura – um balanço de pesquisas] Paris: IMECÉditions, 1995.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**. Ficção Completa em dois volumes. RJ: Nova Aguilar, 1994. v.I. p.27-61.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1986.
- PAIXÃO, Fernando. (Coord.) **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo (SP): Editora Ática, 1997.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo (SP): Ed. Perspectiva, 1981.

RIVRON, Vassili. **Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire**. Étude Comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964). [Enraizamento da Literatura e enobrecimento da música popular. Estudo comparado de duas modalidades de construção cultural do Brasil (1888-1964)] Tese de Doutorado. Sociologia. Setembro de 2005. EHESS. 3.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro (RJ): Editora Nova Aguilar, 2004. Obra Completa, V.1.

ROSA, João Guimarães.² Dão-la-la-lão, o devente. In:_____. **Corpo de Baile**. Rio de Janeiro(RJ): Editora Nova Aguilar, 2004. Obra Completa, V.1.

ROSEMBLAT, Mauricio. **Jornal de Letras**, n.3, set.1949, p.3. Seção Vida dos Livros.p.2.

SANTOS, Pedro Augusto Gomes. **A classe média vai a paraíso: JK em Manchete**. Porto Alegre(RS): EdiPUCRs, 2002.

SILVEIRA, Ênio. A Indústria e o Comércio da Edição, **Boletim Bibliográfico Brasileiro**, março/abril 1954, n.2, v.II, p.2.

SOARES DE LIMA, Yone. **A ilustração na produção literária**. São Paulo - Década de Vinte. São Paulo(SP): Editora IEB, 1985. n.33.

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. **Fotografia Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, IPHAN/MINC (Brasília), n.27, p.7-15, 1998

WERNECK SODRÉ, Nelson. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 20ª ed. Rio de Janeiro(RJ): Bertrand Brasil, 2003.

RECEBIDO EM: 28/04/2023

PARECER DADO EM: 21/07/2023