



## **A imortalidade de um mortal ou o eu que sou na linguagem**

### ***The Immortality of a Mortal or the Self I Am in Language***

Telma Borges Silva

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais  
/ Brasil

t2lm1b3rg2s@yahoo.com

**Resumo:** Três dias após tomar posse na Academia Brasileira de Letras, João Guimarães Rosa, o mais recente imortal da Casa fundada por Machado de Assis, vem a falecer, deixando consternados não apenas seus confrades, mas o país inteiro. Este trabalho tem por objetivo apresentar um estudo sobre a imortalidade do escritor de Cordisburgo em três movimentos. Com base nas reflexões de Maurice Blanchot, em “A literatura e o direito à morte” (1997), investiga-se as relações entre morte e imortalidade: primeiro, tentando compreender a repercussão que o evento da morte de Rosa teve na mídia nacional, a partir de hemeroteca criada e mantida pela Academia Brasileira de Letras; segundo, analisando a imortalidade através da linguagem, ao evidenciar de que maneira o autor se imortaliza com sua literatura e pelos desdobramentos crítico-criativos que sua obra provocou; e, terceiro, procurando compreender como o autor imiscui-se em sua própria literatura ao fazer-se personagem de si mesmo, imortalizando-se na e pela linguagem.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Imortalidade; Academia Brasileira de Letras.

**Abstract:** Three days after assuming a position at the Brazilian Academy of Letters, João Guimarães Rosa, the latest immortal of the House founded by Machado de Assis, passed away, filling with dismay not only his peers, but the whole country. This paper aims to present a study on the immortality of Cordisburgo’s writer in three movements. Based on Maurice Blanchot’s reflections in “Literature and the right to death” (1997), I investigate the relations between death and immortality; firstly in order to comprehend the repercussion that the event of Rosa’s death had in the national press, through

the newspaper library created and maintained by the Brazilian Academy of Letters; secondly, in order to analyze immortality through language, as I highlight how the author lives on his literature or through the critical and creative reverberations his oeuvre provokes; and lastly, in order to comprehend how the author blends in with his own literature, as he transforms himself into a character, immortalizing himself in and through language.

**Keywords:** Guimarães Rosa; Immortality; Brazilian Academy of Letters.

A morte não é nada para nós, pois, quando existimos, não existe a morte, e quando existe a morte, não existimos mais.

Epicuro

Antonio Candido, logo após as publicações de João Guimarães Rosa em 1956, afirma: “na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício” (CANDIDO, 1994, p. 111). Neste trabalho, aceitando o desafio proposto por Candido, me proponho a apresentar uma face inexplorada da vida de Guimarães Rosa e de sua literatura. Qual seja: a imortalidade do autor, alcançada quando da posse na Academia Brasileira de Letras – ABL; o impacto de sua morte, acontecida logo após esse evento, narrado pelos jornais da época e os diferentes expedientes de que o autor se vale para imiscuir-se em sua própria literatura, imortalizando-se não só como escritor, mas também como personagem de si mesmo. Para esse fim, valho-me das reflexões de Maurice Blanchot em “A literatura e o direito à morte”, um dos capítulos de *A parte do fogo* (1997).

A partir de um diálogo com Hegel, Blanchot interroga sobre o ato de escrever, que consiste na contradição segundo a qual para alguém escrever é necessário haver talento, mas esse talento não é nada enquanto esse alguém não se põe a escrever. Ou seja, o talento para escrever só se revela no ato mesmo da escrita de que o escritor necessita para expressá-lo. Desse princípio geral que orienta o texto, Blanchot faz outros questionamentos, tais como o de que a obra, como ideia, está

anteriormente no espírito do escritor, porque o essencial de toda obra é realizado antes como ideia. Contudo, a isso se interpõe outro problema: mesmo com o projeto interior pronto, sem escrever, ninguém é escritor, porque uma obra só tem valor se for realidade enquanto palavra que se desenvolve no tempo e se inscreve no espaço. Então, uma obra que começou num tempo como ideia tem esse momento antes de ser letra como parte de si, já que sem ele a obra seria um problema insuperável.

## **1 A morte de um imortal**

Ao ler matérias de jornais que noticiaram a morte de Guimarães Rosa, organizados na forma de hemeroteca pela Academia Brasileira de Letras, percebe-se, dos necrológios mais elaborados aos textos mais corridos, o pesar com que intelectuais, políticos e a gente simples se despedem de Rosa. Esses documentos contam a história do fatídico dia 19 de novembro de 1967, quando, às 20h45, em casa, sozinho, pois sua esposa – Aracy – estava na missa, João Guimarães Rosa, aos 59 anos, sofre um infarto do miocárdio, tenta chamar um médico, que morava no mesmo prédio que ele. Tão logo chega a sua casa, o Dr. aplica-lhe uma dose de coramina, estimulante cardíaco, mas sem sucesso. O escritor morre poucos minutos após D. Aracy retornar da igreja.

O que chama a atenção de quase todos os noticiários é o fato de que, mesmo a eleição para a Academia Brasileira de Letras tendo ocorrido em 1963, quando foi eleito por unanimidade, num processo que durou apenas 10 minutos, Guimarães Rosa tenha adiado por quatro longos anos o dia da posse, pressentindo que não aguentaria tamanha emoção. Destaco alguns trechos das matérias que li, começando pelo jornal *A Tarde*, de Salvador, em publicação de 20 de novembro:

A morte do escritor não só surpreendeu como causou profunda desolação em todos os círculos, particularmente nos meios literários e diplomáticos, tanto mais quanto ao *tomar posse* na casa de Machado de Assis *aparentava estar no gôzo de perfeita saúde*. Faleceu em seu gabinete de trabalho, quando escrevia um novo livro. (A TARDE, 20 nov. 1967, grifos meus).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Todos os destaques nos textos e manchetes de jornais foram realizados por mim. Doravante, não será mais registrada no corpo do texto a expressão “grifos meus”.

Na matéria intitulada “O coração matou Guimarães Rosa” lê-se: “*Retardou a posse, por entender que ‘ainda não era chegada a hora’*” (NI).<sup>2</sup> Na pequena nota intitulada “Pressentimento”, o jornalista José Mauro menciona a confiança de Rosa: “– *Não tomo posse porque no dia em que o fizer vou morrer*” (NI). Em matéria sem título, temos a seguinte informação:

A morte de Guimarães Rosa teve profunda repercussão na imprensa e nos meios literários de Lisboa. Todos os jornais a registraram com excepcional destaque. No Rio, entre os amigos diletos de Rosa, mais consternados, Josué Montelo. Momentos antes da posse, na Academia, o revolucionário e imortal autor de “Sagarana”, abraçado a Montelo, segredou-lhe: “Creio que não irei até o fim”, ao que redarguiu, com humor o autor de “Na casa dos quarenta”: “*tranquilo (sic) Rosa*”. Já viste noiva morrer no altar? (NI).

Em carta a Edoardo Bizzari, o tradutor italiano da literatura de Rosa, remetida dois anos antes de seu falecimento, o autor mineiro diz o seguinte:

Você não faz, não, não imagina, não pode fazer idéia do estado em que tenho vivido, arrastado, premido, abafado, atormentado sob o peso de tamanhas coisas, que quase não aguento. Tudo isto com pouca saúde, pressão alta, não podendo cortar horas de sono, *não podendo atropelar-me nem angustiar-me, me contendo, me amparando a mim mesmo, segurando-me contra as sacudidelas* (NI).<sup>3</sup>

Nesse depoimento sincero, não há apenas a superstição, como suposto em um dos jornais. Rosa, como médico, conhecia bem seu estado de saúde e os riscos que corria se se deixasse submeter a fortes emoções. Isso leva a crer que o autor economizava anseios e sobressaltos para prolongar a vida. E leva tão a sério essa “dieta” das emoções, que sequer

---

<sup>2</sup> A sigla NI será utilizada para se referir a matérias cujos jornais não foram identificados na hemeroteca da Academia Brasileira de Letras.

<sup>3</sup> Essa missiva foi publicada em *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. Consta entre as páginas 171 e 175.

vai ao lançamento do livro *Acontecências*, da filha Wilma, ocorrido uma semana antes da posse, para não se expor ao risco da morte.

Ainda nessa carta, Rosa dá pistas do seu comportamento místico, que me permitem pensar o quanto há de autoficção em sua literatura e no quanto os jornais que comentaram sua morte se alimentaram dessas informações:

Sem imodéstia, porque tudo isso de modo muito reles, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo de Grande sertão: veredas, pertença a todas. E especulativo demais. Daí todas as minhas constantes, (sic) preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio existencialista cristão (sic) alguns me classificam assim, meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou (NI).

O que entristece o Brasil, aqui representado pelo que dizem os jornais, é o fato de Rosa ter desfrutado tão pouco da imortalidade, como se lê no título de matéria publicada no jornal carioca *A Notícia*: “Sem tempo para desfrutar da glória, morre João Guimarães Rosa” (A NOTÍCIA, 20 nov. 1967), ou nesta: “Sua morte repentina, priva [...]o, por assim dizer, de desfrutar da glória de seu ingresso no ‘Petit Trianon’, deixa novamente vaga a cadeira nº 2” (NI). Em outra matéria, do jornal *A Tribuna*, lemos a frase objetiva: “a mais curta imortalidade” (A TRIBUNA, 20 nov. 1967); em uma coluna intitulada “Urgente” (NI), há o seguinte parágrafo:

A notícia chegou às redações dos jornais depois das 22 horas. Parecia não ser verdadeira. Três dias antes, nós aqui na TRIBUNA, escolhíamos, à mesma hora, a fotografia do escritor mineiro empossado na cadeira número 2 da Academia Brasileira de Letras, para ilustrar nossa primeira página (NI).

Na matéria intitulada “Emoção matou Guimarães Rosa”, lemos uma citação do discurso de posse: “As pessoas não morrem. Ficam encantadas”, acompanhada da seguinte oração: “Para ele a imortalidade apenas começou” (NI). Ou ainda: “Guimarães Rosa pouco tempo como imortal” (NI); e mais: Guimarães Rosa morre de emoção” (NI). E outra: “Guimarães Rosa morre dias após ter-se empossado na cadeira n. 2 da Academia Brasileira de Letras. Deve estar pensando, lá onde estiver, que

não sabia ser tão *incompatível assim com o chamado espírito acadêmico. O fardão é fogo!*” (NI).

Para finalizar esses exemplos de como a mídia explorou a curta “imortalidade” de Rosa, apresento o que disse aos jornais Austregésilo de Athayde, falando em nome da Academia Brasileira de Letras e como amigo: “[...] o *‘breve companheiro’ recebia rosas tristes quando mal as rosas da alegria de sua posse murcharam*” (NI).

Antes de me deter nas entrelinhas desses jornais, convém explorar, ainda que sucintamente, o termo autoficção, cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky, ao fazer referência ao seu romance *Fils*. Para o autor, a autoficção é a combinação de dois estilos contrapostos: a autobiografia e a ficção. Em razão disso, o pacto que o leitor estabelece com o texto é oximórico (JACCOMARD, 1993), já que o princípio de veracidade, próprio do pacto autobiográfico, é rompido sem que, no entanto, haja adesão ao princípio da invenção, próprio do pacto romanesco. Ao contrário do movimento autobiográfico, que ocorre da vida para o texto, a autoficção ocorre do texto para a vida. Nesse caso, o texto literário estará sempre em primeiro plano, ainda que o autor queira chamar a atenção para si.

Supondo que as notícias que circularam nos jornais estivessem coladas ao referente, porque o pacto que se faz com o leitor é o da verdade. Minha pergunta é: por que os jornais exploram quase que literariamente a morte de João Guimarães Rosa? Primeiro, há de se pensar na relevância do autor mineiro para a literatura brasileira e para a diplomacia, função que exerceu ao longo de sua vida profissional, concomitantemente com a de escritor, tendo cumprido a de médico por poucos anos em Itaguara, interior de Minas Gerais. A isso, acrescento o fato de que se tornar um imortal, ao entrar para a Academia Brasileira de Letras, era a maior das consagrações que um autor poderia ambicionar. Ao adiar a posse, Rosa acrescenta um componente lendário, que será repetidamente utilizado nos jornais que noticiam seu falecimento.

Outros fragmentos dos jornais seguem uma linha bastante semelhante à dos demais, destacando a “glória” não desfrutada, a tão breve imortalidade interrompida pela morte, num jogo de ambiguidade que expõe o termo *imortalidade* a uma situação pendular: ora pode ser entendido no sentido que convém à ocasião da posse na ABL, ora refere-se à ideia de que a morte não tira a glória de quem já se imortalizou pela literatura que deixa como legado ao país. No caso da frase de Austregésilo

de Athayde, a ambivalência recai sobre o vocábulo *rosa*, que remete tanto à flor quanto ao sobrenome do autor, com o diferencial de que as rosas, tristes ou alegres, murcham; já o sobrenome resiste ao tempo, faz jus à imortalidade do indivíduo a quem nomeia.

Há manchetes, como a que alude ao conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” (NI), que tentam, do ponto de vista metafórico, compreender o que acontecera com Rosa, conforme a trajetória de uma de suas personagens, cujo fim também fora, de certa forma, no aguardo de sua hora, o encontro fatal com a morte, após longo período de retiro, quando fora dado por morto. Ao se vazarem o discurso noticioso com algo do estilo rosiano de ficcionalizar, ocorre uma tentativa de poetizar a morte de Rosa, introduzindo-o no seu próprio processo criativo.

Dessa forma, a literatura (texto figurativo) pode assumir o papel de referente no necrológico (texto referencial), que, pela linguagem, acaba por ficcionalizar o acontecido: a morte do autor de Cordisburgo. O leitor, por sua vez, se menos avisado, é instigado a fazer, com “a vida” exposta no jornal, um perigoso movimento para a ficção, em busca de vestígios do autor. Não que lá ele não vá encontrar esses rastros, mas o modo de Rosa se manifestar em sua obra exige uma entrada mais investigativa e menos diletante nesse assunto.

Pode-se ler, ainda, o movimento que os jornais fazem a partir de outro ponto de vista, que é o da ficção para a vida. Ou seja, os tabloides escolhem frases de livros e personagens que colocam em relevo o literário, por trás do qual o leitor encontrará o homem, como na coluna “Em Sociedade” (NI), em que foi publicada matéria sobre a ida de Juca Bananeira ao Rio de Janeiro, em visita ao túmulo do escritor, poucos dias após seu falecimento, onde lhe deposita flores. Juca Bananeira é uma pessoa real, que aparece como personagem em “O burrinho pedrês”, de modo que se pode dizer que a personagem sobrevive ao autor. Nos casos de Rosa e de Juca, essa proposição é verdadeira; mas o Juca que sobrevive ao autor não é só o homem, mas também a personagem. Porém, é importante mencionar, principalmente porque este é um dos argumentos deste texto e sobre o qual tratarei oportunamente, que Rosa, como personagem de si mesmo, sobrevive ao Rosa escritor e, portanto, tem garantida a imortalidade em seus escritos, assim como o Juca que não lhe depositou flores, porque só existe enquanto palavra, enquanto linguagem, lugar onde ambos sobrevivem à ação do tempo.

Outro tipo de texto foi publicado à época: a carta do autor ao seu tradutor italiano, transcrita acima. Dela destaquei alguns detalhes que chamam a atenção e que servem para a temática aqui discutida. No primeiro excerto, o missivista dá notícias ao tradutor de sua frágil saúde; na sequência, aborda a natureza de suas personagens, aproximando-as da sua personalidade, dizendo-se em dado momento “especulativo demais”, assim como Riobaldo, que diz ao doutor da cidade ter, depois de velho, se inventado no gosto de “especular ideias” (ROSA, 2001a, p. 26). Na sequência, o autor afirma: “os livros são como eu sou”, frase que pode ser lida tanto a partir das reflexões de Hegel, apresentadas por Blanchot, quanto a partir da ideia de autoficção, acima mencionada.

A obra escrita, para Blanchot (1997, p. 295), nasce com o escritor e “[...] a partir do livro existe um autor que se confunde com seu livro”. O que se manifesta como letra é resultado do movimento através do qual o que, dentro, não era nada, veio à realidade como tradução do que existe só nela e por ela. Esse fenômeno, Hegel o nomeia de “pura ventura”, que consiste em “passar da noite da possibilidade ao dia da presença [...]” (HEGEL *apud* BLANCHOT, 1997, p. 295).<sup>4</sup>

O que faz de um homem escritor, entretanto, não é o texto em si, algo privado, mas fazê-lo texto de outros homens que possam lê-lo. Aqui acontece uma diferenciação de interesses. Para o autor, o texto é a tradução dele mesmo, já para o leitor o texto transforma-se em algo diferente, é obra de outros que ali estão, menos ele. O autor, por isso, “[...] só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades” (BLANCHOT, 1997, p. 296).

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, pois “o escritor não pode se retirar nele mesmo, ou deve renunciar a escrever”. Não pode, escrevendo, “sacrificar

---

<sup>4</sup> Nesse texto, Blanchot não apresenta a página e o ano do texto de Hegel, que é, sabidamente, *Fenomenologia de espírito*, surgida em 1807, marcando a aparição do autor no âmbito da filosofia alemã.



a certeza de que o que surge na luz é a mesma coisa que dormia na noite” (BLANCHOT, 1997, 295).

Portanto, ao ler sobre a morte de Rosa nos jornais, essa (con) fusão é perceptível, porém, não mais pelas mãos do autor, que virou linguagem, não podendo separar a experiência (essência) dos resultados (obra). Agora são os jornalistas que, conjugando realidade e ficção, imortalizam Rosa pela palavra. Nesse sentido, “[a] meta do escritor não é mais a obra efêmera, mas, além da obra, a verdade dessa obra, em que pareceram se unir o indivíduo que escreve, poder de negação criador, e a obra em movimento, com a qual se afirma esse poder de negação e superação” (BLANCHOT, 1997, p. 297-298), que, pelas mãos dos jornalistas, projeta Rosa na sua própria literatura, porque o indivíduo que escrevia tornou-se matéria de escrita.

## **2 Imortal pela obra**

Nesta seção pretendo explicitar de que maneira Guimarães Rosa se imortalizou pela literatura que produziu, a partir de dois movimentos. Retomo, para tanto, algumas reflexões de Blanchot, para quem

[...] a arte está acima da obra, o ideal que esta obra busca representar, o mundo tal como ali se esboça, os valores em jogo no esforço da criação, a autenticidade desse esforço, é tudo o que, acima da obra, sempre em dissolução nas coisas, mantém o modelo, a essência e a verdade espiritual dessa obra tal como a liberdade do escritor quis mostrar, podendo reconhecê-la como sua (BLANCHOT, 1997, p. 297).

Quando os escritos de Guimarães Rosa deixam de ser uma ideia e viram livros, há uma operação extraordinária, que é impossível de imaginar se não fosse escrita. Isso aparece ao escritor como uma experiência cujos efeitos lhe escapam e diante da qual não pode se reencontrar o mesmo, pois na presença de outra coisa se torna outro. Esse processo pode ser entendido como o movimento interno da obra, que é transformar a noite da possibilidade no dia da presença, materializado a partir do estilo, das personagens, dos cenários, dos enredos, etc.

O estilo marcante de Guimarães Rosa se destacou na literatura brasileira do século XX, porque o autor se vale de uma linguagem que coloca num mesmo nível narrador e personagens. Como diria Antonio

Candido (1980, p. 9), “não há diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa”. Portanto, os usos vocabulares e a sintaxe na literatura rosiana não estão somente a serviço da invenção; eles têm um propósito ideológico claro de valorizar as minorias sertanejas e os temas próprios dessa gente tão brasileira. Há também uma sonoridade singular, que poderia ser chamada de “paisagem sonora”, para usar um termo de R. Murray Schafer, para quem a música é “[...] nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos [...] a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo” (SCHAFFER, 1991, p. 187).

Gabriela Reinaldo evidencia uma cadência rítmica nas frases de *Grande sertão: veredas*, a qual denomina “música subjacente”: “É quando as palavras tentam se livrar da capa do simbólico, das convenções, das arbitrariedades, e apelam para a concretude das onomatopeias: *sibilam as sílabas*: o ouriço faz clique-clique, o grão do macuco, faz ururar o uru. Quando o mato canta” (REINALDO, 2005, p. 15).

Em entrevista a Günter Lorenz, Rosa afirma ter aprendido diversas línguas com a finalidade de incrementar a língua de sua literatura:

Há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. [...] Quem quiser entender Dostoiévski tem de fazê-lo em russo, e assim em toda parte onde a realidade idiomática está velada diante de outra, de tal maneira que não se pode penetrar esse véu. [...] Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida (ROSA, 1991, p. 87).<sup>5</sup>

Rosa investiu fortemente no conhecimento de outras línguas para melhor compreender a verdade interior de sua língua materna e, com base nela, criar uma língua literária que fosse sua, que valesse por si mesma. Telma Borges, em “Radiografias de um romance: vestígios de *Grande sertão: veredas* na biblioteca de Guimarães Rosa”, demonstra, com base no livro *Babel*, existente na biblioteca de Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, os mecanismos através dos quais o autor manipula magicamente a palavra, em busca da sonoridade

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Günter Lorenz e presente na coleção Fortuna Crítica, organizada por Eduardo Coutinho.

precisa. Ele utiliza do recurso matemático da análise combinatória de sílabas de palavras em diferentes línguas, como o italiano, o alemão, o inglês e o francês. Ao analisar essas combinações e o trecho do livro *Babel*, sublinhado pelo escritor, a autora chega à conclusão de que o que prevalece no resultado de ajuste vocabular, por meio da fricção do significante com o significante, é “uma figuração sonora cuja significação dependerá do contexto em que a nova palavra for inserida [...] seu desejo primeiro [de Rosa] é explorar a potência musical da palavra, ainda desprovida de significado; é a sua pulsação auditiva [...]” (BORGES, 2017, p. 399-400).

A esse elemento sonoro soma-se o modo particular com que Rosa opera com a língua. Uma frase do conto “Curtamão”, de *Tutameia*, colabora nesse sentido: “primeiro o sotaque, depois a signifa – eu redizendo; com meu Tio o Borba, ajudador, e nosso um Lamenha dando serventia. Nhãpá e o Dés cavavam os profundamentos; o risco mudamente eu caprichava” (ROSA, 1969, p. 35). Rosa extrai da língua oral o sotaque sertanejo e, fazendo-o atravessar e constituir sua língua literária, acrescenta mais um risco à sua marca estilística, com uma sintaxe que se vale dos recursos da oralidade e regionalismos propriamente sertanejos.

Em conversa com Günter Lorenz, o autor de Cordisburgo fala de seu idioma tão particular e dos andaimes dessa construção:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. [...] Eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística (ROSA, 1991, p. 70).

Essa é, pois, parafraseando Blanchot, a verdade do que o autor faz em sua literatura. Mas os resultados dessa verdade, dessa experiência são “infinitamente variados e engrenados sobre um futuro impalpável” (BLANCHOT, 1997, p. 297). Esse futuro diz respeito ao movimento externo que a obra de Rosa provocou; são os diversos desdobramentos acadêmicos e socioculturais dela decorrentes. A fortuna crítica sobre a obra rosiana não cessa de acontecer desde a publicação de *Sagarana* (1946), principalmente depois da edição, em 1956, de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas*. Uma busca simples na Plataforma Lattes,

com o nome completo do autor, resulta em 1.474 entradas.<sup>6</sup> Consultas em outras fontes, e utilizando metodologias distintas, podem ampliar em muito esse resultado. Quero dizer com isso que a crítica sobre o autor é um dos processos pelos quais ele se imortaliza, principalmente porque a atividade acadêmica faz circular não somente a obra, mas os saberes sobre ela em eventos tanto organizados por universidades quanto por ONGs e Associações. É o caso da Semana Rosiana, que ocorre há mais de duas décadas no Museu Casa de Guimarães Rosa, em Cordisburgo; a Festa de Manuelzão, que em 2018 teve sua 17ª edição, em Andrequicé, distrito de Três Marias. Há também o Encontro de Arte e Cultura ao Pé da “Pirâmide do Sertão”, em Morro da Garça, já em sua 25ª edição. Em Chapada Gaúcha, há o encontro anual dos Povos do Grande Sertão Veredas, em sua 17ª edição realizada em julho de 2017, quando se discutem o bioma do cerrado, agricultura familiar e sustentabilidade. Em Vila Sagarana, distrito de Arinos, o ex-deputado Almir Paraca idealizou um projeto que vigora há 10 anos. O desenvolvimento sustentável e as pesquisas sociais são a tônica do projeto, que conta com estação ecológica e o Cresertão – Centro de Referência em Tecnologias Sociais do Sertão, que desenvolve pesquisas em desenvolvimento sustentável regional para o sertão mineiro. O Festival Sagarana, realizado anualmente há uma década, surgiu no ano do centenário de nascimento de Rosa. A proposta é a construção coletiva e compartilhamento de cultura, informação e conhecimento sobre o bioma do cerrado contemplado na literatura de Rosa, ou seja, o sertão.<sup>7</sup> Existem grupos de contadores de histórias, dentre os quais há os Miguilins, de Cordisburgo, e o Projeto Contadores de Estórias Manuelzão, em Três Marias. Atualmente há equipes de diferentes projetos envolvidas numa proposta de elaborar um roteiro turístico baseado nos lugares que serviram de cenário para as narrativas rosianas.

No campo da música, destaco o grupo Diadorina, de Chapada Gaúcha; o Nhambuzim, de São Paulo, além do CD *Carta ao velho Rosa*, de Pedro Antônio, lançado em 2010. Há uma variedade de músicos de outras gerações que se inspiraram, traduzindo para suas composições diferentes aspectos da obra de Rosa, dentre os quais Chico Buarque, com “Pedro pedreiro” (1966), que busca uma linguagem que se aproxime

---

<sup>6</sup> Rosa fica atrás apenas de Clarice Lispector, com 2.264 entradas, e de Machado de Assis, com 3.667 entradas.

<sup>7</sup> As informações estão disponível no *site* do Festival Sagarana.

da do escritor; Caetano Veloso e Milton Nascimento com “A terceira margem do rio” (1991), título homônimo do conto de *Primeiras estórias*. Em 1973, Tom Jobim lança o disco *Matita Perê*, que conta com canções como “Águas de março”, “Matita Perê” e “Trem pra Cordisburgo”. Certa ocasião, o compositor diz: “Guimarães Rosa está dentro da minha obra. [...] Matita Perê (o álbum) é muito brasileiro. Muito brasileiro! E muito Guimarães Rosa” (JOBIM *apud* MARTINS; ABRANTES, 1993, p. 180). *Matita Perê* representa uma “inflexão estética” na carreira de Jobim, afastando-o da Bossa Nova. A partir desse disco, passa a se inspirar nas obras de grandes escritores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Palmério e Guimarães Rosa (cf. LOPES, 2017, p. 45). Há também uma cantata cênica, inédita, da autoria de Raul Valle e Carlos Rodrigues Brandão, professores da Unicamp, intitulada “Sertão dentro da gente”.

Para refletir sobre o constituinte totalizador do romance, a cantata cênica se propôs a extrair da obra a polissemia de sons, imagens, metáforas, aforismos, rerepresentando-os através da música. É composta em três movimentos para coro misto, solistas, coro infantil, orquestra sinfônica, órgão, instrumentos típicos e/ou regionais, fita magnética, efeitos visuais/multimeios, narrador, atores e bailarinos. Além da música (temas do coro, temas dos motes, tema dos tempos, aboio dos tempos e temas recorrentes), contribuem significativamente na produção de sentido da substância visual, gestual, entre outras, corroborando a ideia de o romance e o sertão norte-mineiro serem, ambos, uma grandeza cantável. A isso associa o fato de a composição provocar no ouvinte reações, como tensão, ansiedade, relaxamento, ódio, amor, vingança, a partir do som e suas nuances, como timbre, intensidade, duração e altura. Dessa forma, as propriedades da música contribuem para fazer crescer o signo linguístico que é *Grande sertão: veredas*.

Várias narrativas de Rosa foram transpostas para o cinema (“Matraga”, “O duelo”, “Cara de Bronze”, *Primeiras estórias*, que dá origem a *A terceira margem do rio*, etc). Há ainda o documentário *Outro sertão* (2013), dirigido por Soraia Vilela e por Adriana Jacobsen, que trata do período no qual Rosa viveu na Alemanha, como vice-cônsul, e testemunhou os horrores da Segunda Guerra Mundial. O romance também ganhou os palcos, em peça estrelada por Caio Blat e dirigida por Bia Lessa (2018); virou série com atuação de Tony Ramos e Bruna Lombardi (1985), ou quadrinhos, com edição de 2014, com arte de Rodrigo Rosa

e roteiro de Eloar Guazzelli; foi tema de exposições, como as realizadas pelo grupo Nonada, de Montes Claros, com trabalho itinerante desde 2013; as do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. Em 2006, Rinaldo de Fernandes organizou o livro *Quartas histórias*, com 46 contos baseados em narrativas de Rosa. Escritores brasileiros de várias gerações foram desafiados a recriar literariamente narrativas do escritor de Cordisburgo.

Pelo apresentado acima, noto que Rosa se tornou fator de desenvolvimento sócio-acadêmico-cultural do país. É, pois, o “futuro impalpável” de que fala Blanchot, constituindo-se como uma forma de imortalidade externa aos meandros criativos do autor.

### 3 Imortal pela linguagem

Neste terceiro andamento do texto, me proponho a refletir como Rosa se imortaliza em sua própria literatura, fazendo-se personagem de si mesmo, argumentando ser a morte a única maneira de o autor dar vida à palavra. Para Blanchot, “[n]a palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida desta morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’” (BLANCHOT, 1997, p. 314). Quando digo Rosa, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem. Ao dizer Rosa, ele pode ser separado dele mesmo; é uma espécie de assassinato diferido. Esse ente apartado do referente só sobrevive na linguagem, porque “[a] palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. [...] E com isso, a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou. Agora a literatura dispensa o escritor [...]” (BLANCHOT, 1997, p. 315). “É a presença das coisas, antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupendo que aparece quando não há nada” (BLANCHOT, 1997, p. 316).

Dessa forma, elegi rastrear na obra as diferentes formas de aparição do nome João, sob o argumento de que essa foi uma das estratégias eleitas pelo autor para se imortalizar como personagem de si mesmo. Até o momento, feito um primeiro levantamento em toda a obra, exceção seja feita a *Magma* e a *Antes das primeiras histórias*, foram encontradas 198 entradas para o nome João, que aparece sob os mais diferentes disfarces, dentre os quais: personagem: 144 vezes; personagem de narrativas da

tradição ocidental: 2 vezes; dito popular: 6 vezes; topônimo: 13 vezes; pássaro: 12 vezes; nome de santo: 5 vezes; festa religiosa: 2 vezes; dia de santo: 1 vez; canto de pássaro: 2 vezes; árvore: 2 vezes; flor: 1 vez; arbusto / ramagem: 3 vezes; joão-da-costa / joão qualquer: 1 vez cada; iniciais do autor em sumários: 2 vezes; doutor: 3 vezes. Assim, destaco algumas passagens para análise.

Começo por dois ditos populares criados pelo autor. Os provérbios, de maneira geral, representam o discurso da tradição; são construções textuais simples, sonoras e de fácil memorização. A inserção desse tipo de narrativa no romance não corresponde a uma simples transcrição de textos, já embutidos no imaginário popular. Rosa cria e brinca com a estrutura proverbial de acordo com a intenção discursiva; manipula o discurso em favor de suas intenções. Assim, nos provérbios por ele criados: “Pega à unha, joão-da-cunha!...” (ROSA, 2001, p. 154), que aparece em “Duelo”, e “joão-gouveia-sapato-sem-meia” (ROSA, 2001, p. 247), mencionado em “Corpo fechado”, contos de *Sagarana*, a sonoridade evidencia o quanto estão a serviço mais da musicalidade do que de um sentido propriamente expresso, criando uma espécie de linguagem nonsense.

No caso dos pássaros, estes aparecem ora como animais da ornitologia brasileira, ora como aves imaginárias, que fazem parte do repertório do autor. Temos então o João de Barro, que surge sete vezes em diferentes narrativas; o joão-grande, pássaro que vive da pesca; o joão-pinto, apenas mencionado sem atributos específicos; o joão-pobre e o joão-congo, que aparecem em *Grande sertão: veredas*; e o joão-tolo, que surge em *Tutameia*. Em consulta à biblioteca do autor no IEB, encontrei o livro *Pourquoi les oiaseaux chantent*, de Jacques Delamain. No exemplar há várias marginais e grifos em trechos que, provavelmente, serviram de apoio ao autor sobre as aves em seu processo criativo. Certamente, esse tipo de aproximação carece de trabalho mais apurado. Para este momento, gostaria de destacar o joão de barro.

No conto “Curtamão”, de *Tutameia*, a estória da construção de uma casa à moda do joão de barro, com a entrada voltada para o fundo, é uma reflexão sobre o ofício da ficção. Do ponto de vista do enunciado, Dés, Nhãpá, Lamenha e Tio o Borba são os ajudantes do narrador-protagonista na construção. “Dés, ajudante correto, e servente o Nhãpá, cordato” (ROSA, 1969, p. 35), eram responsáveis pelos fundamentos, e “Tio o Borba, dunga jagunço, e o Lamenha nosso, qüera curimbaba” (ROSA, 1969, p. 36), responsáveis pela segurança da construção. O

narrador-personagem se ocupa da estrutura da casa: “De carpinteiro tão bem entendendo: para o travejável, de lei, esteios de madeira serrada” (ROSA, 1969, p. 35), e de seu desenho: “o risco mudamente eu caprichava” (ROSA, 1969, p. 35). Na perspectiva alegórica, essas personagens são a expressão do modo como o autor acredita se constituir pela linguagem. Os ajudantes do pedreiro Rosa são alegorias daqueles com quem o escritor dialoga. Sua “construção, desconforme a reles usos” (ROSA, 1969, p. 35); “a casa de costas para o rual, despeitando frente a horizonte e várzeas” (ROSA, 1969, p. 36) é a expressão de uma escrita laboriosa, detalhadamente arquitetada, de risco caprichado e de costas para o comum da linguagem. Nesse processo, conta com Nhãpá, servente cordato, que na língua falada no Brasil, forma nhapango (mestiço), representa a influência tupi no idioma literário rosiano; aquele que possibilita dizer “qüera curimbaba”, em que qüera (ou cuera), no tupi, significa velho, antigo, o passado, e curimbaba, também do tupi, força, valentia, valor, que no texto tem sentido de capanga, homem de confiança. O terceiro ajudante do pedreiro-escritor, “Tio o Borba”, faz referência a Quincas Borba, personagem de narrativa homônima de Machado de Assis. A personagem recebe ainda as atribuições de “ajudador”, “dunga jagunço”.

Lamenha, por sua vez, provém do idioma alemão e é apresentado da mesma forma que o tio do narrador-pedreiro, como capanga, aquele que presta serviços geralmente ligados à proteção do contratante. Entretanto, o que diferencia o Tio o Borba de Lamenha é a experiência do mais vivido. “Qüera” remonta à tradição literária alemã, uma das importantes fontes de Rosa. Da mesma forma que os ajudantes auxiliam no trabalho do pedreiro-narrador, as línguas mencionadas acima auxiliam Rosa no trabalho com a linguagem. O protagonista de “Curtamão” entende de carpintaria; é, portanto, o esteio dessa construção, assim como o narrador-autor é o eixo sobre o qual realiza a carpintaria literária. Seu nome não é revelado ao leitor. Dessa forma, o Eu da escrita pode, por analogia ao ofício de cada um, coincidir com o nome aposto na capa do livro: João Guimarães Rosa, elevando para 199 o número de vezes em que o autor cifra sua participação em suas narrativas. Nessa casa-texto, que se ergue a várias mãos, erige-se o estilo rosiano, em cujas dobras há o autor e seu processo criativo sendo problematizado. Confirma esse posicionamento a frase de abertura do conto: “Convosco, componho” (ROSA, 1969, p. 34), a anunciar a feitura da casa de João de barro como alegoria da criação literária, que se compõe a partir de e com outras vozes.



Ainda em *Tutameia*, o sumário dos contos segue a ordem alfabética, que é fustigada pelas iniciais do autor: JGR, interpostas como assinatura para, depois, haver a continuidade da sequência alfabética. Ao final do exemplar aparece uma página na qual é repetido o título do livro com subtítulo anteposto ao título: “Terceiras estórias”, e com um índice de releitura subdividido em “Prefácios” e “contos”, não alterando, porém, a ordem alfabética dos relatos, tendo em vista que as letras iniciais de cada um deles se repetem em outros contos da sequência. Os prefácios, ocupando agora, pelo menos no sumário, o lugar de textos preliminares de apresentação de uma obra, induzem o leitor a alterar a sequência de leitura e servir-se da “orientação” apresentada pelo autor. As iniciais do escritor, entretanto, permanecem com sua posição inalterada, duplicando a imagem de um autor que brinca de guiar o leitor, como o guia de cego de “Antiperipléia”, segundo texto da série alfabética, que assim se inicia: “– E o senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta. Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz” (ROSA, 1969, p. 13).

Como se cego fosse, o leitor é guiado pelas orientações autorais baralhadas no índice de releitura, instigando-o à “viagem de volta”, mas podendo seguir por caminho diverso, acompanhando ainda as (des) orientações do autor. Se *périple* quer dizer viagem de circum-navegação por um país ou por um continente, que sentidos haverá em antiperipleia: o de “des-viagem”? O leitor inicia a leitura/viagem sendo convidado a desfazê-la já no começo do percurso e, ao final, o convite é reforçado no segundo índice, que indica a releitura. É como se o ponto de partida e o fim se unissem completando a circum-navegação, que começa e termina num mesmo lugar. Nas duas epígrafes de Arthur Schopenhauer (*apud* ROSA, 1969, p. V e p. 193), apostas nos índices de leitura e de releitura (páginas pré e pós-textuais), as quais cito na íntegra: “[d]aí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” e: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”, o leitor se depara, tanto no início quanto ao final da leitura, com uma escolha que é autoral e que funciona de forma especular, pois a primeira epígrafe aponta para uma segunda leitura, sobre a qual a luz do entendimento será outra, enquanto a segunda, indica releitura da construção acabada, que exigirá do leitor um retorno até onde tudo começou.

Essa forma encontrada por Rosa já havia sido utilizada em 1956, com o reaparecimento de personagens em diferentes novelas, como Miguilim, de “Campo geral”, que reaparece Miguel em “Buriti”, relatos que abrem e encerram *Corpo de baile*, respectivamente. *Grande sertão: veredas*, lançado no mesmo ano, inicia com Riobaldo se interrogando, a partir de causos acontecidos no sertão, sobre a existência ou não do diabo, e se encerra com a seguinte passagem: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001a, p. 624), seguida da lemniscata, símbolo do infinito, ou da cobra engolindo o próprio rabo, indicando, portanto, uma provocação à releitura; um repensar que só a segunda leitura proporciona, numa travessia que sugestiona o leitor a reiniciar seu percurso pelas veredas da linguagem rosiana.

O autor também surge como personagem-doutor em *Grande sertão: veredas*, no conto “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, e na crônica “Pé-duro, chapéu-de-couro”, de *Ave, palavra*. O doutor que aparece ao final de “Campo geral” e leva Miguilim para a cidade pode ser um alterego do autor, sendo que o protagonista foi muitas vezes aproximado, pela crítica, a referências biográficas de Rosa. Se considerarmos essas duas personagens, a lista de vezes em que o autor se manifesta como personagem de si sobe para 201 vezes. No romance, Riobaldo se entretém, por três dias, com um doutor da cidade, que ouve sua narração, da qual vai tomando nota em uma caderneta. Esse encontro, além de paradigmático da prática oral do contar estórias, revela o momento em que, ao tomar nota, o doutor performatiza aquele que escreve as experiências alheias, sem a qual, possivelmente, o livro não teria existido. Aqui, o autor encena a si mesmo, remetendo à sua experiência de viagem com a Boiada de 1952. Parafraseando um dizer de *Tutameia* que, por sua vez, parodia uma frase de Bernardim Ribeiro:<sup>8</sup> a obra de Rosa vale tanto por aquilo que nela está quanto pelo que nela não deveu caber, ou seja, o que está fora do livro – seus paratextos e o próprio autor – serve de guia de leitura.

---

<sup>8</sup> Em *O livro da menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, há duas narradoras: a do tempo antigo, que conta para a jovem as aventuras e desventuras de seu pai como cavaleiro a desbravar terras estranhas, e a jovem, que escreve enquanto a senhora relata. Em determinado momento, a narradora do texto escrito diz: “O livro há-de ser do que vai escrito nele” (RIBEIRO, 1949, p. 5). Esta pesquisa encontra-se em sua fase inicial como projeto de pós-doutorado, de minha autoria, aproximando *Grande sertão: veredas* e *Tutameia* de *O livro da menina e moça*, do autor português.

Ainda sobre a presença do autor em sua própria obra, Fábio Borges chama a atenção para o tema em sua dissertação de mestrado, intitulada *O real daquela terra: no tempo em tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais* (2011), que estuda a novela “O recado do Morro”, constante em *No Urubúquaquá, no Pinhém*, inserida no segundo volume de *Corpo de baile*. No episódio de aparição de um redemoinho, o narrador observa um detalhe enquanto Nominatedomine (aquele que veio em nome da palavra) conversava com o Guégue, que é interrogado sobre seu companheiro Pedro Orósio, ao que o Guégue não responde por não entender de imediato. Então, Nominatedomine diz referir-se àquele que estava por detrás do João e o narrador completa dizendo: “atrás da moita de mentrasto” (ROSA, 1965 *apud* BORGES, 2011, p. 40), outro nome para a erva de são João. Em suas considerações, o estudioso diz:

O escritor aparece entre dois redemoinhos. E, no conto, não é a primeira vez que ele surge. Antes, quando a comitiva descansava, sob a sombra de uma gameleira, por duas vezes aparece um passarinho sem nome, mas chamado pelo narrador de “toma-a-benção-ao-seu-tio-joão” (*sic*) (ROSA, 1965, p. 40). Posteriormente, na Fazenda Bõamor, há o menino João Zezim (BORGES, 2011, p. 122).

Como personagem, ele aparece em quase todas as narrativas: jagunço, vendeiro, guia de carro de boi, negociante, boiadeiro / vaqueiro, dentre outras. Em “Uma estória de amor”, durante a festa de inauguração da igreja e da Samarra, o velho Camilo conta a estória de um vaqueiro que fez mistério de seu nome, pedindo para ser chamado apenas de Menino. Conquista a confiança de todos e ganha fama na região pela peripécia de montar em cavalo bravo: “Teve mundo, deu mundo. Mas então veio aquela vinda de gente, sem esbarrar, de toda banda, e só vaqueiros de fiança, com nomes de pronta fama, produzidos no campejo. Teve rebuliço de festa. Correu voz” (ROSA, 2001b, p. 249-250).

A fama do amansador de cavalos corre mundo e uma multidão de vaqueiros segue em direção à fazenda onde ele se encontra para a tarefa de derrubarem um boi: “Por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, ter vença de tanta gente: – ‘Rendam armas, companheiros! Vamos derribar esse Boi!’” (ROSA, 2001b, p. 250). Gradativamente, a multidão ia se ampliando:

Alvorçou, aquilo, aos altos. Se engrossou com mais milheiro, e dúzia e grossa e milhão.

Mundo que gente pariu. Várias presenças e praças, sortida regra e nação. Os vindos por puxar gado. Todos queriam certar. Que queriam não sofrer. Cada vaqueiro de nome devia de se reconhecer. O senhor gritava um nome; tinha! Tomaram o abecê desse alardo (ROSA, 2001b, p. 250).

O narrador, então, cita uma sequência de nomes, seguindo a ordem alfabética, num recurso típico das listas que Rosa anotava em suas cadernetas. Ao longo dessa lista aparecem alguns nomes que, no plural, indicam muitos vaqueiros homônimos, dentre os quais aparecem os Joões:

[...] franciscos – chicos chamados. [...] mais de cinquenta josés! Caciquinho; Carapeba.

[...] pedros (quarenta-e-cinco); Ponciano. Quins [...]. Os Raimundos [...] Xisto, velho topador. (Ypsilône – não tinha.) Zorô, Zê Sozinho, Zusa. Til que dê para atilar: setenta joões e joães!

E os que não vi e não sei (ROSA, 2001b, p. 251).

A lista segue rigorosamente a ordem alfabética, mas o autor introduz o til como letra, conforme era oralmente dito o alfabeto antigamente, oportunidade encontrada para criar o verbo “atilar”, ou seja, colocar o til. No caso, o termo indica a quantidade de outros vaqueiros, que para o evento seguiram, possivelmente Joões, restando ainda os que não foram vistos, mas não passando, entretanto, despercebido poder haver entre eles outros Joões.

Feitas essas observações, resta refletir acerca da morte como a possibilidade do homem se nomear homem e de nomear os seres ou as coisas através da linguagem – linguagem que se desenha como a base do mundo real. A nomeação do ser se dá através da perda do ser, na ausência que é o ato de linguagem no espaço cotidiano do homem. Quando digo João Guimarães Rosa, não é o referente que se materializa na minha frente, mas a ideia mental que tenho do autor. Portanto, para que esse nome entre no universo da linguagem, é preciso que ela deixe de ser coisa e passe a ser palavra, recurso tantas vezes utilizado por Rosa para passar da condição de “homem humano” a pura linguagem, como se observa pelo que acima apresentei.

## **Considerações finais**

Para Giorgio Agamben (1999, p. 126), “[o] anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem”. Quando morremos, o que silencia em nós é a nossa voz, a nossa fala; a possibilidade de emitir um discurso. Dizendo de outro modo: quando morremos, somos privados da linguagem. Ao nos comunicarmos com outrem, ao nos apresentarmos a outrem ou ao falarmos das coisas do mundo a outrem, não é o referente da palavra que será entregue por nós, mas a ausência desse referente está simbolicamente associada à palavra que remete a esse referente posto em comunicação.

O anjo da morte é a linguagem, a linguagem de que seremos privados quando dermos o último sopro de vida, mas, ao morrermos, passamos a existir para sempre como linguagem, que é o meio através do qual evocamos a lembrança do outro, seja por uma conversa sobre aquele que nos falta, seja pelos vestígios do outro, rastros deixados em nossa memória ou na história de uma sociedade. Então, nesse sentido, morrer é deixar de existir como verbo que se fez carne, para se existir enquanto obra, enquanto legado. Assim, quando digo “João Guimarães Rosa” hoje, o sujeito que encarnava esse nome já não existe em carne osso, mas existe como linguagem, como obra.

Pensando em Guimarães Rosa, o que ele faz é adiar o quanto pode a morte, retardando suas premonições de que a emoção de tomar posse na Academia Brasileira de Letras causaria um impacto muito grande, que poderia vir a morrer. Mas não podendo adiar infinitamente esse encontro, trouxe para perto de si o anjo que lhe roubaria a linguagem três dias após alcançar a imortalidade. Sai da vida para virar pura linguagem. Se por um lado essa foi a mais curta imortalidade de que temos notícia na história da literatura brasileira, por outro, Rosa se imortaliza pelo menos de duas formas: pela literatura que escreve e onde se encena como personagem; é imortalizado pelos jornais que tratam do seu falecimento e permanece entre nós tão vivo quanto sua literatura, de onde nos guia pelas veredas de seus escritos.

Para João Pedro Campos Borges, porque o amor tem nome de João!

Agradeço à FAPEMIG pelo apoio financeiro a esta pesquisa; à Academia Brasileira de Letras e ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo, pelo acesso ao material que possibilitou este trabalho.

## Referências

ACADEMIA Brasileira de Letras. Hemeroteca sobre a morte de João Guimarães Rosa e demais assuntos. Caixas 1 a 7. (Consulta realizada em 2015)

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ANTÔNIO, P. *Carta ao velho Rosa*. São Paulo: Ágata Tecnologia Digital, 2010. 1 CD.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

BORGES, F. *No real daquela terra: no tempo em que tudo era falante no inteiro dos Campos Gerais*. 2011. 206 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10747/1/2011\\_FabioBorgesdaSilva.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10747/1/2011_FabioBorgesdaSilva.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2018.

BORGES, Telma. Radiografias de um romance: *Grande sertão: veredas* na biblioteca de João Guimarães Rosa. In: BORGES, T.; PEREIRA, J. C. G.; PALHARES, L. T. N (Org.). *Literatura e criação literária: a travessia dos sentidos*. Montes Claros: FAPEMIG; PPGL; Edições do autor, 2017. p. 393-416.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Remate de males*, Campinas, n. 1, 1980. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560>>. Acesso em: 15 set. 2017.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 101-130.

COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, n. 6).

DOUBROVSKY, S. *Fils*: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

FERNANDES, R. de (Org.). *Quartas histórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

FESTIVAL SAGARANA. Disponível em: <<https://festivalsagarana.wordpress.com/a-vila-de-sagarana/>>. Acesso em: 1 maio 2017.

HOLANDA, C. B. de. Pedro, pedreiro. In: *Chico Buarque*: letra e música. Humberto Werneck (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989. *Songbook*.

JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

LOPES, P. de A. F. A singular sonoridade de *Matita Perê* construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman. 2017, 289 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

MARTINS, M.; ABRANTES, P. R. (Org.). *Três Antonios e um Jobim*: histórias de uma geração. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

NHAMBUZIM. Disponível em: <<http://www.nhambuzim.com>>. Acesso em: 22 ago. 2012.

OUTRO sertão. Direção: Soraia Vilela; Adriana Jacobsen. 2013. 1 DVD (73min.), color.

REINALDO, G. *Uma cantiga de fechar os olhos*: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2005.

RIBEIRO, B. *O livro da menina e moça*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completa*. Lisboa: Sá da Costa, 1949. v. 1.

ROSA, J. G. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. História em Quadrinhos. Arte de Rodrigo Rosa e roteiro de Eloar Guazzelli. São Paulo: Globo, 2014.

ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, J. G. *Tutameia*. Terceiras estórias. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. Araraquara, SP: UNESP, 1991.

VALLE, R.; BRANDÃO, C. R. *Ser Tão dentro da gente* (cantata cênica – original manuscrito). Campinas, 1994. Inédito.

VELOSO, C.; NASCIMENTO, M. A terceira margem do rio. In: VELOSO, C. *Circuladô de fulô*. Rio de Janeiro: Estúdio Polygram; Nova Iorque: East Hill Studio, 1991. 1 CD.

Recebido em: 1 de maio de 2018.

Aprovado em: 9 de julho de 2018.