

Modernização histórica, modernidade gráfica e tradição literária: a cultura brasileira de massa na literatura de Guimarães Rosa

*Historical modernization, graphic modernity
and literary tradition: the brazilian mass culture
in the Guimarães Rosa's Literature*

Bruno Flávio Lontra Fagundes*

Resumo

Numa perspectiva de análise que considera literatura e seus suportes de publicação inseparáveis, este artigo refere-se à literatura de Guimarães Rosa como tributária de códigos e matrizes eruditas, e também de uma cultura de massa brasileira, dos anos 1940 e 1950. Em alguma medida esteticamente devedora de artistas plásticos que ilustram seus livros, presumidamente disponível para intensas trocas intertextuais dos anos do Após-Guerra e trocas intelectuais do pensamento social do Brasil interpretado a partir dos anos 1930, à literatura de Guimarães Rosa pode-se acrescentar a intervenção de itens e materiais identificados a uma cultura de massa, evidentemente retrabalhados pelo escritor no registro de sua invenção e de seu fazer artístico erudito e pluriliterário. Pode-se avaliar, assim, numa época de grande interação de textos artísticos e interpretativos do Brasil à disposição das artes, a sofisticação com que o escritor, pela verdade própria da literatura, pôde figurar o Brasil, revisando a máxima da impossibilidade literária de interação erudição e massa numa obra da qual a crítica fixou uma tradição analítica que a identifica mormente com a erudição. Não é só dos materiais da erudição que vive a obra rosiana. Evidenciar isso é o principal propósito deste artigo.

Palavras-chave

História. Literatura. Cultura.

* Doutor em História pela UFMG, professor-adjunto do curso de História e professor integrante do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Desenvolvimento da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Campo Mourão/PR. Contato: parabrunos@gmail.com.br

A perspective of analysis that considers literature and its inseparable publication media, this article refers to Guimarães Rosa literature as tax codes and erudite arrays, and also a Brazilian mass culture of the 1940s and 1950s. In some aesthetically debtor as of artists that illustrate his books, presumably available for intense intertextual exchanges of years the After-War and intellectual exchanges of social thought the interpreted Brazil from the 1930s, Guimarães Rosa literature can add the intervention of items and materials identified a mass culture, of course reworked by the writer in the registration of his invention and his scholarly and diversified literary work. Can be evaluated as well, a time of great interaction of artistic and interpretative texts of Brazil at the disposal of the arts, the sophistication with which the writer, by the very fact of literature, might figure the Brazil, revising the common idea of the impossibility of literary scholarship and mass interaction in a work which set a critical analytic tradition that identified especially with scholarship cliché. Not only is the learning materials who lives Rosa's work. Check this is the main purpose of this article.

Keywords

Hystory. Literature. Culture.

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, 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 arte¹. Tal encaminhamento visa a levantar fatores em meio aos quais se realizaram as atividades literárias de Rosa, averiguando como as condições históricas puderam afetar a composição e o sentido das formas artísticas junto ao público das grandes cidades brasileiras, onde estavam os leitores de Rosa que aceitaram sua literatura.

A produção industrial brasileira pela primeira vez, em 1938, ultrapassa a produção agrícola, e no decorrer da Segunda Guerra há grandes investimentos estatais em indústrias de base. O Brasil deixa 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

¹ Este artigo é uma segunda versão de capítulo de minha tese de doutorado *Entre arte e Interpretação: Figurações do Brasil na literatura de Guimarães Rosa – 1946 – 1967*, defendida em 2010 no PPG-His da UFMG, sob orientação da professora doutora Eliana de Freitas Dutra.

disparidades entre áreas urbanas e rurais, a segmentação social brasileira se diversifica e a “industrialização é sinônimo de desenvolvimento”². 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 investimento 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”³, 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.

Rádio, cinema e fotografia: as imagens, os sons e as palavras da cidade.

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

No início da década de 1940, com o crescimento da audição de rádio este se transformava “no companheiro inseparável das classes populares no Brasil”⁴. 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”⁵. 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

² SANTOS, Pedro Augusto Gomes. *A classe média vai a paraíso*: JK em Manchete. Porto Alegre: EdiPUCRs, 2002. p. 27

³ BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. 9. ed. São Paulo: Difusão Editorial, 1979. p. 11.

⁴ CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo*: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Ed. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 27.

⁵ FERREIRA, Suzana Cristina de S. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40*. Os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGHistória – UFMG, 2003. p. 76.

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 regiões⁶.

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”⁷. 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. Autor da Livraria José Olympio Editora, a partir de 1951 – quando estreia na casa de edição republicando seu livro *Sagarana* – Rosa, em 1954, presta, episodicamente, declaração surpreendente sobre uma das fontes de suas trocas textuais:

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 como com a parte conversada, falam no vácuo. Uma vez uma empregada disse a minha mulher: - “o patrão não gosta de novela, mas bem que ele escuta o capítulo inteiro...” (ocupado com a cabeça noutra parte, como é que eu ia saber se era Novela, “Hora do Brasil” ou catarata de anúncios?). Também confessando desconfo de que o meu muitas vezes abuse de ser o

⁶ CALABRE, op. cit., p. 30.

⁷ Ibid., p. 139.

“rádio do vizinho”, o desembestado, o errado, o barulhento. E mais seria se não fosse a polícia de minha mulher, pois Ara controla o quanto pode essa vazão radiofônica. Há músicas (Mozart, operetas, Beethoven, valsas, Wagner, Schubert, canções populares, velhas de mais de vinte anos etc) e vozes com charme especial (Ademilde Fonseca, Virginia Lane, Heleninha Costa, Carmélia Alves, Emilinha Borba etc) que varam a cortina de cortiça da concentração – fico vulnerável, rendo-me, paro para escutar de verdade. Tempo de carnaval – adoro: marchas e marchinhas dão energia e alegria, bebidas na torneira. Atualmente quase fico na M. da Educação ou na Eldorado. Mas voto que a Eldorado, em tudo mais ótima, devia mudar, ou variar, ou suprimir aqueles prefixos (?) musicais de programas, principalmente os vespertinos, sofisticados no gênero melancólico. Quando estou escrevendo uma passagem estreita, preciso de “dopar-me”, então requiro musa apropriada, isto é, troco para o toca-discos. **Televisão?** Não. **Agora, o que mais vale na minha opinião** – o papel do rádio no interior do país, suas responsabilidades, sua importância. Destrói o fundo folclórico, eiva a tradição, desregionaliza. Mas diverte, consola, anima, alegria, 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 lugares, 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?⁸

Em *Campo Geral*, na estória do menino Miguilim do livro *Corpo de Baile*, o personagem farmacêutico Seo Aristeo 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 de uma doença, Seo Aristeo, provavelmente, glosa a música *O que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi, lançada em 1939, e cifrada 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 Aristeo?” [...]⁹

⁸ Série Recortes de Jornal, Pasta R2. Correio da Manhã, 20 novembro de 1953, Seção Rádio & TV. Fundo JGR, Arquivo IEB – USP. Os trechos em negrito são da própria matéria jornalística.

⁹ ROSA, João Guimarães. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. v. 2, p. 495. Grifo nosso. O trecho da letra da música de 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)*. Em 1938, Caymmi chega ao Rio de Janeiro e publica alguns desenhos na revista *O Cruzeiro*, e depois tenta a carreira na

A 6 de novembro de 1963, comentando em carta com seu tradutor italiano a qualidade da tradução, Rosa parodia a música do reclame da indústria de produtos químicos Bayer e escreve “Se é Bayer é bom”, que refrata no impresso o canto do jingle publicitário que durante muito tempo tocou no rádio brasileiro.

Vida urbana, rearranjo mundial no universo das artes

Ao longo de uma época marcada pela integração do país pelo rádio e por publicações que difundiram uma imagem elaborada do Brasil assimilado por desenhos e fotografias, época em que cresceram os símbolos populares como o samba, o carnaval, o futebol e o rádio, o pesquisador Fernando Paixão¹⁰ 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 descubram o Brasil. O autor assegura que o país parecia “estar sendo descoberto”, para o que a indústria do livro desempenhava “um papel fundamental”.

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 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* 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

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.

¹⁰ PAIXÃO, Fernando. (Coord.) *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1997. 215 p. Edição comemorativa de inauguração do Ática Shopping Cultural.

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”¹¹.

Pouco comuns no Brasil, num cenário em que cidades da Europa dominavam a cena cultural internacional, 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, mas nada garantia um processo de internacionalização da literatura brasileira e das artes mais consistente. Em 1922, Paris realiza a *Exposition des Arts Décoratifs et Industrielles* e o *Salon D'Automne* e destaca os ilustradores e sua presença nos livros. Ao fim dos anos 1920, as figuras do 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 destaca 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 capas¹².

Em fins dos anos 1920, a revista *Para Todos*, no Rio de Janeiro, daria oportunidade de trabalho a ilustradores modernistas, sobretudo a Di Cavalcanti, mas em função da incipiência de um sistema de artes plásticas mais consolidado no Brasil, “boa parte dos artistas da Semana de Arte Moderna nos anos 20 mudavam-se para Paris”¹³. 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 a França. No tempo em que executa *Os Retirantes* – documento iconográfico expoente de um gênero de arte de preocupação social no Brasil – Portinari recebe, em 1935 pela tela *Café*, menção honrosa do Carnegie Institute, em Ohio. A partir de então, convidado pelo ministro da Educação Gustavo Capanema, inicia os estudos para pintar os murais do Ministério da Educação, a que vai se dedicar até 1945.

¹¹ LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária*. São Paulo – Década de Vinte. São Paulo: IEB, 1985. n. 33. p. 165.

¹² DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N) ação*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999. p. 99.

¹³ ZANINI, Walter. Arte Contemporânea. In: *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2, p. 570.

Apesar de alguma efervescência, “entre 1930 e 1945 foram raríssimas as exposições vindas do exterior. Esta falta de comunicação com o estrangeiro, sensível também nas dificuldades de acesso a publicações de arte, era um problema perseverante”, como assegura Zanini¹⁴. Nos anos de entreguerras, ainda não existiam os museus de arte moderna brasileiros, 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; e, em 1951, 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 [...]”¹⁵.

O processo de reconfiguração das relações internacionais 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. Neste contexto, um dos aspectos mais salientes será a absorção de artistas plásticos, pintores, gravuristas e desenhistas como ilustradores de livros visando os públicos de uma sociedade diversificada desde os anos 1930. Em 1944, Rubem Braga, com vários artistas, expõe no Instituto Brasil-Estados Unidos as ilustrações do livro *Contistas Russos*. Em 1948, Axel Leskoschek – austríaco ilustrador e artista plástico que ilustrara, em 1945, livros de Dostoievski 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*, de Murilo Mendes.

Em 1948 Napoleão Potiguara Lazarotto, o Poty – ilustrador de Guimarães Rosa na Livraria José Olympio Editora – retorna de Paris e Clóvis Graciano 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, mesmo diante da influência de Nova York. A arte moderna vai se desenvolver no mundo inteiro e artistas brasileiros

¹⁴ Ibid., p. 572.

¹⁵ AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 109-110

participarão desse grande movimento de rearticulações das artes num mundo conturbado da Guerra e do Pós-Guerra.

Em 1942, o Brasil recebe a Exposição de Pintura Contemporânea Norte-Americana, num total de 112 artistas plásticos; em 1943, artistas plásticos organizam no país uma Mostra “Anti-Eixo”; e, em 1953, parte uma caravana de artistas brasileiros à União Soviética. 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, bem como suporte da arte de muitos artistas plásticos.

Expansão editorial, livros e revistas: 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 e geografia 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”¹⁶. O movimento de pensamento estava associado intimamente à possibilidade de sua publicação e era incrementado pela expansão do mercado editorial. A indústria de livros incentivava um movimento de interpretação do Brasil que se debruçava sobre um debate quanto a uma identidade nacional e os destinos do país.

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 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 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

¹⁶ 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, v. 13, n. 2, jul./dez. 2005, p. 24.

incrementam o surgimento de variadas publicações ilustradas de caráter geográfico, 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”¹⁷, 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. Na primeira metade dos anos 1930 são publicadas a *Coleção Brasileira*, 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 livros. 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 *Brasiliiana*, 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 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. 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”.

¹⁷ RIVRON, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire. Étude Comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*. Tese (Doutorado em Sociologia)—EHESS, 2005. 3 v. p. 45

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”¹⁸.

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, 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”¹⁹.

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. Sua atracção essencialista se dirige aos “modernos meios de divulgação da palavra”, e em especial ao rádio, em que ele lamenta uma 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 embarnados que passeiam livremente entre nós, penetrando em tudo, desbarafustando-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

¹⁸ BRITO, Álvaro de. Ler ou não Ler. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, v. 2, n. 6, p. 5, nov./dez.1954.

¹⁹ SILVEIRA, Ênio. A Indústria e o Comércio da Edição, *Boletim Bibliográfico Brasileiro*, mar./abr. 1954, v.II, n.2, p. 2.

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?²⁰

Numa tirada nostálgica, Athayde repõe a superioridade intrínseca do livro como meio de entendimento da palavra e de formação de almas. “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”²¹.

A seu turno, um importante editor de livros dos anos 1940, Maurício Rosemblat, lamenta 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 [...]”²².

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, chamando 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 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.

²⁰ ATHAYDE, Tristão. A palavra Falada. *Suplemento Literário Letras e Artes*. 8 nov. 1953. p. 2.

²¹ *Ibid.*, p. 1.

²² ROSEMBLAT, Mauricio. *Jornal de Letras*, n. 3, set. 1949, p. 3. Seção Vida dos Livros, p. 2.

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 garantiria a base material da “conquista do público pelos romancistas-documentaristas nordestinos”²³ do Romance de 1930, e agora garantirá a Guimarães Rosa que seus textos se materializem em livros em que se reconheça. Uma obra se distingue pelo fato de que o nome do indivíduo se destaca de sua pessoa e se torna uma categoria de sujeito social, o autor, não mais identificado pelo nome, mas por uma função – o que o qualifica por uma categoria “imediatamente consumível” que precede o texto e que se refere a um discurso “que deve, numa cultura, receber um certo estatuto”²⁴. No processo de construção de sua obra, ao entrar para a Livraria José Olympio Editora, para Guimarães Rosa publicar seus livros sob a pena da arte reconhecida dos ilustradores da editora talvez tenha significado receber, em sua trajetória literária, os benefícios com que o objeto livro aciona ainda mais o dispositivo que o enquadra como um escritor literário referido ao estatuto de um discurso – textual e imagético – que lhe confere distinção social.

Ademais, a editora 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 os desenhos de capa e ilustração 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”²⁵.

A edição de *Sagarana* ficou celebrizada junto ao círculo de escritores, críticos e agentes da cultura pelo famoso desenho de capa feito por Santa Rosa: o desenho frontal em fundo verde pastel do esqueleto de uma cabeça de boi. Entendida na combinação de um articulado livro-texto, a literatura contém certos fatores da “ordem dos livros” e da ordem dos ilustradores e do status que adquire, pouco a pouco, a função da

²³ WERNECK SODRÉ, Nelson. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 154

²⁴ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. [s.l.]: Vega, [197-?]. 160 p. (Coleção Passagens). p. 45.

²⁵ BARSANTE, Cássio Emanuel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil: Bookmakers, 1993. s.p.

ilustração de livros no Brasil ao longo do século XX. A renovação da qualidade da ilustração de livros de literatura brasileira – para o que a Livraria José Olympio Editora colaborou – certifica-se pelo trabalho gráfico efetivado por Santa Rosa, cuja atuação artística se liga a circuitos internacionais de artes em que artistas plásticos brasileiros e do mundo inteiro participam.

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 que romperam com convenções anteriores da escrita literária, os livros também deixaram na memória coletiva dos que os leram a marca dos 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 Guimarães Rosa²⁶.

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 universo sócio-artístico brasileiro. A citação abaixo aponta o que seria um pouco a realidade da inter-relação entre mercado nacional e internacional de artes.

De qualquer modo, a conclusão do quadro de respostas indica claramente um interesse mais positivo pelas coisas da arte nas gerações mais novas [...]. Só muito recentemente as atividades artísticas se vêm desenvolvendo e as instituições a elas relacionadas vão aparecendo em maior número. As exposições de arte nacionais e internacionais nunca foram tão frequentes quanto agora; os museus de arte surgem um pouco por toda parte, bem como as galerias de arte. Por outro lado, houve no mundo inteiro, a partir do fim da última guerra, mas sobretudo para os fins da década de 40, um

²⁶ *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)*, 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.

fato novo no mercado do livro: a procura crescente do livro de arte! Em Paris ou Roma, Nova York, Bruxelas ou Zurique, Buenos Aires, e mesmo Rio de Janeiro e São Paulo, as livrarias começaram a encher-se de livros sobre arte, álbuns, reproduções em cores, histórias de arte em quantidade e qualidade crescentes. Em conversa com vários livreiros daqui e do estrangeiro, verifiquei serem todos unânimes em afirmar que os livros sobre arte, incluindo nela o cinema, passaram a preponderar na procura aos livros sobre política que dominaram o mercado para o fim da guerra, e principalmente logo nos primeiros anos dela [...]”²⁷.

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 compreensão da 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. [...]”²⁸ 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”²⁹ 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”³⁰.

²⁷ O texto foi originariamente artigo publicado por Pedrosa no Jornal do Brasil, a 14 de agosto de 1957. PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. p. 117

²⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 38.

²⁹ COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, n. 27, 1998, p. 140.

³⁰ TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. *Fotografia Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 27, 1998. p. 9.

A partir das considerações sobre a relação entre fotografia e constituição de políticas para o patrimônio, Maria Inez Turazzi³¹ 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”³².

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, os fotógrafos franceses Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon, que haviam chegado ao Brasil em 1940, tiveram lugar central na representação fotográfica do país e na fixação de uma cultura da fotografia. O fotógrafo Marcel Gautherot, no entanto, após chegar ao Brasil, se ausentava muito do Rio de Janeiro em missões fotográficas itinerantes pelo interior do país, muitas vezes a serviço de instituições oficiais. Jean Manzon logo foi contratado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, como fotógrafo e cinegrafista; mas Pierre Verger não se dispôs a trabalhar com fotografia, porque considerava o DIP onipotente sobre matéria fotográfica a ser publicada no país. Em 1944, estando no Peru, Verger conhece Roger Bastide, que lhe mostra a Bahia. Quando se fixa no Brasil, em 1946, logo se torna colaborador de Manzon em *O Cruzeiro*. Em 1946 mesmo, Verger chega a Salvador, de onde nasce frutífera relação com Jorge Amado, Mário Cravo e Dorival Caymmi. Fotografando a Bahia, Verger integra um conjunto especioso de *intelectuais do olhar* que vão compondo uma representação imaginária do Brasil recortado/enquadrado por lentes fotográficas que dão a ver o país em impressos ilustrados, quando não em imagens em movimento, como o cinema-documentário. “É assim que uma nova imagem do país começa a ser desenhada e a fotografia vai fazer parte desta construção”³³. Marcel Gautherot e Pierre Verger, curiosamente, quiseram conhecer o “exótico e amigável país” Brasil após terem lido *Jubiabá*, de Jorge Amado, publicado na França como *Bahia de tous les saints*, em 1938. A carreira desses fotógrafos – herdada de uma tradição de registro de populações por imagens, datada pelo fim do século XIX – se inscrevia no movimento de captar lugares exóticos,

³¹ Ibid., p. 10.

³² Ibid., p. 8.

³³ Ibid., p. 10.

monumentos, civilização e tipos locais, num movimento que provinha do século XIX e que se afirmara no âmbito da Geografia Humana Francesa, em campanhas fotográficas como a dos *Archives de la Planète*. Marcel Gautherot fará grande interlocução com a Geografia Humana Francesa no seu interesse de registrar tipos e aspectos³⁴, Segundo o que sugerem as considerações de Maria Inez Turazzi³⁵, a incorporação da fotografia pela inspiração literária ofereceria à criação uma espécie de repertório de mensagens visuais que mediarão a relação texto e leitor urbano, a quem se dirige a produção fotográfica organizada do país.

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 [...]”³⁶.

Por menos aparente que possa parecer, e não fácil de provar, 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

³⁴ A escola geográfica da Geografia Humana Moderna, de extração francesa, liga-se a *Société de Géographie* de Paris, de cuja memória é a guardiã. O geógrafo Paul Vidal de La Blache é considerado o pai teórico da escola e seu *Tableau de Géographie de la France* “nos oferece o caso único de um geógrafo, erudito todo tempo, avançando nos domínios da sensibilidade com a natureza, que é, antes, o apanágio de escritores e artistas [...]” GUIOMAR, Jean-Yves. *Le Tableau de la Géographie de la France de Vidal de La Blache*. In: Nora, P. (Org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Ed. Galimard, 1986. p. 580. *O Tableau* foi publicado em primeira edição em 1903, em 28 volumes, mas em 1908 houve edição suntuosa, ilustrada, e com várias fotografias feitas do território francês pelo próprio La Blache. No Brasil, a Geografia Humana Francesa abasteceu o ideário geográfico do IBGE durante muitos anos. A corrente de pensamento geográfico penetrou no país principalmente nos anos 1930 com a chegada dos professores franceses que vieram ajudar a criar as universidades em São Paulo e Rio de Janeiro e a criar os órgãos geográficos governamentais – Pierre Mombeig, Francis Ruelan, Pierre Deffontaines – todos alunos e/ou discípulos de La Blache. Rosa guarda em sua biblioteca o exemplar do livro de Pierre Deffontaines, *Contributions à La Géographie pastorale de l’Amérique Latine* (1964), um dos representantes da escola que vieram ao Brasil.

³⁵ TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. *Fotografia Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (Brasília, n. 27, 1998).

³⁶ COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcelos. Representação Visual da Nação: o Brasil através das lentes de três franceses. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 27., 2003, Caxambu. *Anais Eletrônicos*. Caxambu, MG: ANPOCS, 2003. GT Pensamento Social Brasileiro. p. 10.

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 nexo que ambas têm com a tradição geoetnográfica de viagens e excursões de fins do século XIX, esteira na qual surgirá a Etnologia.

A chancela de autoridade do conhecimento científico e etnográfico fornecida pelas viagens-excursões, pelas enquetes de campo, a princípio não atuavam da mesma forma para o escritor como para o fotógrafo, já que a literatura de Rosa não é encomenda ou não está em qualquer missão científica. 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 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 literatura³⁷.

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 editorial do primeiro número do *Jornal de Letras*, em julho de 1949, assinado por Lúcio Rangel, elogia Simeão Leal, que utilizou

³⁷ O desenvolvimento da noção de patrimônio na França e na Inglaterra no século XIX encontrou na fotografia um recurso poderoso para formar um sentimento de identidade pessoal e coletiva, do qual derivou a ideia de um bem comum. O patrimônio “começou a ser [ideia] construída no imaginário coletivo a partir, justamente, desse trabalho de identificação, inventário e preservação dos monumentos históricos e artísticos nacionais no qual a fotografia iria participar ativamente desde os primórdios de sua existência”. TURAZZI, *ibid.*, p. 13.

o “mais moderno processo de registro [de som] (o fio de arame)”³⁸ para gravar, em recente viagem à Paraíba, os caboclinhos e diversos cocos “de sabor marcadamente brasileiro”, em festas populares. Rangel assinala que o fio de arame ajuda a recuperar o “que resta puro, sem a influência do rádio e do cinema, da música popular brasileira”. A novela *Dão-la-la-lão*, de Guimarães Rosa, é marcada também pelo fio de arame. Quando o personagem Soropita volta do Andrequicé com a novela do rádio para recontá-la, todos já a sabiam, porque passara no povoado seo Abrãozinho Buristém, “que carregava um rádio pequeno, de pilhas, armara um fio no arame da cerca...”³⁹ e conseguira ligar o rádio. Se o *Jornal de Letras* elogiava os processos modernos de gravação do som das festas tradicionais brasileiras, a iniciativa não era isolada. Uma coleção das 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 1952⁴⁰.

O plano 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*:

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:

³⁸ *Jornal de Letras*. Mensário de Literatura e Arte. Dir. Responsável Elisio Condé. Edições Condé. Texto de Lucio Rangel. Música Popular, um folclorista. Seção Artes. p. 7. Ano I, jul. 1949.

³⁹ ROSA, João Guimarães. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v. p. 839.

⁴⁰ PLANO DE DOCUMENTAÇÃO DA VIDA RURAL. Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola, 1952. 12 p.

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 econômica⁴¹.

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, folgedos populares etc. Foram gravados os diversos autos apresentados naquele festival: guerreiros, reisado, fandango, chegança, quilombos, caboclinhos, baianas etc.⁴²”. Dos onze livros publicados de 1952 a 1957 na coleção *Documentário da Vida Rural* prevista no Plano, Guimarães Rosa colecionou sete⁴³.

Quanto ao desenvolvimento de uma cultura iconográfica, não desconhecemos certa distinção de estatuto entre fotografia e desenho. Postulamos a capacidade que o registro visual – à mão ou à máquina – tem de fixar certa imediata correspondência, ou imediato reconhecimento. Os desenhos e fotografias que ilustram publicações informativas, institucionais e educativas na biblioteca de Rosa são feitos, muitos, sendo copiados uns dos outros. Para desenhar, o desenhista via a fotografia, e para fotografar o fotógrafo já tinha o motivo registrado pelo desenhista, recurso bastante adequado às necessidades gráficas e de composição de livros da indústria editorial num tempo da história brasileira. Fotógrafos e desenhistas viajavam para fazer imagens do Brasil e, na falta do desenho, se faziam desenhos pela fotografia, e vice-versa.

Num contexto de expansão da circulação internacional de artistas e autoridades diplomáticas de meados do século XX, as trocas textuais efetivadas por Guimarães Rosa com a arte pictórica não se limitaram a suas visitas a museus europeus e brasileiros. Analisando a biblioteca de Rosa, verifica-se o interesse do escritor pelas Artes Plásticas. Ele guardou

⁴¹ Ibid., p. 6

⁴² Ibid., p. 7-8.

⁴³ De Manuel Diegues Júnior, *O engenho do açúcar no Nordeste* (1952); de Olavo Batista Filho, *A fazenda de café em São Paulo* (1952); de Jozé 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 documentarista das publicações do *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, o IBGE. Percy Lau 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.

em sua biblioteca apreciável conjunto de catálogos de exposições de museus e livros de artistas e teóricos de Artes Plásticas. Suas trocas com a arte pictórica dos artistas plásticos, ilustradores ou não, o encaminham mais uma vez para as virtualidades da arte do livro, tanto quanto para a da arte da palavra. Articulando trocas entre textos de arte e textos de ideias, Rosa realiza uma obra literária que se materializa em livros, através dos quais fixa sua autoridade autoral.

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, desapeou. Frei Sinfrão e seo Jujuca desmontaram também”⁴⁴.

Entendida como texto e livro, a literatura considera o que seriam os diversos “autores” de uma obra – leitor, editor, ilustrador – 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 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”⁴⁵ 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, e também figurado pela arte iconográfica do desenho e da fotografia. Sertão para *ler*, mas sobretudo para *ver*.

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.

⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v. p. 625.

⁴⁵ LE MEN, Ségolène. La question de l’illustration. In: *Histoires de la lecture – un bilan des recherches*. Paris: IMEC Éditions, 1995. p. 236.

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 reprodutíveis – 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 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 – 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 artísticas, literárias e diplomáticas de Guimarães Rosa, há um diálogo de tradição com escritores que escreveram o sertão, agora profundamente incrementado por artistas que desenhavam e fotografavam um sertão para ser *visto*. Todo esse material estará disponibilizado para trocas e interações de Rosa, para sua criação artístico-literária.

E, pelo visto, ele não hesitou em fazê-las.

Recebido em: 27 de junho de 2015.

Aprovado em: 24 de outubro de 2015.