

## **O DIÁRIO DE GUIMARÃES ROSA: ESTUDO E DIÁLOGO AUTORAL**

### **THE DIARIES OF GUIMARÃES ROSA: STUDY AND AUTHORIAL DIALOGUE**

**Mônica Gama<sup>1</sup>**

**Resumo:** Quase desconhecidos pela crítica, os diários de Guimarães Rosa constituem uma visão particular do fictício e do autobiográfico em sua obra. Há três diários entre os manuscritos do escritor, mas neste artigo será focalizado apenas o diário escrito em Paris, por ser o que mais recupera reflexões sobre a escrita de si e sobre o fazer literário. Expondo um interesse do escritor por diários de outros escritores, a investigação sobre mecanismos de narração de si e da relação dessa autocontemplação com o mundo estendeu-se para crônicas e para um dos prefácios de seu último livro, o que também será explorado neste artigo, quando veremos a incorporação do debate sobre literatura engajada a partir da escrita íntima.

**Palavras-chave:** Diários; Guimarães Rosa; literatura engajada.

**Abstract:** Almost unknown by critics, the diaries of Guimarães Rosa constitute a particular view of the fictional and autobiographical in his work. In this article is the diary written in Paris that will be focused, as it is the one that recovers most reflections about writing itself and about the literary doing. Exposing an interest of the writer by diaries of other writers, the investigation into mechanisms of narration of self and the relation of this self-contemplation with the world was extended to chronicles and to one of the prefaces of his last book, which will also be explored in this article, when we will see the incorporation of the discussion about literature engaged from the intimate writing.

**Keywords:** Diary; Guimarães Rosa; Engaged Literature.

---

<sup>1</sup> Professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop): <gamamonica@gmail.com>.

A maior aventura da escrita de um diário é a sua manutenção, visto que a anotação, marca de uma viagem de exploração interior, é acompanhada por uma contínua deliberação sobre a validade, o alcance e a energia para continuar a empreitada de exposição de si: cada entrada é o resultado de uma decisão, “é preciso escolher e agir” (LEJEUNE, 2008, p. 263); essa prática de observação e anotação de si é também um ato avaliativo sobre a função do texto que está sendo produzido.

É comum lermos em diários a crença de que, com o registro excessivo do dia, o diarista poderia refletir sobre todo o seu percurso, como se a página fosse uma metonímia bem construída de sua vida. Essa é, porém, apenas uma das possibilidades. As anotações também estariam a serviço de visitas sucessivas ao texto, e não somente daquela leitura que se faz, geralmente muito tempo depois da escrita do diário, para reencontrar um sujeito que se reconhece e se estranha. Os diaristas em geral e os diaristas-escritores especificamente se diferenciariam quanto ao tipo de leitura de seus diários? Difícil construir uma tipologia, mas é de se suspeitar que, para os escritores que, assim como Guimarães Rosa, transformam tudo em matéria ficcional, o diário pode se tornar uma fonte de pesquisa sobre as formas de se relacionar com a escrita cotidiana sobre si mesmo e suas percepções.

Na biblioteca de Guimarães Rosa<sup>2</sup> há diários de diversos escritores e intelectuais, com grifos e anotações marginais que indicam a leitura e reflexão do autor sobre o conteúdo ou a forma de expressão dos diaristas. Escrita e leitura de diários constituíram práticas de auto-observação que resultaram na produção direta de notas sobre o cotidiano, formando um repertório de formas pelas quais outros escritores se exibem e se relacionam com a escrita de si. Nesse sentido, três publicações encenam a relação entre os momentos de escrita e os de leitura do diário: “Do diário de Paris”, “Teatrinho” (ambos de *Ave, palavra*) e “Sobre a escova e a dúvida” (*Tutameia*).

Quanto a essa marginália produzida por Guimarães Rosa, veja-se o caso do *Journal*, de Jules Renard – escritor evitado por ele em razão do medo de impregnar-se de suas imagens literárias, conforme afirmou no ensaio “O jaboti e a tartaruga” –. Entre os vários grifos, o escritor anotou “mau” na lateral da frase: “um pássaro envolto em névoa, como se trouxesse pedaços de uma nuvem rasgada a bicadas” (RENARD, 1948). Os diferentes

---

2 A biblioteca e os manuscritos do escritor estão conservados no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

instrumentos de escrita usados nas margens sugerem leitura e releitura, mas é difícil saber o motivo exato da anotação “mau”. Na margem da página seguinte há uma pista: “m% Mau gosto. Mania de imagens”. O tom agressivo chega ao auge nas páginas seguintes, quando anota “mediocre” e “tolo”.

Outros diários foram mais admirados. Em uma das muitas deliberações do diário escrito em Paris, Guimarães Rosa (1951, p. 58, grifos meus) projeta alinhar-se a Katherine Mansfield:

Quero orar, hoje, o mais possível. Minha oração é muda, sem palavras e *sem imagens*. É um contacto (ou tentativa de) com o INF. Sem misticismo, sem fraquezas, sem devaneio. Talvez sejam os momentos únicos em que não pratico a evasão. Nada mais real mais prático e mais útil que a oração. Se for capaz de orar uma hora cada dia, pelo menos, sei que serei igualmente capaz de quaisquer realizações. *Se não a própria literatura minha degenerará num brinquedo desvalioso*. A necessidade de purificação e dinamização espiritual prévia é em mim muitíssimo forte.

(Li, em qualquer parte (no Prefácio do “jornal” dela) que o mesmo passou a se dar, a certa altura da vida, com Katherine Mansfield).

Repare-se que a identificação aqui é relativa ao exercício literário, envolvendo a reflexão sobre a necessidade de um processo prévio indissociável da realização. A oração, mais que um acesso à transcendência, é apresentada como uma prática que contribui para o fazer literário e para a manutenção de um padrão artístico. Observe-se também a negativa por imagens até mesmo nas orações: a palavra, a imagem e o devaneio resultam na evasão; a oração, por sua vez, se opõe à evasão, sendo útil para a criação literária.

Ao observar a relação de Guimarães Rosa com o diário enquanto prática, percebemos uma rede de diálogo com escritores que o ajudam a configurar uma visão particular do fictício, do autobiográfico e da expressão literária de sentimentos interiorizados em sua obra. Temos notícias de três momentos de engajamento dele em diários. Ainda que tenham como ponto de partida diferentes motivações de criação, os três têm em comum o fato de terem sido escritos “em situação de viagem”: enquanto diplomata residindo em outros países, entre 1939 e 1942, Guimarães Rosa manteve um diário na Alemanha e, entre 1949 e 1951, na França; e, entre 12 e 28 de maio de 1952, na viagem ao sertão da Bahia e de Minas Gerais.

## NAUTIKON: O DIÁRIO DE PARIS

Guimarães Rosa conservou apenas a versão datilografada do diário escrito em Paris.<sup>3</sup> Nesse período, o escritor anotou frases ouvidas e lidas, descreveu visitas a museus e restaurantes, narrou fatos cotidianos e os hábitos de seus gatos, escreveu sobre textos lidos, sobre Paris e suas paisagens, além de registrar reflexões sobre a sua vida e a sua prática de escrita.

Documentando a “trajetória interior” (LARA, 1988, p. 226), esse diário é muito importante quanto ao momento de sua escrita, ou seja, no intervalo entre a primeira e as outras obras do escritor:

Entre as informações que emergem das inúmeras anotações do diário, repontam indícios do *eu* mais profundo do escritor, à espreita. Poucos fragmentos esparsos que alinhavados nos revelam um pouco mais da interioridade da figura da pessoa e do escritor. *Facetas que a obra também entremostra, como a do pensador, do homem inclinado ao questionamento e à reflexão, sobre o mundo e sobre si mesmo, e também o místico* – que se observa no caminho do autoaperfeiçoamento (LARA, 1988, p. 226, grifos meus).

O “eu profundo” mostraria facetas nas obras e, às facetas de místico e de pensador, que podem ser associadas a personagens como Riobaldo ou outros tantos narradores, somam-se outras, entre elas, a que lembra personagens munidos de cadernetas e que anotam tudo o que veem.

A conduta adotada pelo diarista comporta resistência, autoconhecimento, confiança, autovigilância e criação de si mesmo. A variedade de condutas acompanha os desdobramentos do sujeito: escreve-se sobre o sujeito do presente da escrita, sobre aquele que não existe mais e ainda sobre os desejos de identidade futura.

E o leitor do diário? Ao analisar brevemente narratários de diversos escritores, Corrado (2004) aponta que o interlocutor desse tipo de escrita pode ser plural e inconstante, sem necessariamente confundir-se com o próprio diarista. O diário pode se tornar uma personagem, o diarista pode endereçar-se a si mesmo ou teatralizar a perplexidade frente à complexa identidade de si que vai surgindo na escrita: “o diário não é o lugar da coerência, da estabilidade, mas da escritura do limiar, entre identidade

---

<sup>3</sup> Trata-se de um conjunto de 123 páginas datilografadas no verso de folhas com timbre do Ministério de Relações Exteriores, cobrindo o período entre 3 de março de 1949 e 2 de fevereiro de 1951. O diário segue uma ordenação cronológica, com exceção das primeiras páginas, que registram dias do mês de agosto (ROSA, 1951).

e alteridade, um lugar onde não se fala de si, mas consigo” (CORRADO, 2004, pp. 95-96). Falar de si e consigo é deparar-se com a instabilidade de um discurso sobre si mesmo, que atravessa, no caso dos escritores, uma identidade autoral; autor e leitor de si, o diarista projeta e é afetado pela escrita que acusa a vertigem da autorrepresentação no espaço discursivo íntimo. A presença de sinais gráficos e de títulos para o diário assinalam a figuração de diferentes espaços de intimidade, bem como os diferentes recursos envolvidos na construção e apreensão da subjetividade do escritor.

É depois que Guimarães Rosa nomeia o diário, *Nautikon*, em 25 de janeiro de 1950, que as apreciações sobre o gesto diarístico tornam-se mais recorrentes. Desde então, mesmo sem uma periodicidade rígida, o diário ganha ritmo de escrita com o aumento de notas e reflexões. Parece que, ao propor um título, o autor estabelecesse um pacto de escrita e leitura diferente: o diário deixaria de ser apenas depositário das pequenas notações do cotidiano e ganharia a dimensão de projeto de escrita relevante, a ponto de ser nomeado poeticamente. A nomeação do diário repete-se meses depois, quando aparece o título acompanhado de uma explicação: “Nautikon = o livro da sinceridade” (ROSA, 1951, p. 61). Dois dias depois, novos títulos:

Este, penso: em vez de NAUTIKON:  
TERRA FINISTERA  
ou, mesmo:  
- Sozinho a Bordo.  
(ROSA, 1951, p. 71).

A equivalência entre *Nautikon* e sinceridade é deixada de lado em função do aspecto solitário da escrita, desenvolvendo parte do tema marítimo contido no título principal. A tripla denominação combina com o gosto rosiano pela produção de títulos para seus projetos literários e, no diário, institui uma nova perspectiva, porque é a partir de então que surgem reflexões sobre o engajamento do diarista no projeto de autodocumentação, o que chamará depois de “Reportagem de si mesmo” (ROSA, 1951, p. 73). O relato com a finalidade de informar e, logo, com apelo a uma leitura posterior que valorize essas informações (traços da reportagem), caracterizaria o diário como um espaço de arquivamento de si.

Não foi apenas essa a função que Guimarães Rosa imaginou para seu diário; é o que se lê logo em seguida à proposição dos títulos: “Contudo,

creio que, se conseguisse filmar e taquigrafar e perregistrar<sup>4</sup> todo, todinho, um dia meu, poderia servir-me de meditação (normativa) a vida inteira, todos os dias. Sempre haveria tanta matéria para interpretação e descobertas” (ROSA, 1951, p. 73). A documentação do dia serviria para o autoconhecimento e a “meditação”, prática que surge em outro trecho:

Atravesso a rua, de lápis na mão e caderneta na outra:

O guarda com a mão levantada, vertical seu bastão branco.

O automobilista que empunha seu volante, à espera do sinal.

A mulher que empurra ao meu lado um bebê no carrinho.

Um homem com pasta grande, onde deve ir até comida para seu almoço.

Faz sol. Pus a gabardine, que já é demais. Escrevo na rua, não posso ver a natureza. Imagino o céu azul. Tomo um taxi. Não tive tempo para limpar os óculos. Esse diário terá de tudo – é *coctail, bric-à-brac*.

Nele quero acompanhar-me. Lê-lo, mais tarde, já impessoal.

Cafarnaum. Mas tem de ser assim, carregado de lúdico, de enevoado, bagaço, supérfluo (ROSA, 1951, p. 73).

Cabem na nota as ações do diarista, o que está vendo, o que imagina, a avaliação do diário e a proposta do que deve ser o diário. Mesmo registrando tudo o que via, sua conclusão é a de que, oferecendo ao diário todo tipo de matéria, este poderá servir para *acompanhar-se* mais tarde, quando poderá revisitá-lo de maneira mais distanciada. O exercício não se prolonga, sendo apenas essa notação com enumeração do que estava em seu campo de visão.

No relato de viagem a um campo de tulipas, há novamente a necessidade da anotação do que está vendo, mas, dessa vez, a motivação é criada pelo fato de o escritor estar impressionado com a paisagem. Mais uma vez a desconfiança relativa à prática diarística apontada anteriormente: “A ânsia de fixar no papel as minhas impressões priva-me de certo modo de gozar do espetáculo do campo de tulipas. Não é avareza, é a necessidade de contar, transmitir a outros esta beleza. Estou sendo escritor, e não diarista” (ROSA, 1951, p. 60). Na própria prática de anotação, evidencia-se

---

<sup>4</sup> *Perregistrar* parece invenção do escritor, associando a preposição *per* ao verbo registrar (para registrar; por registrar).

a postura complexa de um diarista que quer exercitar a notação cotidiana sobre si e não apenas fazer mais um texto assinável por J. Guimarães Rosa, autor de *Sagarana*. Mais adiante:

Já o ímpeto criador (fabulador) começa a dominar-me. Estas notas oscilarão entre o tom esse e o de puro fixar momentos, ideias, reações, emoções. Oscilação de tónus, correspondente: quando em *plus* = fabulação, o literato; em *minus* = o memorialista do presente, diarista. (Irremediáveis confidências) (ROSA, 1951, pp. 65-66).

Guimarães Rosa surpreende-se dominado pelo fabulador e precisa aceitar que o diário não terá um tom uniforme. Reconhece-se um dos limites do projeto diarístico: ser memorialista do presente é exibir as “irremediáveis confidências”, prática que pode, no entanto, possibilitar algo muito positivo:

m% – Meu Deus, que nunca sejam para mim banais os castanheiros!

Os pardais piam.

Com o NAUTIKON, tento evitar os recifes da vida externa e defender-me da incessante tempestade de minha vida interior.

Pôr tudo num diário é um meio salutar de nos envergonharmos de nós mesmos, para aperfeiçoamento (ROSA, 1951, p. 73).<sup>5</sup>

A breve notação sobre o canto dos pardais, por sua vez, é intercalada por outra reflexão sobre o papel do diário. *Nautikon* seria um instrumento para defesa da vida externa e interna. A imagem escolhida pelo escritor dimensiona a importância que ele conferia à escrita pessoal, visto que o recife, formado por uma sedimentação da vida externa, é semelhante a um obstáculo perigoso para quem se aproxima e também o oposto, ou seja, o refúgio de uma vida interior; a vida, contudo, não é calma como se

---

<sup>5</sup> A reivindicação da permanência de um olhar especial para a realidade exterior (não banalizar a observação dos castanheiros) vem acompanhada pelo símbolo m%, símbolo utilizado por Guimarães Rosa para assinalar uma criação sua (originalidade) ou mesmo uma apropriação literária (tomada a partir de então como sua). Ora, a frase sobre os castanheiros, marcada pelo m% para uso em algum texto, interrompe a continuidade da reflexão. Cabe perguntar em qual momento o m% apareceu no início da frase, se na anotação daquele dia mesmo ou se na transposição da caderneta para a página datilografada. Dito de outra forma: o reconhecimento do literário se dá na duração do ato da escrita ou já é fruto da releitura para mudança de suporte?

esperaria em um recife, por isso o diário é um espaço de defesa e proteção de sua turbulência e intensidade.

Em uma das versões do texto “Do diário de Paris”, publicado em *O Globo*, e depois em *Ave, palavra* (1978c), a titulação do texto vem acompanhada de um comentário revelador: “D+2: O diário tem dois títulos: às vezes é ‘Nautikon’, às vezes ‘Sozinho a bordo’. Sozinho de verdade, não. Apenas cada um de nós traz sua parte chão e uma parte oceano. *Por esta, se vai até a Deus. Mas, com Deus, não coexistem os deuses?*” (IEB. JGR-M-13,55).<sup>6</sup> A postura indagadora do diarista: “Diminuíram – ou aumentaram? – as coisas de que ainda posso dizer meu, minha: meu Deus, meu mundo...” (IEB. JGR-M-13,55) reconhece a multiplicidade na manifestação aparentemente una. O aspecto náutico do diário, espécie de diário de bordo de uma viagem interior, também se expande à caracterização do sujeito, parte terra, parte água, a qual permitiria a ascense.

## PROUST E A VIDA INTERIOR

“J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só um rascunho”. Essa é uma avaliação de março de 1950. O corpo simbólico, o eu nomeado, criado a partir do conjunto de páginas que formam o diário, é construído por Guimarães Rosa com esse estado de “rascunho”, de vir a ser.<sup>7</sup> O diário, que abriga esse sujeito-rascunho, promove o fascínio de “transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se autoengendrar” (LEJEUNE, 2008, p. 264). O diarista desdobra-se no sujeito *J. Guimarães Rosa*, que se percebe escrito. Contudo, seria ele o mesmo reconhecível na capa dos livros e comentado pelos leitores por *Sagarana*? A transitoriedade do sujeito que é, “por hora”, “rascunho”, inscreve-se como um recado ao leitor futuro, informando e construindo uma identidade narrativa para o eu que assina o diário.

---

6 Toda a parte grifada foi excluída para *Ave, palavra*. As referências de citações da obra *PARIS* de Guimarães Rosa (1951) serão dadas desta forma.

7 Cecília de Lara (1988, p. 69) percebeu que a ideia da pessoa como rascunho reaparece no conto “Páramo”, que aborda a dimensão espiritual “das grandes mutações que o ser experimenta nas experiências de passagens”. Nessa narrativa, “cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar, até a hora da liberação pelo arcano, além do Lethes, o rio sem memória...” (p. 69). Para a pesquisadora, o conceito atingiu sua formulação definitiva “no último escrito de J. G. Rosa – o Discurso de Posse à Academia Brasileira de Letras – verdadeiro testamento espiritual do escritor” (p. 69).

A exposição de si mesmo para posterior releitura (que pode vir a ser enriquecedora para o autoentendimento) foi acompanhada pela ideia de que a escrita constrói uma individualidade:

NAUTIKON = o livro da sinceridade.

Não tenho personalidade, e tenho procurado ser como menino, para o Reino. Só a oração e a criação literária, entrelaçadas e permanentes, podem dar-me individualidade (ROSA, 1951, p. 61).

O diário acolhe a sinceridade, mas de um sujeito-rascunho sem personalidade, que documenta sua busca pela individualidade – e, em termos proustianos, pelo fortalecimento de sua vida interior. Se o diário pode funcionar como um refúgio da vida interior, ele só terá sentido de existência com uma rica vida interior; a escrita diária não pode abrigar uma vida sem intensidade interna: “O diário (o ato de escrevê-lo) dá-me coragem para a vida. Ponho grades entre mim e as feras. (Meu desprezo anterior para com diaristas e diários). É que, então, bem fraca era a minha vida interior” (ROSA, 1951, p. x). O que ele considera como a fraqueza de sua vida interior comprometia tanto a escrita quanto a leitura de diários de outros. O diário torna-se um instrumento de ação: se as feras estão soltas e prontas para atacá-lo, é com a escrita do diário que ele age, interpondo uma separação contra as feras e permitindo a observação interior.

Essa imagem relativa à vida interior retoma a ideia proustiana de oposição entre o homem que frequenta a vida social e o homem da vida literária (MURAD, 2012), ou seja, entre a socialização mundana e a interioridade (enriquecida pela leitura).

Um pouco antes de ir para Paris, Guimarães Rosa foi para Bogotá, em abril de 1948, e, durante sua estadia, ocorreu uma revolta popular muito sangrenta na cidade. Antonio Callado conta assim a ausência do escritor mineiro diante desse momento histórico:

Quando ele reapareceu, eu disse: “Puxa, Rosa! Onde é que você andou?”. E ele me respondeu: “Estava todo o tempo na residência do embaixador”. A casa ficava no bairro mais chique de Bogotá, era enorme e tinha um parque imenso. “Mas você não viu o que aconteceu em Bogotá? Puxa, parecia a história de Augusto Matraga, de tanto que mataram gente... Isso aconteceu no meio da rua, o tempo todo!” Foi então que ele me disse: “Ora, Callado, o que tenho que escrever já está tudo aqui na minha cabeça. Não preciso ver coisa alguma”. – “Mas Rosa, olha, eu garanto que você ficaria impressionado. Foi um espetáculo terrível... O que você fez durante todos esses dias?” Ele disse: “Eu reli o Proust”. Vejam só! [...] Ignorou a cidade que pegava fogo porque já tinha todas as guerras de que precisava dentro da cabeça (CALLADO, 1995, pp. 24-25).

O escritor estava na Colômbia, na qualidade de secretário-geral da delegação brasileira, da IX Conferência Pan Americana, sendo alvo de críticas de outros escritores e intelectuais por sua postura avessa à política.<sup>8</sup>

Dois anos depois, no diário de Paris, o diálogo com Proust é evidenciado:

O NAUTIKON está-me servindo para maior equilíbrio, por isso: estou escrevendo um livro, sem o estar, sem a necessidade de penosas sessões de papel e mesa.

.....

Não se pode ser actor e espectador, simultaneamente. Devo despreocupar-me um pouco deste NAUTIKON, mas sem esquecê-lo, com ele sempre a mão. O que devo fazer, isto sim, é anotar, inteiros, de vez em quando, dias-prova. Por exemplo: um dia ir anotando, passo a passo. Outra vez: isolar-me, fechar-me absolutamente, isto é, desligar-me, e tentar recompor à véspera. (Além disso, para um escritor, devo estar fazendo ótimos exercícios.)

*(O que pode parecer influência de Proust não o é. Sempre senti, espasmodicamente, a ânsia de ir fixando o tempo, o vivido.)*

Tentação barnumiana de escritor: ir trazer mais Paris, para o leitor – já estou pensando como empresário, como artista. Mas, isso seria absurdo. Mil tentações atacam nossa honestidade intelectual! Nada de fraudes...

(Também, há as vindas de Edú e do Pedro, que me levaram mais a Paris.) (ROSA, 1951, p. 74, grifos meus).

A anotação sem o compromisso de obra não é sinônimo de escrita espontânea, pois ele ensaia métodos de registro. Todo o trecho mostra o flagrante dos desdobramentos do diarista em escritor (“para um escritor”), em leitor (a influência proustiana), em *showman* barnumiano<sup>9</sup> (“tentação barnumiana”). A honestidade estaria em resistir à tentação de fazer um diário de viagem (buscando leitores), reduzindo o exercício diarístico a uma coleção de anedotas de quem visita uma bela cidade, o que parece

---

8 Joel Silveira, por exemplo, narra: “O povo se revoltou e destruiu a cidade, Bogotá acabou. Inclusive, eu estava lá com o Antônio Callado [...] E o hotel do Callado foi completamente destruído. Ele ficou com a roupa do corpo. Ele e a mulher. A conflagração demorou três dias. [...] Conheci Fidel em 1948 no Bogotazo. Ele estava lá, tinha 22 anos [...] Guimarães Rosa era um homem essencialmente literário. A única coisa que interessava ao Guimarães era a literatura, apesar de ser um bom diplomata, um bom funcionário burocrata” (SILVEIRA *apud* ESCALLÓN, 2014, p. 67).

9 Phineas Taylor Barnum foi um empresário do entretenimento americano.

justificado, para si mesmo, pela situação de cicerone em que se encontra, mas que se relaciona, sobretudo, ao imperativo de autopromoção do artista, constrangido a agir como empresário.

O uso dos parênteses é importante para pensarmos a autorrepresentação do escritor, uma vez que o diário é em si um ato de abertura de um grande parêntese no cotidiano: mesmo que o texto seja escrito para ser lido por ele mesmo, recorre aos parênteses para criar outro nível de fala sobre si que, como naquele caso, apresenta-se na forma de uma interpretação a ser considerada.<sup>10</sup>

Esse discurso especulativo de um sujeito que diz “eu” e, de forma autorreflexiva, discorre sobre si e sua enunciação tem como pedra de toque *Em busca do tempo perdido*, obra proustiana que encena algo entre o romance, o ensaio estético-filosófico, tratado de psicologia, o exercício de escrita autobiográfica, entre outros. O privilégio do mundo interior em detrimento do mundo exterior vai se revelando na forma e na temática do imenso projeto de Proust (2006, p. 67), e, em diversos momentos da narrativa, vemos essa ideia de um mundo interior que protege o sujeito:

E acaso não era também *meu pensamento um refúgio em cujo fundo me sentia oculto*, até mesmo para olhar o que se passava fora? Quando via um objeto exterior, a consciência de que o estava vendo permanecia entre mim e ele, debruava-o de uma tênue orla espiritual que me impedia de jamais tocar diretamente sua matéria; esta como que se volatilizava antes que eu estabelecesse contato com ela, da mesma forma que um corpo incandescente, ao aproximar-se de um objeto molhado, não toca sua umidade, porque se faz sempre preceder de uma zona de evaporação.

O pensamento é um refúgio, pois há uma sensação constante de irrealidade do mundo material; por isso se mostra sempre em desconfiança e descrença pelo real. A arte, por criar uma realidade acessível à consciência, serve de contraponto com esse real duvidoso. Fixar o tempo vivido é algo que encontra muitas dificuldades, e é o romance de Proust que vai trazer uma das mais perspicazes discussões sobre a precariedade que envolve essa proposta. Se a arte é um fenômeno mental, ocorreria uma troca íntima entre escritor (que a produz a partir da vida interior) e leitor (que lê em silêncio e ativa sua vida mental).

---

10 Danielle Corrado (2004, p. 87) analisou brevemente o uso dos parêntesis e da fonte itálica no diário de Liev Tolstói, que faz uma “tradução gráfica de uma segunda voz moralizadora, de uma voz preceptiva ou avaliadora que constata os rompimentos das regras”, recurso a partir do qual o autor vai se impondo durante a escrita do diário.

A maior relação que podemos ver entre o diário e a obra proustiana é a escrita da vida interior como uma prática que leva ou facilita a escrita do texto literário, tal qual ocorre com o narrador de *Em busca do tempo perdido*.

## PESQUISADOR DO PRÓPRIO DIÁRIO?

Pelo hábito geral do escritor de escrever em cadernetas durante suas viagens, supõe-se que a anotação não era feita em folhas soltas. A condição provisória do sujeito é duplicada na provisoriedade do suporte que recebe suas notas: o escritor transportou, pela datilografia, o conteúdo das cadernetas ou do caderno que continha o diário para folhas avulsas, que foram reunidas num fichário com uma capa de papelão.

O diário o acompanhava nos passeios e pequenas viagens pela França: “(Escrevo no automóvel. Passamos às 10hs35’ a Porte de la Villete)” (ROSA, 1951, p. 59). Pode-se imaginar uma letra irregular devido ao movimento do automóvel, mas a datilografia é muito bem cuidada, com a organização gráfica semelhante à do diário *A boiada*: a mancha de texto é menor e alinhada à direita, o que resulta em uma margem maior na lateral esquerda, oportuna para receber notas de leitura. Essa leitura e transposição de partes pressupõem o reconhecimento do elemento literário, que pode estar onde o escritor já anunciara, com o símbolo *m%*, nos trechos de escrita reflexiva sobre a escrita de diários ou em meras descrições do cotidiano.

Com a troca de suporte, uma mudança significativa ocorre: o diário recebe um título diferente, *PARIS*, manuscrito na capa de papelão que guarda o conjunto de folhas. Quando Guimarães Rosa se decide pela troca? Acredito que o novo título aparece depois da datilografia, quando o diário se transforma em um texto a ser revisitado pelo escritor, em busca de passagens que pudessem ser transferidas para cadernos de notas ou para suas listagens de células estéticas (*m%*), ou seja, de palavras ou expressões dotadas de literariedade, prontas para o uso em alguma narrativa.

Títulos como *Livro da sinceridade*, *Sozinho a bordo*, *Terra finistera* e *Nautikon* ficam esquecidos no interior do diário e parecem marcas de uma sedução pelo próprio texto. Essa sedução parece diminuída quando o escritor decide transformar aquele conjunto de registros e impressões em objeto de pesquisa: muda o olhar do escritor, que se transforma em pesquisador de sua própria escrita e agora busca ali mais uma

discursividade que pode ser citada, transferida, para outro projeto de escrita.

Por isso acredito que, na mudança de título, o escritor desloca os registros do espaço da intimidade para oferecê-los a si mesmo como objetos de leitura e pesquisa, ou seja, deixam de ser o relato do sujeito diarista, para serem fonte de pesquisa para o escritor João Guimarães Rosa, que transforma a sua própria imagem em elemento para investigação.

O novo título é, então, referencial em relação ao que o texto oferece ao escritor: anotações feitas em Paris, focalizando o caráter de escrita de viagem e evidenciando a questão episódica, transitória, que é tão característica da forma diarística.

## O DIÁRIO PUBLICADO

Em “Do diário em Paris” e “Do diário em Paris – III”, publicados em jornal (maio de 1953 e abril de 1954) e posteriormente incluídos em *Ave, palavra* (1970), Guimarães Rosa selecionou e retrabalhou diversos trechos de *Nautikon*. O título escolhido remete de imediato ao diário e, mais especificamente, ao fato de ser um extrato do material produzido em Paris.

Quando os trechos foram extraídos do diário efetivamente mantido na cidade, as datas dos textos divulgados não correspondiam, em geral, aos fatos neles relatados; muitos sequer tinham data no diário original. Mas nem só de transposições com datas inventadas se fez o texto. No aproveitamento de passagens para a publicação, ocorreram outras mudanças: inserção de textos, diferentes articulações frasais, colagem de partes (notações que estão enumeradas em ordem cronológica no diário, aparecem intercaladas a outras) e desenvolvimento de *temas*.

Assim, ainda que exista uma exposição de si, ao transpor notas de seu diário pessoal, o escritor expõe uma versão ficcional de reflexões e ações transcorridas entre agosto e setembro de 1949, oferecendo ao leitor algo equivalente a um lastro de verossimilhança, um momento de datação de si, de acesso, em um período, às suas considerações.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Não há nenhuma informação que ateste o caráter verídico ou não das notações, mas é de se esperar que os leitores tenham recebido os textos como uma transposição do diário do escritor, pois não era incomum que os periódicos publicassem trechos de diários de escritores. Semanas antes da publicação do texto de 1953, por exemplo, ocorrera a divulgação, no mesmo jornal, de trechos do diário de Jules Renard, selecionados por Gilson Machado.

Entre as alterações observadas na transposição do diário para a publicação, está a criação de uma personagem. No primeiro “Do diário em Paris”, dos 27 fragmentos, 12 são sobre Ieoana, uma personagem criada pelo escritor. Explico melhor: no diário, há trechos sobre encontros ou observações de hábitos de gregos que foram reunidos para a publicação. Alguns exemplos. Entre o dia 10 e 23 de dezembro de 1949, Guimarães Rosa anotou:

A grega: Se fosse Fríni ou Chlói ... nomes gregos...

m% recitando poemas em grego moderno, que é o que mais se aproxima do ronrom de um gato. (daí romáico) (ROSA, 1951, p. 38).

Em 7 de maio de 1950: “Lembra-me a Senhora grega, da Unesco. Dáfni. Seu amor <ilegível> ao teatro, que persiste, lindamente vivo, em todos os gregos que conheço). Disse-me: – Não é (o teatro) uma verdadeira théophanie?” (ROSA, 1951, p. 58). Em 10 de maio de 1950, copiou a frase de uma carta: “Paris m’absorbe et m’affolle”<sup>12</sup>... (carta de uma senhora, ao Embaixador)” (p. 78). Por fim, o escritor registrou frases em grego de alguém chamado Varvi, entre elas: “Varvi: Náftikon é a marinha” (p. 88).

Essas e outras passagens de dias diferentes, envolvendo diversas pessoas, são reunidas para formar pequenas narrativas dos encontros de Guimarães Rosa com Ieoana no texto “Do diário em Paris”, de *Ave, palavra*. Por exemplo: “Ieoana recita-me estrofes em grego moderno – *demótiki* – língua que bem se aproxima do ronrom de um gato; daí, rir, chamarem-lhe também *romáico*” (ROSA, 1978c, p. 77). O que no diário aparece como uma frase retirada de uma carta ao Embaixador, transforma-se na publicação em uma fala de Ieoana. “– *Paris m’absorbe et m’affolle*... – dizia-me Ieoana. – Sou muito grega...” (p. 77). As frases de Varvi anotadas no diário e o relato de uma conversa entre Guimarães Rosa e Dáfni são reescritos em forma de diálogo entre o diarista e Ieoana:

Rabisco “Nautikon” na toalha da mesa, e pergunto a Ieoana se aquela palavra existe.

– Náftikon? É a marinha.

– Sou eu mesmo.

– Um enigma?

---

<sup>12</sup> “Paris me absorve e me aterroriza.”

– O “Náutikon” resolve tudo...

– O que tudo resolve é o teatro. Amo o teatro. É um antigo amor que é o de todos os gregos que eu conheço. Não é o teatro uma verdadeira teofania? (ROSA, 1978c, p. 77).

Guimarães Rosa encena um diálogo acerca do nome de seu diário, definindo-o a partir de si, “Sou eu mesmo”, e da solução, “resolve tudo”. Varvi e Dáfni são transformados em uma única personalidade, teatralizados na figura de Ieoana.

## **LEITOR E CRONISTA DE DIÁRIOS: JULIAN GREEN, ÉRICO VERÍSSIMO E ARTE ENGAJADA**

“A dificuldade foi tomar notas,  
fechá-las em grupos em um armário,  
esquecê-las, revivendo o essencial  
pela boca dos meus personagens”  
(COCTEAU, 1953, p. 88).

A acuidade com a qual o escritor se apresenta também como leitor pode ser examinada, no caso de Guimarães Rosa, a partir do modo como ele enumerava diversas notas, organizava em listas e criava pastas temáticas, revisitando continuamente os registros para a composição de uma narrativa. Dentre elas encontramos o comentário aqui citado em epígrafe, retirado do diário de Jean Cocteau, no qual este reflete sobre as semelhanças entre suas obras e as de Sartre. O exemplar desse diário, presente na biblioteca de Guimarães Rosa, tem essa frase grifada pelo escritor mineiro, provavelmente marcando uma cumplicidade com Cocteau (e, por consequência, com Sartre).

A passagem é significativa devido ao jogo de espelhos entre as identidades envolvidas: Guimarães Rosa, diarista, escritor, leitor de diários, os quais comentam, por sua vez, os mecanismos de escrita de outros escritores. Na escrita do diário, o autor depara-se com faces diferentes de si mesmo, unificadas por um corpo que se engaja no projeto de autodocumentação; essas imagens produzidas formam um repertório que pode servir para reflexão sobre si mesmo ou até como arcabouço para criação ficcional. O que dizer então quando o escritor tem o hábito de ler diários de outros, portanto, o repertório de imagens de si de outros escritores?

Uma das formas de se pensar a constituição autoral (e, logo, as formas de exibição da imagem de autor) se dá na relação que um escritor estabelece com o campo literário, o *ethos* e as posturas disponíveis (repertório de identidades autorais) a partir das quais construirá a sua própria identidade. O autor é, então, construído na leitura – leitura que ele fez das imagens de seus pares, leitura que nós fazemos deles. Por isso é importante investigar de que forma os diários lidos por Guimarães Rosa passaram a participar de sua obra, afinal, é possível que o escritor tenha transformado esse tipo de escrita em fonte de pesquisa.

É o que acontece de forma evidente no texto “Teatrinho”, publicado no suplemento *Letras e Artes*, em abril de 1953, também incluído em *Ave, palavra*. Nessa crônica, Guimarães Rosa compara as escritas cotidianas de Érico Veríssimo – *A volta do gato preto* – e Julien Green – *Journal I (1928-1938)* –, mais especificamente, a passagem em que cada um narra a ocasião em que se conheceram, em 4 de agosto de 1944.

Essa comparação parece indiciar o comprometimento do escritor com seu projeto de pesquisa sobre a escrita íntima e cotidiana, como ele mesmo anotou em alguns momentos de seu diário íntimo:

O azul = cinza do verde (Mas, aqui, por hábito, forço a imagem, derivado. Já houve complementação, intervenção intelectual, artificialidade).

Anotar e estudar este mecanismo.

Preciso de ler Amiel (ROSA, 1951, p. 61).

Correr para o caderno e anotar logo qualquer brotar de pensamento ou sensação – não será um mal? [...] Vou tentar estudar esses mecanismos (ROSA, 1951, p. 74).

Antes de tratar da comparação feita por Guimarães Rosa entre os dois escritores, convém apresentar rapidamente as duas obras objeto do cotejo.

O projeto de *A volta do gato preto* é resultado de uma temporada de Veríssimo nos Estados Unidos, entre 1943 e 1945, continuando a proposta do livro anterior *Gato preto em campo de neve*. A obra aproxima-se do diário de viagem, mesmo faltando-lhe a notação da cronologia, como se lê no prefácio: “aqui vão minhas impressões de dois sólidos anos passados na Califórnia” (VERÍSSIMO, 1987, p. VII). Assim, em vez de divisões com datas, em *A volta do gato preto* as entradas são marcadas por títulos, que anunciam episódios e aproximam o texto de uma organização mais narrativa, própria das memórias.

Julien Green, por sua vez, produziu um diário monumental, cobrindo o período de 1928 a 1995, num total de dezoito volumes. Na primeira entrada, de 17 de setembro de 1928, ele firma os termos do pacto de escrita e leitura:

Este diário, o qual me proponho a manter o mais regularmente possível, me ajudará, creio, a me ver mais claramente. É minha vida inteira que eu conto nestas páginas, com uma franqueza e exatidão absolutas... em quê se tornará este livro? Não sei nada, mas será uma satisfação para mim pensar que ele existe (GREEN, 1938, p. 3).

Os traços gerais da prática diarística estão aí enunciados: regularidade, exatidão, franqueza e espelhamento de si. Entretanto, a regularidade rapidamente se rompe, já que o próximo dia a ser inscrito é 21 de setembro de 1928. Aliás, este ano tem apenas treze entradas. Nesta segunda notação pode-se entender o motivo do rompimento da regularidade “Página 164 de meu romance [*Leviatã*]. Parece-me que nesta página, eu atinjo o fundo de toda a tristeza que está em mim, mas não falemos e transformemos em histórias nossos pequenos tédios” (GREEN, 1938, p. 3). Sem inscrever os “pequenos tédios”, muito do que compõe o cotidiano de todos, esse diarista se propõe a anotar apenas o que for fundamental, o que for reflexão sobre o cotidiano, não se restringindo à narração acerca de seu dia a dia.

Os diários de Green diferem da escrita de Veríssimo pela longevidade do projeto. Em comum, pode-se dizer que ambos sintetizam elementos essenciais do cotidiano, sem o impulso de simplesmente taquigrafar acontecimentos e sensações. Além disso, ambos os projetos já previam a publicação posterior e abordam todo tipo de assunto: literatura, amizades, leituras, diálogos, paisagens, artes plásticas etc. Entretanto, diferem-se quanto ao tratamento dos assuntos, pois, ao contrário da descrição de Veríssimo, direcionada à construção de episódios, o diário de Green é composto por reflexões breves e descontínuas.

No acervo da biblioteca de Guimarães Rosa há os quatro primeiros volumes do *Journal* de Green, mas não o diário de Veríssimo. E apenas o primeiro volume do *Journal* apresenta marcas de leitura, muitas, que ocorrem em passagens sobre diversos assuntos: leituras, relatos de encontros e de conversas com André Gide, descrições dos livros que estava escrevendo, sua relação com o catolicismo, entre outros. Ao lermos o diário de Green, percebemos diversas semelhanças entre ele e Guimarães Rosa, sobretudo em relação à personalidade mística e à dedicação à literatura.

É o que acontece com a anotação de um ponto de exclamação (“!”), a lápis, na lateral do seguinte segmento do texto: “meu trabalho só é interessante com a condição de ser difícil. A procura da palavra certa tem sempre sua recompensa, a profundidade do livro se descobre enriquecida no fim” (GREEN, 1938, p. 43).<sup>13</sup> Impossível não associar a passagem ao hábito de Guimarães Rosa de elaborar listas de palavras e expressões, na busca incessante da “palavra certa”. No entanto, se esse tipo de notação elucida um tipo de leitura do autor mineiro, a leitura da marginalia do diário de Green resulta em uma frustração: justamente na data do encontro de Green e Veríssimo, relatada no diário do primeiro, não há qualquer notação de Guimarães Rosa.

Retornemos agora à mencionada crônica “Teatrinho”, de Guimarães Rosa. Ela começa de maneira inesperada, tendo em vista as demais narrativas rosianas, ao enunciar uma suposta forma correta de se iniciar um texto: “Temos de começar pela bibliografia: *Journal* (1943-1945), de Julien Green; e *A volta do gato preto*, de Érico Veríssimo” (ROSA, 1978d, p. 98). Essa abertura professoral é semelhante a uma rubrica, a uma indicação cênica de uma enunciação diversa, repercutindo o título “Teatrinho”. Seria o diminutivo uma maneira de sugerir desprezo ou crítica à forma como nos relacionamos ou nos referimos aos outros? Nenhuma das duas opções parece se aplicar ao caso. Talvez seja uma maneira de sugerir que o texto vai tratar não apenas de um teatro ou uma encenação social, mas de uma encenação da encenação, de uma brincadeira de teatro.

Guimarães Rosa faz um jogo entre duas concepções de diário ao apresentar os textos dos diaristas. As notas cotidianas seriam uma encenação (o diarista é um “contrarregra” e um criador de personagens), e, portanto, haveria, nas páginas dos diários, a simulação de identidades, instaurando uma contradição no que diz respeito à concepção de exposição transparente do sujeito. Esse é um pacto de leitura comum em relação ao diário, pois o leitor é conduzido a pensar na exposição do diarista, que

---

13 A busca seria motivada também pela ideia de retenção da memória; segundo Green (1938, p. 26), “de fato, parece-me que deixar escapar um detalhe é deixar escapar um pouco mesmo da vida, pois nossa vida passada não tem outra realidade que a de nossa memória e é necessário retê-la toda até a morte [...] e a morte me aparece antes de tudo como uma perda absoluta e definitiva de nossa memória”. Esse trecho aparece depois da fala de Green sobre a morte de uma funcionária e um dia após ele ter visto um quadro de Courbet e de tentar descrevê-lo. A reflexão sobre a memória parece referir-se ao modo como deixou escaparem os detalhes do quadro e o acontecimento da morte.

nos daria acesso a sua intimidade, mas esse acesso é igualmente uma encenação do texto íntimo.

Os diaristas são assim descritos na crônica: “Veríssimo é imparcial, jovial, sem rugosidades, entre distâncias” (ROSA, 1978d, p. 98); “Green, que convive com a Bíblia e compulsiva o dicionário hebraico, ignora a existência de Carrera-Andrade, mas sabe que o Demônio existe. Green é um místico irresoluto. Passeia por si mesmo, como em claustro circular, plataforma para o invisível” (p. 99). O nome do diarista é tomado como uma metonímia do que este fez no diário, ou seja, entre o nome do diarista e o texto não há distância e, por isso, o registro seria uma marca de sua personalidade.

A justificativa para a crônica sobre os diários é a comparação do relato que Green e Veríssimo fazem sobre o citado encontro entre eles, proposto pelo poeta e então cônsul do Equador, Carrera-Andrade, para *sabatinar* Green sobre a ausência de “conflitos e inquietações sociais” em sua literatura. Tal emparelhamento não deixa de ter, em certa medida, um tom de verificação de como cada um contou o fato e se, na repetição da informação, uma verdade surgiria.

Veríssimo é, para Green, um grande escritor; Green é, segundo Veríssimo, um mestre. Porém, para nós, mais relevante do que o caráter documental em relação ao encontro, é a relação que Guimarães Rosa estabelece com as duas escritas, procurando nelas indícios da construção de personagens nas páginas dos diários a partir de um evento importante quanto à exibição de identidades autorais.

Para Carrera-Andrade, Veríssimo era um homem “frio, metódico, insensível”, o que explicaria a afirmação radical de que ele não seria um “escritor latino”; Green, por sua vez, achou Veríssimo “muito inteligente”, “homem de grande modéstia apesar de seu sucesso”, “moço, com uma fisionomia agradável” (ROSA, 1978d, p. 100). Enquanto o poeta peruano busca uma identidade explicável geograficamente a partir do senso comum, Green teria percebido a complexidade de um sujeito que pode manter uma postura humilde, ainda que seja autor de sucesso.

O motor da narrativa é o poeta Carrera-Andrade, que tenta emboscar Green para que este saia de sua “torre de marfim, alheio aos conflitos e inquietações sociais do momento” (ROSA, 1978d, p. 99), mas é focalizado, de forma negativa pelos outros três escritores (Green, Veríssimo e Guimarães Rosa): para Green, o poeta era “uma espécie de bebê de bigodes [...] com voz em que já vibra a cólera” (p. 100); para Veríssimo, era

um homem monumental de quem discorda sobre tudo; para Guimarães Rosa, que assume o ponto de vista dos outros dois envolvidos, era um “rei no intolera, exorbitante” (ROSA, 1978d, p. 98). Os escritores registram o encontro, e a presença das demandas de Carrera-Andrade coloca-se como um empecilho ao diálogo, ideia retomada por Guimarães Rosa no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”.

A forma de apresentação do tema de “Teatrinho” (a comparação entre dois diários) impõe uma dificuldade ao leitor acostumado a ler nas crônicas um ponto de vista autoral relativo a um aspecto do cotidiano, geralmente recente. “Teatrinho” tematiza o diário, sobrepondo a temporalidade da leitura de Guimarães Rosa e as outras duas dos escritores envolvidos no encontro de 1944, e também a maneira encontrada pelos envolvidos para se relacionarem com a descrição do encontro.

Drummond também abordou a datação do sujeito na crônica em um texto que ecoa na produção de uma narrativa de Guimarães Rosa. Trata-se da apresentação de *Fala, amendoeira* (1957), livro que reúne crônicas originalmente publicadas no *Correio da Manhã*. O poeta inicia assinalando a relação do cronista com a natureza: “esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós” (DRUMMOND, 2003, p. 333). A atenção do poeta recai na amendoeira em frente de sua casa. Ao final da crônica, Drummond pede que a amendoeira fale e eles dialogam. A árvore justifica a diversidade de coloração das folhas, pois está a “outonear”, tanto quanto Drummond, que seria um indivíduo em outono “manifesto e exclusivo”. Seu trabalho de cronista é o “que os autores chamam de outonada: são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva. Repara que o outono é mais estação da alma que da natureza” (p. 332).<sup>14</sup>

Em janeiro de 1961, Guimarães Rosa (1978a, p. 207) publica a crônica “Além da amendoeira”, no jornal *O Globo*, em 21 de janeiro de 1961 (e depois integrada a *Ave, palavra*), que narra o passeio do escritor em companhia de seu gato pela vizinhança, buscando “o certo no incerto” e, ainda, “conferir as amendoeiras”. A marcação temporal da observação é desconstruída, já que, avisando no início que não se lembra de quando ocorreu o passeio, dedica o segundo parágrafo a enumerar as possibilidades: “seria em março”; “pode que em abril”; “se em maio”; “talvez em junho”; “também julho”;

---

14 Essa comparação não tem o intuito de diminuir o poeta, mas de levá-lo a perceber sua condição para que possa se outonear “com paciência e doçura”.

“seja em agosto”; “ou em setembro”. Para cada um dos meses, o escritor manifesta a sua propensão para a observação da paisagem, sugerindo que a dúvida quanto ao momento narrado é mais um pretexto para exibir descrições e concluir: “sei não, sempre é tempo de amendoeira” (ROSA, 1978a, p. 207). A relativização do tempo parece chamar a atenção para a fragilização de sua prática como cronista: o cotidiano não é registrável, se o escritor tem como ideia de literário o escrever para o infinito.

No passeio, Guimarães Rosa encontra Drummond, cuidando de uma amendoeira, pequena, débil, plantada em substituição da outra que foi tema do livro de 1957. Ao final da crônica, informa que também tem uma amendoeira perto de sua janela e compara-a à do poeta: “a de Drummond, amendoeirinha de mama, ainda sem sussurros. A minha, a quem, então, às vezes peço: – Cala, amendoeira...” (ROSA, 1978a, p. 283).

A temática temporal da crônica drummondiana é retomada por Guimarães Rosa, compondo um painel literário, em parceria com Drummond, que tornaria significativa sua relação com o modo de observar o tempo e a paisagem. Note-se que essa questão do encontro entre escritores e a sintonia entre eles retoma, ainda que por oposição, a crônica “Teatrinho”. Em “Além da amendoeira”, Guimarães Rosa (1978a, pp. 282-283) assinala a cumplicidade entre ele e Drummond: “bem, a nossa conversa não se copiando talvez precisamente esta, pode mesmo ser que falássemos de outras coisas; mas o substrato de silêncio, que insiste por detrás de todo palavreado”; e ainda: “Drummond concordaria comigo. Ou vice-versa pois. Era uma célebre noite. E, se esmorecíamos, era pelos inadiáveis deveres do introvertimento” – p. 283). Introvertidos, dividem o silêncio, o modo de ver o tempo e o amor pelas amendoeiras.

No diário escrito em Paris, Guimarães Rosa pontua diversas vezes a presença dos castanheiros na paisagem francesa, o que evidencia a síntese de Drummond (2003, p. 333) acerca da amendoeira, ou seja, ao rabiscar “sobre as coisas do tempo”, torna-se indispensável prestar atenção à natureza, ainda que seja “essa natureza que não presta atenção em nós”. Veja-se a importância da observação da paisagem em notação do diário:

Chovisca. Na Avenue Montaigne (saio da Rue Bayard) as flores dos castanheiros parecem pular (para cima) de seus verdes.

O rumor do andar de uma mulher já parece, atrás de mim, indicar seu grau de beleza. Outra que vem, de chapéu vermelho, parece brandir o cachorrinho que puxa. Elegante. (Tantas retas e estudo em seus movimentos.)

Agora, escuto o bater de asas de um automóvel.

Um bigode gris e uma bengala: o tempo para e dou meu respeito a um transeunte, que me lembra, até, Eitácio Pessoa.

Recupero-me nos castanheiros: em sua ascensão de flores. É como se tomasse um café, um uísque!

As flores do castanheiro são piramidizinhas de rendas. Lembram-me o nhanduti (ROSA, 1951, p. 70).

A descrição de suas ações e da paisagem que o cerca está marcada pela presença do castanheiro. A necessidade de observação do tempo natural e da beleza da paisagem é formulada em seguida por Guimarães Rosa (1951, p. 73), como uma ordem a ser seguida: “m% Meu Deus, que nunca sejam para mim banais os castanheiros!”. A frase não é apenas uma alusão de uma ação a ser seguida, mas uma formulação a ser inserida em algum texto para sugerir uma poética, o que de fato ocorre: a frase é uma das passagens do primeiro texto, de 1953: “Do diário em Paris” (ROSA, 1978c, p. 74).

Em outro momento do diário, Guimarães Rosa (1951, p. 119) descreve como a percepção da natureza pode ter uma intensidade atormentadora:

O canto dos pardais, repentinamente múltiplo, gaiato e concertado, faz-me sentir que a minha angústia básica é a ânsia da onisciência... (Por que cantam assim os pardais? Quais são os seus hábitos? Como vivem? Quem pode estudar os pardalitos? (E as observações sobre eles resultam de acasos, de tempos outros, de *bribes* reunidas, várias contribuições...) Assim tudo o mais. De modo que a coisa mais simples, álcere, a natureza e espontaneidade – provoca-me em vez de um gozo gratuito – um tormento de acaparador, de ambicioso, de insaciável...

O sentido de “– Cala, amendoeira...” parece mais evidente diante dessa confissão acerca do tormento diante do desejo de compreensão, ambiciosa, sobre a realidade material. O hiato perceptivo entre a realidade material e a vida interior que não cessa de avaliar, descrever, tentar saciar-se com a prosa do mundo, é mais uma vez diálogo entre a autopercepção de Guimarães Rosa e a obra de Proust – não deixemos de notar as diversas referências a essas árvores na obra do autor francês.

## **O DEBATE: TORRE DE MARFIM VERSUS LITERATURA ENGAJADA**

“Teatrinho” encena o debate entre quatro escritores transformados, por dois deles, em matéria para seus diários e, pelo escritor mineiro, em

matéria de uma crônica. O cronista que declarava publicamente não gostar de discorrer sobre seus contemporâneos, encontra uma forma discreta de abordar um problema importante para a sua produção literária, a saber, o dualismo entre arte pura e arte engajada.

Green é convidado por Carrera-Andrade devido à curiosidade deste em relação à escolha daquele em ser “alheio aos conflitos e inquietações sociais do momento”, por isso quer “submetê-lo a uma sabatina” (ROSA, 1978d, p. 99). Na citação a seguir, pelo comentário de Guimarães Rosa antes da avaliação de Veríssimo, percebe-se que ele concordou com a opinião de que Carrera-Andrade estava exigindo algo reprovável:

Penso que um escritor da importância de Green merece não apenas admiração, mas também respeito. É, sem a menor dúvida, um romancista sério. Não falará a nossa língua, o que não quer dizer que seja mudo. [...] Por outro lado parece-me que seus livros serão lembrados muitos anos depois que a obra de alguns dos escritores modernos de propaganda tenha sido completamente esquecida (VERÍSSIMO *apud* ROSA, 1978d, p. 100).

Para Veríssimo, foi importante pontuar que há obras feitas para a posteridade e outras que são consumidas rapidamente, retratando Green como o tipo de escritor que pode escolher falar uma língua diversa da de Carrera-Andrade, afinal, mesmo sem falar diretamente de problemas sociais, não pode ser tomado como “mudo”.

A partir de seu elogio a Green, Guimarães Rosa (1978d, p. 100) avalia ao final da crônica: “E, pois, públicos aplausos: Não se diga que nosso patricio não se saiu excelentemente”, posicionando-se favoravelmente ao ponto de vista de Veríssimo. O caso, devidamente documentado pelas notas de Green e Veríssimo.

A imagem dos aplausos ressignifica o título: no teatro das posições literárias, Veríssimo mereceria aplausos, ainda que toda a situação seja, por si só, estranha e agressiva para Green. Tal conclusão não deixa de remeter ao próprio Guimarães Rosa, que viveu durante um grande período no exterior, conversou com escritores de outros países e foi chamado para representar a literatura brasileira no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova (1965). Aliás, seria exemplar do papel exercido por um escritor brasileiro em relação a nos representar em núcleos literários no exterior. Sofreu ataques por seu alheamento a questões políticas, como na já citada autoexclusão no hotel, para ler Proust, enquanto Bogotá estava em convulsão social, o que é narrado por Glauber Rocha (2012, p. 10), com reprovação:

Vanguarda cósmica no Congresso: todo mundo falou e o maior escritor disse besteira. Os fofoqueiros o exculhambavam nos corredores e Restaurantes. “Viu o que disse? Que não entendia de política.” Pois sim: no tal Bogotazo da Colombya, contou-me Antonio Callado, estava seu Rosa no Hotel curtindo um proustezinho enquanto o povo tocava fogo na cidade.

Se nesse depoimento vemos o quanto Guimarães Rosa se ausentou de momentos importantes do debate político, na crônica “Teatrinho” temos a encenação da demanda de romances “sociológicos” ocorrida em outros contextos literários, sendo que a literatura brasileira, representada por Veríssimo, estava apta a responder a ela em termos não dualistas, ao desaprovar um escritor que exigia apenas uma postura engajada e ao elogiar as qualidades de outro que postulava outras questões literárias.

Esse tipo de debate foi registrado por Guimarães Rosa em seu diário de Paris. Veja-se a notação do dia 9 de maio de 1950: “Tavares Bastos (discussão: Arte pura x engajamento político): – ‘Você é quem está de acordo comigo, e não eu de acordo com você’” (ROSA, 1951, [s.p.]). O trecho surge reformulado na versão “Do diário em Paris – (II)”:

Com T.B., venho em velha discussão, que não termina: arte isenta *versus* arte cativa, politizante. Hoje, porém, num ponto isolado qualquer, não divergimos. Mas T.B. faz questão de ressaltar: – Você é que está de acordo comigo, e não eu de acordo com Você! (IEB. JGR-M-13,55).

A notação do diário ganha mais detalhamento: é uma “velha discussão”, o outro, Tavares Bastos (agora identificado apenas por uma sigla), é irreduzível e não aceita a posição de Guimarães Rosa. O trecho não foi publicado e, mais uma vez, Guimarães Rosa guardou para si o incômodo gerado pelo debate, sobre o qual não se pronunciava em entrevistas, recusando-se a fazer avaliações ou comparações.

A contenda entre escritores acerca dos dois modos de compreender o fazer literário vai ser melhor elaborada em “Sobre a escova e a dúvida”, em 1967, o quarto prefácio de *Tutameia – Terceiras estórias*. Na primeira seção do prefácio,<sup>15</sup> encena-se o diálogo entre dois escritores em estado de “sosiedade”: o narrador corresponderia a Guimarães Rosa, e a personagem Roasao (também chamado de Rão e Radamante) receberia dinheiro do

---

<sup>15</sup> Das sete partes do prefácio, seis foram publicadas no periódico *Pulso*, entre 1965 e 1967. Apenas a primeira parte foi escrita unicamente para o prefácio (portanto, único produzido com a identidade paratextual, pois os outros tiveram sua primeira identidade textual deslocada: no periódico foram lidos como crônicas ou contos; no livro, são contos no primeiro índice e prefácios no segundo).

governo e era alguém que (conforme o hábito de anotação do autor) “*de tudo se apossava, olhos recebedores, que não que em flama conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos*” (ROSA, 1967, p. 146).<sup>16</sup> O fato de serem sócias um do outro é o que torna o texto uma peça fundamental para a análise da autorrepresentação rosiana.

Recém-chegado a Paris, Roasao é ciceroneado pelo narrador, com o qual conversa sobre literatura e, mais especificamente, sobre a relação de ambos com a representação. Segundo o narrador, Roasao

[...] *desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito [...]. Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda* (ROSA, 1967, p. 147).

O leitor de Guimarães Rosa sabe que ele não “desprezava estilos” e não buscava a destruição da tradição literária. Nessa situação de desdobramento autoral (“sosiidade”) é possível entrever a visão negativa em relação a Roasao. Em diversos momentos, este, por sua vez, também critica a literatura de seu interlocutor, Guimarães Rosa (1967, p. 147): “você é o da forma, desartifícios... – *debitou-me*”, “você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos”.

A disputa baseia-se na diferença entre uma obra fundada no culto à forma e uma literatura engajada em prol de mudanças sociais. Acredito que tal debate entre duas formas de entender a produção literária é a ficcionalização dos polos de recepção da obra do próprio Guimarães Rosa, lido por aqueles que davam extrema importância para a sua relação com a linguagem e aqueles que viam na representação do sertão uma expressão singular do nacionalismo. Esses foram aspectos usados para criticar e para defender o escritor, que era muito formalista para uns e muito ligado à representação sertaneja para outros.

A polarização é feita por Roasao e desqualificada pelo narrador, que o acusa de falar muito e mal: “*Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuítos, confundindo sorvete com nirvana*” (ROSA, 1967, p. 147). Reprova-se o discurso engajado pelo fato de o autor estar preso (“*prisioneiro de intuítos*”) à ideia de literatura como expressão de

---

16 Guimarães Rosa usa nos prefácios o tipo em itálico para marcar a voz autoral e, em citações, o tipo redondo, o que parece significativo para a autorrepresentação autoral.

um conteúdo posto para denunciar uma situação social (a “redenção do povo”, segundo Roasao).

Uma das maneiras de descrever Roasao diz respeito às suas leituras de autores de “vorazes substâncias”: “*Lia no momento autores modernos, vorazes substâncias. Explicou-me Klaufer e Yayarts*” (ROSA, 1967, p. 147). Uma ida aos manuscritos desse conto, mostra que houve uma alteração significativa: “No momento, em fase de preparo e adestramento, [procurava para ler] lia em tradução <leg.> Lukács, Kafka [Joyce] e Faulkner” (IEB. JGR- MO – 4/14-14 doc. 2).

Note-se que a crítica ao tipo de leitura empregada pelo sócia é mais direta no manuscrito. O outro lia para “preparo e adestramento” e “em tradução”, ou seja, fazia uma leitura instrumentalizada e indireta. A exclusão dos nomes dos autores que ajudam na caracterização de Roasao acentua um aspecto significativo da autorrepresentação rosiana: ao inventar nomes de autores, Guimarães Rosa mais uma vez omite seus parâmetros críticos, como mostrou com o abandono dos ensaios (GAMA, 2019), rasurando os autores que poderiam sugerir de que tipo de visão sobre o literário ele se distanciava.

A disputa é amenizada quando o narrador afirma que ele mesmo e Roasao eram personagens um do outro:

*Tinha-se de um tanto simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dele? – Não bebo mais, convém-me estar lúcido... – um de nós disse. – Eu também – pois. [...] Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. **Ele era – um meu personagem**: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. [...] – Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... – ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de belescrita alguma coisa, necessária, enquanto. **Eu era personagem dele!** Vai, finiu, mezza você, singelo como um fundo de copo ou coração: – Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reêrro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona (ROSA, 1967, p. 147, grifos meus).*

O narrador esforça-se para compreender a angústia de Roasao, analisando o “*fio dos gestos*”. O processo de compreensão do outro resulta em simpatia e, quando a observação atenta é feita por um escritor, o sujeito observado passa se tornar uma personagem de sua obra: “*Ele era – um meu personagem*” e “*Eu era personagem dele!*”. Roasao agora o compreende e percebe que o narrador não é somente alguém que constrange os leitores com seus livros falsos (“*você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos*”),

mas que também tem uma angústia de criação: “*Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...*”.

Os autores, aparentemente opostos na abertura do prefácio, vão aos poucos se aproximando pela percepção de uma angústia autoral comum. A conclusão deles, de “fazer um certo livro” juntos, decorreria do fato de que “*tudo nem estava concluído*”. Ou seja, se a percepção que o autor tem dele mesmo e de outros autores (inclusive dos que vivem em sua própria imaginação) é mutável, é preciso, então, estar aberto a novas experimentações estéticas, porque, para fazê-las, deve-se romper com a ideia de uma obra acabada (“*erro, recomeço, reêrro*”), de um tempo de produção concluído: os textos se comunicam e, portanto, a concepção de autor de uma obra comunica-se com posturas autorais apresentadas em outros momentos.

Paradoxalmente, na última parte desse prefácio, Guimarães Rosa retornará ao tema do encontro entre escritores, o outro com quem dialogará é um sertanejo, Zito, que lê com reprovação a postura rosiana de documentação do real (alguém que não percebe o “espirrar e mexer da realidade”, querendo documentá-la). Segundo Zito, poeta e cozinheiro da boiada, Guimarães Rosa deveria filtrar o real, não deveria fazer uma passagem simples entre suas anotações e o romance:

*Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever – estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos. Ele, de embleia, arriou o berrante: – O sr. tem de reger essas noções... Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia de ir descascando o feio mundo morrinhento; não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes.*

– E a verdade? – fiz.

*Zito olhou morro acima, a sacudir os ombros e depois a cabeça. – O sr. ponha perdão para o meu pouco ensino... – olhava como uma lagartixa. – A coisada que a gente vê, é errada... – queria visões fortificantes – Acho que... O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas, o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao Diabo (ROSA, 1967, pp. 164-165).*

Diante do projeto de romance, Zito reprova o que haveria de representação direta do real. O aspecto divino da literatura se revelaria no trabalho com o imaginário (“*virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens*”) a partir do apuro do real, criando uma obra “fortificante”. No diálogo, exhibe-se um escritor que se coloca

como aprendiz do vaqueiro-poeta e que recomenda o questionamento do mundo aparente por meio da ficcionalização.

Na abertura do prefácio, Guimarães Rosa ocupa o lugar do escritor da “forma”, de “desartifícios”, em diálogo com outro escritor que procurava a “rude redenção do povo”. No fechamento, o escritor ocupa a posição inversa, munindo-se de notas, observando atentamente tudo para registrar no diário *A boiada*, projetando um romance com “grátis gente e malapropósitos vícios, fatos”, buscando apontar a verdade. Zito, ao contrário, exige que o outro reine sobre o real, regendo “noções”, justamente para “enganar com um clareado a fantasia da gente” (ROSA, 1967, p. 167).

## PARA DESACELERAR ESSE REDEMUNHO DE GENEALOGIAS

Em uma das referências a si mesmo no começo do diário, Guimarães Rosa (1951, [s.p.]) mostra sua desconfiança acerca da sobreposição de papéis sociais e da manutenção de uma imagem de si que abrangesse a postura literária, social e diplomática: “chego a pensar que sou um escravo (em relação a mim mesmo), trabalhando obrigado para o resguardo de outra pessoa”. Esse tipo de formulação, confissão sobre uma crença a ser revelada apenas para si mesmo, já justificaria a escrita de um diário, pois o autoconhecimento e a autocontemplação são algumas das funções fundamentais desse tipo de escrita.

Porém, definir-se diarista não parece ter sido uma decisão sem contradições. Guimarães Rosa (1951, p. 75) avalia o isolamento e a alienação do cotidiano necessários para essa escrita: “escrever diário é como deixar de fumar, para guardar bem a cinza do cigarro que se gastou aceso sozinho... Falta a distância”. Escrever um diário seria como abster-se da vida, na duração da anotação, para guardar a experiência organizada na linearidade da escrita do texto. Qual o valor do que resta de uma vida não vivida, mas anotada?

A permanência do diário sugere que o autor reconhece que escrever faz parte das experiências de vida e que, pela escrita, possibilita a si mesmo o “reviver” na leitura; a continuidade, porém, habita ao lado do fracasso de tentar guardar o passado e o que o próprio diarista deixou de ser. Essa distância entre a vida vivida, a vida rememorada, aquela que vivemos interiormente e a materialidade do mundo, liga essa empreitada de autocontemplação ao debate proustiano.

Usando o diário como motor de reflexões sobre a escrita de si e os mecanismos de expressão literária de sentimentos interiorizados – cerne de seu principal romance, *Grande sertão: veredas* (1956) – Guimarães Rosa registra nessas páginas outro nó de sua literatura: a relação entre literatura e postura política. Esse debate foi imposto por um campo literário que teve que se munir de novos recursos teóricos e técnicos para a interpretação da obra, porque havia uma demanda para que o escritor se posicionasse publicamente acerca de questões políticas.

Depois de publicar em jornais trechos do diário em dois textos, teatralizando seu próprio diário ao ficcionalizar passagens, Guimarães Rosa retornou ao tema do debate sobre posturas literárias (que estava figurado no diário por meio do diálogo com Tavares Bastos) em crônicas e no prefácio de *Tutameia*, conforme mostramos.

Organizemos esse debate temporalmente: o escritor arquivava a crítica literária a seu respeito e lia apreciações que, muitas vezes, elogiavam e rejeitavam o mesmo procedimento ficcional; no trabalho diplomático, encontrava-se com muitos intelectuais e escritores e, no período entre 1949 e 1951, escreveu o diário de Paris, no qual consta o diálogo sobre posturas político-literárias; o escritor passou a publicar esparsamente trechos do diário em periódicos, sendo que o primeiro texto, “Do diário em Paris”, de janeiro de 1953, foi divulgado um mês depois de “Teatrinho”; outro texto sobre o diário saiu em 1954, também intitulado “Do diário em Paris”, mas, entre essas duas publicações dos diários, Guimarães Rosa decidiu abandonar a ficcionalização do debate com Tavares Bastos, que ficou em manuscrito não publicado; “Além da amendoeira” surgiu em 1961, recuperando o diário de Paris e dialogando com a crônica de Drummond acerca da postura autoral frente à observação do tempo e da paisagem; por fim, na primeira parte do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de 1967, Guimarães Rosa resgatou o debate entre escritores, mas desta vez ficcionalizou o diálogo entre ele próprio e seu duplo; no encerramento do prefácio, o diálogo de escritores se dá entre ele e Zito, poeta e cozinheiro da expedição que levou a boiada entre Bahia e Minas Gerais, em 1952, e da qual o escritor também participou.

Há uma semelhança de situações nos textos: o encontro entre escritores; o debate sobre posturas e práticas literárias; o modo de construção do outro como personagem pelo olhar de um escritor, que também se vê construído por seu par; o registro da subjetividade em relação ao momento em que esta se constitui. Além disso, diário, crônica

e prefácio são textos que propõem um pacto de leitura segundo o qual a enunciação estaria próxima do discurso autobiográfico. São textos equivalentes a gestos de “autocontemplação”, os quais, por sua vez, exibem-se a partir de uma relação com a temporalidade do sujeito.

## REFERÊNCIAS

- CALLADO, Antonio. 3 Antônios e 1 Jobim. Depoimentos de Antonio Callado, Antonio Candido e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, pp. 81-82. (Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 20-21, dez. 2006, pp. 24-25).
- CORRADO, Danielle. L'hôte intime: figures du narrataire dans le journal. In: MONTANDON, Alain (Org.). *De soi à soi: l'écriture comme autohospitalité*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 83-96.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Fala, amendoeira*. In: *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- GREEN, Julien. *Journal I (1928-1938)*. Paris: Plon, 1938.
- LARA, Cecília de. João Guimarães Rosa na França: anotações do diário de Paris. *Revista Travessia*, Florianópolis (Universidade Federal de Santa Catarina), 1988, pp. 221-233.
- LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. In: *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Org. e trad. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MURAD, Samira. *Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- RENARD, Jules. *Journal*. Paris: Gallimard, 1948.
- ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- ROSA, João Guimarães. *PARIS*. 1951. IEB.
- ROSA, João. Guimarães. Do diário de Paris. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 17 de maio de 1953.
- ROSA, João Guimarães. Além da amendoeira. In: *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978a, pp. 207-209.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978b, pp. 280-281.

ROSA, João Guimarães. Do diário de Paris. In: *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978c, pp. 74-79.

ROSA, João Guimarães. Teatrinho. In: *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978d, pp. 98-100.

ROSA, João Guimarães. Sobre a escova e a dúvida. In: *Tutameia – Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, pp. 146-166.

VERÍSSIMO, Érico. *A volta do gato preto*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Recebido: 20/06/2019

Aceito: 12/07/2019

Publicado: 4/12/2019