

ARTES VISUAIS E PAISAGEM EM GUIMARÃES ROSA

Visual arts and landscape in Guimarães Rosa

Sibele Paulino*

Paulo Astor Soethe**

“Sinto, colho o espaço.”
Guimarães Rosa, sobre “Paysage avec une ville”,
de Aelbert Cuyp (1620-1691)¹

INTRODUÇÃO

O interesse de Rosa pelas artes visuais² está amplamente documentado em material depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), em seu “Caderno de estudos para a obra – Pintura”, em várias folhas de anotações sobre visitas a exposições de arte, e em diversas observações e marcações à margem de livros em sua biblioteca.³

O Caderno de Estudos sobre Pintura não possui qualquer indicação de data, mas trata-se de um caderno escolar cuja capa traz a figura de

* CNPq/UFPR

** Universidade Federal do Paraná

¹ Pasta E17, “Dante, Homero, La Fontaine”, Arquivo Guimarães Rosa (IEB/USP). A obra foi vista por Rosa no Museu da Orangerie, “com Ara”, sua mulher, em “16.XII.50”, época em que ainda concebia *Grande sertão: veredas*.

² Algumas considerações metodológicas sobre a importância do estudo de literatura e artes visuais e a análise de alguns exemplos da obra de Rosa sob esse aspecto foram abordados anteriormente em Soethe (2000).

³ *Caderno de Estudos para a Obra – Pintura*, P4 16 (inédito), 31 p. manuscritas, microfilme 68 e *Pasta de Estudos para a Obra E 17* (Dante, Homero, La Fontaine, [Artes plásticas]), p. 63-75 (material igualmente inédito).

um busto do Duque de Caxias, e sob ela algumas cenas do exército brasileiro, em provável alusão à participação na Segunda Guerra Mundial. Supõe-se, assim, que o caderno seja de meados da década de 40.

Foi possível descobrir que várias das anotações foram feitas no caderno a partir da leitura de dois livros introdutórios: *Initiation au dessin* (PRINET, 1940) e *Initiation à la peinture* (Idem, 1938), ambos presentes no acervo da Biblioteca de Rosa depositada no Instituto de Estudos Brasileiros. O segundo livro, conforme anotação de Rosa na folha de rosto, foi adquirido em “Paris, 21.VI.939”, e infelizmente não consta em uma das principais fontes de informação sobre o acervo de sua biblioteca, o apêndice ao trabalho de Sperber (1976, p. 191).

Embora não haja menção dos títulos dessas obras no caderno, uma série de trechos copiados ou traduzidos comprova sua utilização; também a ordem em que aparecem os assuntos estudados é a mesma em que eles surgem nos livros. Os volumes estão anotados, e muitos trechos destacados e sublinhados são transcritos ou resumidos no caderno. Rosa estuda passo a passo conceitos fundamentais do desenho e da pintura, intercalando às anotações vocábulos e expressões de cunho próprio, antecedidos com o símbolo “m%” (SPERBER, p. 18).

O presente artigo tecerá considerações teóricas sobre a paisagem para então desenvolver a análise de um dos textos de *Sagarana* (ROSA, 1991), “O burrinho pedrês”, sob a perspectiva do diálogo de Guimarães Rosa com as artes visuais.

PAISAGEM E EXPERIÊNCIA

Um momento privilegiado para que ocorra a percepção estética da realidade é a defrontação com a paisagem natural. Esse motivo constituiu objeto de criação e discussão artística sobretudo nas artes plásticas do século XIX.⁴ Com Eberle podemos definir a paisagem como determinada parte da área terrestre apreendida por um indivíduo. Na pintura paisagística, pretende-se dar forma à natureza visível por via estética em sua inteireza. Assim, ao lado do momento perceptivo, a conformação da paisagem exige recursos apropriados de figuração: “a paisagem surge quando se logra vincular a continuidade e totalidade de uma área delimitada no espaço, em sua manifestação efetiva, a formas de uma experiência individual e reflexiva da realidade” (EBERLE, 1980, p. 11). O sujeito que dá forma à paisagem

⁴ Sobre uma abordagem recente da paisagem, cf. Schama (1996), e seu “Guia bibliográfico” sobre o tema (princ. p. 611-612).

situa-se no mundo a partir do recorte espacial que faz – ao impor seu ponto de vista sobre a realidade –, e a partir das características que lhe atribui, segundo suas escolhas. Mas, ao mesmo tempo, firma nesse recorte sua própria limitação e incapacidade de abranger a totalidade do espaço e do mundo natural.

Mesmo sob um ponto de vista mais geográfico que estético, Lehmann descarta a neutralidade objetiva na definição de paisagem, e também a condiciona à apreensão pelo sujeito, sob uma forma delimitada, mas capaz de indicar a noção de totalidade: “Paisagem pressupõe delimitação, uma determinação e composição individuais, uma percepção consciente de um todo conformativo” (LEHMANN, 1950, p. 183). Lützeler, por sua vez, como historiador da arte, refere-se à pintura paisagística como “um ato do encontro do ser humano consigo mesmo e de sua autoconformação, junto à paisagem” (LÜTZELER, 1950, p. 215). Do ponto de vista antropológico, Lützeler vê como precondição da apreensão da paisagem um distanciamento do homem em relação à natureza, percebida por ele como seu outro, como algo diverso de si, e frente ao qual se posiciona: “Quem está *na* natureza não pinta paisagens” (LÜTZELER, 1950, p. 217).

Nessa atitude reflexiva, fundem-se os olhares estético e ético-filosófico sobre a paisagem natural. Pois o artista moderno, ao voltar o olhar para a natureza, tem em mente as referências estabelecidas pelas obras de arte na tradição,⁵ tanto quanto noções filosóficas e histórico-culturais sobre a relação entre o ser humano e o mundo natural. Eduardo Subirats, por exemplo, ao comentar a pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), valoriza nela não uma simbologia mística que normalmente se atribui a seus quadros, e que de fato está presente em muitos deles, mas sim, como traço contemporâneo, o sentido “histórico e crítico” de telas em que uma figura humana contempla a paisagem, de costas para o observador do quadro. Para Subirats, a espiritualização, em Friedrich, significa “penetração íntima na natureza, ou seja, uma reflexão que assume o conjunto do sujeito individual (...), a incorporação do sujeito empírico na experiência da paisagem ou da natureza em geral” (SUBIRATS, 1986).

Sobre a experiência estética da paisagem, Martin Seel lembra ainda que

[o] sentido todo de se abandonar as paisagens estéticas consiste em alcançar nelas um espaço exterior: um espaço exterior ao mes-

⁵ Chris Fitter refere-se a uma “matriz tecnóptica” (cf. FITTER, 1995, p. 15: “technoptic matrice”) da percepção da paisagem natural, que consiste na identificação, em meio à experiência visual do sujeito face à natureza, dos códigos de figuração aprendidos na arte. Ele oferece um interessante exemplo ao comentar que os registros da paisagem norte-americana, no início do séc. XIX, ainda estavam condicionados pelos modelos pictóricos dos mestres italianos do séc. XV (idem p. 23).

mo tempo real e metafórico. (...) Para se atualizar uma experiência paisagística é preciso distender o vínculo com orientações pragmáticas que normalmente determinam nosso comportamento no espaço: isso ocorre quando não nos movemos por mais tempo nesse espaço de acordo com destinos demarcados, mas nos mantemos abertos à presença irregular do próprio espaço mais amplo. O passo que leva à experiência da paisagem é um abrir-se para algo, para um acontecimento que não se deixa submeter por via instrumental ou cognitiva (SEEL, 1996, p. 64).

O estado de liberdade positiva proporcionado pela paisagem oferece algo distinto das orientações pragmáticas, instrumentais e cognitivas firmadas de antemão no trato com o entorno. A abordagem estética do espaço que envolve o indivíduo enseja-lhe travar conhecimento com possibilidades fundamentais para a própria vida, em sua relação com o mundo, e revela-se um exemplo (ainda que momentâneo e parcial) de preservação do espaço de liberdade para sua ação efetiva no mundo.

Pelo tipo de apreensão não-instrumental e não-cognitiva, trata-se aí do aguçamento da “consciência dos sentidos” (SEEL, 1996, p. 15) – uma expressão paradoxal, mas cuja ambivalência é tão inevitável quanto significativa, pois reflexo da condição humana. Se a consciência *sobre* os sentidos deixa de ser sensação, e se uma consciência articulada *pelos* sentidos não se expressa sob as formas fixas do pensamento, um caminho mediador parece poder ser trilhado pela estética. As obras pictórico-figurais (plásticas ou verbais) reconstruem concretamente a percepção do mundo circundante com recursos técnicos “espirituais” e desenvolvidos pela consciência, mas dão ao espectador a ilusão de uma sensação imediata.

Nos textos literários e obras plásticas, o corpo e a paisagem estão presentes, acessíveis à percepção, mas a própria percepção já é fruto de uma leitura de convenções técnicas de cor, traçado, perspectiva (ou da utilização e realização verbal dessas noções), que se devem ao espírito e à tradição artística. Na recepção e conformação da obra de arte visual figurativa, e em especial naquelas em que o sujeito está imerso na paisagem, o corpo é capaz de “entender” o espírito, e o espírito, de “perceber” o corpo.

João GUIMARÃES ROSA, NATUREZA E PAISAGEM

No *Caderno de estudos para a obra – filosofia/idéias* (f. 18) encontra-se uma anotação de Guimarães Rosa sobre o escritor, crítico e artista

plástico inglês John Ruskin (1819-1900),⁶ qual seja a caracterização que dele faz R. de Sizeranne (“na ‘Introduction’ do livro *Pages Choisies*, de Ruskin, Paris 1911 Hachette”, conforme indicação de Rosa), como a seguir: “un des plus grands écrivains du XIX^e siècle et le plus éloquent interprète de ce sentiment moderne: l'amour de la Nature” (“um dos maiores escritores do séc. XIX e o mais eloquente intérprete desse sentimento moderno: o amor à natureza”, sublinhado por Rosa, no original).

Em seguida, provavelmente com base na leitura da introdução de Sizeranne, Rosa menciona o ensaio de Ruskin “Turner e os Antigos” (publicado em *Modern Painters*, 1843), em que o pintor inglês Joseph M. W. Turner (1775-1851) é considerado o “criador da paisagem contemporânea”.⁷ Consta ainda, na mesma folha, menção a um comentário da escritora Charlotte Brontë (1816-1855) sobre o livro de Ruskin: “C'est comme si l'on nous donnait de nouveaux yeux!” (“É como se nos dessem olhos novos!”).

Apesar do caráter fragmentário dessas anotações do escritor, e embora ultrapasse os limites deste artigo contextualizá-las do ponto de vista da história da arte e da literatura, permitimo-nos fazer menção a elas como sinais do imbricamento entre natureza, paisagem e literatura no pensamento e nas concepções estéticas de Guimarães Rosa. O destaque do amor à natureza como sentimento moderno, em Ruskin, a associação desse sentimento à pintura paisagística inovadora e expressiva, de Turner, e a descoberta de uma nova visualidade para a literatura a partir do olhar acurado sobre a pintura, em Brontë, assumem caráter epigramático para a discussão desse aspecto na obra de Guimarães Rosa.

No universo do escritor a natureza constitui elemento tão imediato, que sua abordagem perpassa vários dos trabalhos mais importantes sobre Rosa. Por outro lado, no entanto, faltam abordagens dedicadas especificamente a esse elemento, tomado como unidade teórica de sentido. Uma exceção constitui o trabalho de Fani Schiffer Durães, que dedica seção específica ao problema. Ao comparar o papel que a natureza desempenha para Faust, na peça homônima de J. W. Goethe (*Faust I*, 1806-1810; *Faust II*, 1831), e para Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, ela conclui haver nos protagonistas qualidades contraditórias que correspondem ao princípio de

⁶ Na biblioteca de Rosa, há um livro de John Ruskin, *Mornings in Florence being simple studies of Christian art for English travelers*. Trata-se de um guia para visitadores de obras de arte em Florença. As marcações de Rosa no exemplar comprovam seu interesse duradouro pelo escritor e crítico inglês. Os trechos destacados (p. 101-103) evidenciam o argumento de uma distinção do olhar do artista sobre as obras de arte alheias, desinteressado em detalhes técnicos de autenticidade ou comercialização, mas capaz de identificar-se, nelas, com a sensibilidade dos artistas que as criaram.

⁷ A frase surge no contexto da polêmica instaurada por Ruskin ao defender Turner de críticos que julgavam negativamente sua produção paisagística, e valorizavam os modelos neoclássicos, cujos expoentes são pintores como Nicolas Poussin (1593/4-1665) e Claude Lorrain (1600-1682).

uma condição natural ambivalente (DURÃES, 1996, p. 213). Declarações de Rosa como “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (ROSA, 1994, v.1, p. 49) corroboram esse tipo de raciocínio em que a interioridade e a exterioridade do corpo partilham um mesmo princípio natural, a ser mediado pela atitude ética.

Distintamente de uma atitude em que o herói projeta para o meio natural sua subjetividade, predominante nos séc. XVIII e XIX, a natureza é percebida por Riobaldo como realidade com a qual ele interage e se identifica, ou para a qual se volta pela intermediação de outrem. A natureza, por exemplo, pode fortalecer valores de amor e amizade, como em momentos idílicos partilhados com Diadorim. À margem do rio-das-Velhas, logo depois do primeiro reencontro entre Riobaldo e Diadorim após a travessia do rio de Janeiro, na infância, surge a necessidade de se montar guarda. Riobaldo considerava-se então “vazio de um dever honesto”, “não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé, nem fazia parte” (ROSA, v. 2, p. 95). Ao ver que Diadorim se dispõe a cumprir a tarefa, também se oferece para a guarda. Surge a ocasião para alguns momentos de convívio, novamente à beira de um rio. E, tal como já ocorrera no episódio da infância, renova-se o aprendizado do olhar da natureza para Riobaldo:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manházando, ali estava re-cheio em instantânia de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda branura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engracadinho de rio-abixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa.

Até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos de cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas (...). Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinqui – a galinholagem deles (ROSA, p. 95-96).

O olhar guiado por Reinaldo-Diadorim (“O Reinaldo mesmo chamou minha atenção”) rompe os condicionamentos da visão pragmática e instrumen-

tal da natureza (“aquilo era para se pegar espingarda e caçar”). Solange Ferreira confirma o argumento: “é Diadorim que possui um modo especial de levar Riobaldo a perceber, a sentir e valorizar os detalhes que compõem a paisagem do dia-a-dia, num reencontro com os prazeres da singeleza da sua terra” (FERREIRA, 1990, p. 72). Abre-se aqui, para Riobaldo, a perspectiva estética do relacionamento com o mundo natural, evidenciada por expressões como “bonito e engraçadinho”, “parar apreciando”, “prazer de enfeite”, “lindo”, bem como pelas referências a cor e luminosidade. E tem início a amizade madura entre os dois amigos, e a paixão proibida de Riobaldo pelo “homem-d’armas, brabo bem jagunço”, que depois se revela no corpo morto como a moça Deodorina. Da paisagem – associado a essa experiência que funde a percepção estética do espaço natural e a descoberta da relação afetiva – provém ainda um símbolo recorrente no romance: o pássaro “manuelzinho-da-croa”, que significará para Riobaldo o amor terno.

A apreensão estética da paisagem, afinal, constituiu fator decisivo para a poética e produção de Guimarães Rosa, como não deixou de apontar o ensaio fundador de Antonio Cândido: “[No universo de Guimarães Rosa], a paisagem, rude e bela, é de um encanto extraordinário” (CANDIDO, 1994, p. 79). De si mesmo, o escritor disse ser, em literatura, “um visual”: “só sei descrever aquilo que vi, efetivamente, e sonhei depois”. A profusão de referências à cor e forma do entorno natural em obras como “O recado do morro” (veja-se aí a descrição da região e das grutas, ROSA, 1994, v. 2, p. 618-619) e *Grande sertão: veredas* confirma essa sensibilidade.

Solange Ferreira destaca, como geógrafa, a dimensão estética da paisagem no romance. Lembra também, segundo o interesse de sua área, que “Riobaldo demonstra ter um conhecimento empírico da geografia desta região muito minucioso” (FERREIRA, 1990, p. 89).

Essa atenção dispensada por Rosa à paisagem explica-se por suas viagens, anotações em cadernetas e em folhas reunidas na pasta E12 intitulada “Geografia – Ar e Terra” (IEB/USP). Como ocorre nas demais pastas, também esta traz material sobre o tema anunciado e ainda várias listas de expressões e vocábulos selecionados, modificados ou cunhados por Rosa a partir de sua leitura, e que formam um estoque do qual ele se serve para a escrita de seus textos poéticos.⁸

⁸ Nesse contexto, a propósito pode-se entender melhor uma declaração de Rosa na entrevista a Günter Lorenz, quando afirma: “Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. (...) E este fará as vezes de minha biografia”. (ROSA, 1994, p. 53) Do ponto de vista de sua biografia intelectual, as listas de palavras e expressões deixadas por Rosa em seu arquivo são um mapa minucioso de suas leituras e o melhor indício de seu processo de criação.

Uma das fontes para o estudo do sertão por Rosa, presente na pasta, é a *Geografia do Estado de Minas*, de Alvaro Astolpho da Silveira: o conjunto de folhas datilografadas, entre outras informações, ensina vocábulos inusitados, como a denominação indígena para “sumidouro”, “anhanhonhacanhuva”, destacada em vermelho pelo escritor. Rosa, provavelmente encantado com a palavra, utiliza a informação em “O recado do morro”: “Fim do campo, nas sarjetas entremontâs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrondilhando, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o empareamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhonhacanhuva” (ROSA, 1994, v. 2, p. 619).

A pesquisadora Maria Neuma Cavalcante, do IEB/USP, destaca a importância que Rosa confere à descrição da paisagem nas anotações que faz em suas cadernetas de viagem:

As descrições de Guimarães Rosa revelam sua observação plástica da natureza. Além de tentar reproduzir em desenhos as paisagens, animais, tipos humanos, arquitetura e obras de arte, a aprendizagem lexical da realidade realiza-se através da fixação de cores, cuja escala cromática parece ser insuficiente ao escritor que usa inúmeras nuances e cria outras... (CAVALCANTE, 1996, p. 246).

A importância da cor e da dimensão visual no texto rosiano determinam afinal a gênese de seu fazer poético: “no princípio era sem cor”. Ao responder sobre o que o teria levado a ser escritor, Rosa remete-se à infância, à sua origem sertaneja (“nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza”), e aí surge uma expressão lapidar: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos” (ROSA, 1994, v.1, p. 33). Escutar as cores: tanto a noção da sinestesia é evocada com essa formulação, quanto a convicção de que há visualidade nas palavras. Os estudos de Rosa revelam sua predisposição a aprimorar essa visualidade com esmero e técnica, que se podem aprender também com os pintores.

PEDRÊS E AZULEGO: A COR E O OLHAR

O conto “O burrinho pedrês” narra a história de um grupo de vaqueiros que viaja para transportar uma boiada e, no retorno para a fazenda, tem quase que o total de seus integrantes mortos na travessia de um rio sob enchente. A intenção principal da narrativa é demonstrar a “grandeza” do

burro Sete-de-ouros, representada por sua travessia, o que o torna, junto com mais dois vaqueiros agarrados no seu corpo, grande sobrevivente.

O animal é herói do conto, não só porque consegue realizar a difícil travessia, mas porque sua presença é constante destaque no texto. A figura do burro-herói nos aparece sempre mediada pela escuridão ou pela sombra, unindo-se a descrição do ambiente à necessidade de isolamento do animal. Sua última morada, após tantos descaminhos, é uma fazenda “onde tudo era enorme e despropositado” (ROSA, 1984, p. 18). Lá podemos visualizar um burro “decrépito mesmo a distância” e que tem “no algodão bruto do pelo – sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável – uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas” (p. 17).⁹ Nesta última descrição podemos perceber minuciosos detalhes de cunho visual aliados ao caráter sóbrio do burro.

A propósito da reflexão de Rosa sobre a paisagem e, frente a ela, a inserção do herói, verifica-se na biblioteca do escritor a leitura atenta do *Traité du Paysage*, de LHOTE (1948). O exemplar traz assinaturas de Rosa nas primeiras folhas, com a indicação “Paris, 1949”. Há várias anotações e trechos marcados ou sublinhados ao longo de todo o livro. Alguns são de caráter prático, outros exprimem concepções estéticas genéricas.

No caso de nossa reflexão, é significativa a seguinte anotação de Rosa em seu Caderno, a partir da leitura de Lhote: “Em resumo, todos os elementos de que se compõe um retrato deverão concorrer a pôr em valor o herói.” Tal técnica é denominada “sacrifício”.

André Lhote, em um capítulo sobre a paisagem, “Importance historique du paysage composé” (LHOTE, 1948), discorre sobre a multiplicidade de motivos que tornam uma obra artística muito mais atrativa e a submissão desses motivos em favor do herói, da cena dramatizada. A pintura se respalda, para esse efeito, no uso da coloração e da técnica pictorial empregada. Assim, na literatura, paisagem e personagem podem ser vislumbradas unidas nas seguintes passagens: “O burrinho permanecia na coberta, teso, sonolento e perpendicular ao cocho, apesar de estar o cocho de todo vazio.” (p. 18). E, ao final:

Folgado, Sete-de-Ouros endireitou para a coberta. Farejou o cocho. Achou milho. Comeu. Então, rebolcou-se, com as espojadelas obri-gatórias, dançando de patas no ar e esfregando as costas no chão. Comeu mais. Depois procurou um lugar qualquer, e se acomodou

⁹ A partir desta, as citações que vierem sem indicação bibliográfica foram retiradas do conto “O burrinho pedrês”.

para dormir, entre a vaca mocha e a vaca malhada, que ruminavam, quase sem bulha, na escuridão. (p. 79)

O burrinho, que recebera ao longo de sua vida diversas denominações, destaca-se mesmo por ser um “burrinho pedrês”, ou seja, “salpicado de preto e branco na cor”.¹⁰ Tal característica nos sugere a relevância da composição da cor do burro a partir de uma consciência sobre recursos pictóricos. Sugerimos aqui a analogia entre a vinculação de preto e branco em “pedrês” e a utilização da técnica de claro-escuro no conto. Pode-se entender o olhar do burro a partir daí como meio de seu distanciamento em relação ao que o cerca. O claro e toda a vida vã que se denota na movimentação dos bois, dos cavalos e dos vaqueiros ofusciam o olhar do animal; sua meta é permanecer na escuridão da “modorra que o leva a reservatórios profundos” (p. 21), não na escuridão da morte, mas da vida silenciosa, resignada e contemplativa.

Muito se tem por falar da figuração de Sete-de-ouros e da paisagem, principalmente quando esta é retratada sob a ótica do primeiro. Centremo-nos numa passagem bastante significativa que tem a ver com uma importante personagem do conto, o major Saulo. Dono da fazenda, ele é igualmente um velho sábio e contemplador. Por ter tirado o burrinho de sua quase certa aposentadoria, levando-o junto à fatídica viagem, podemos dizer que é o grande responsável pela demonstração da grandiosidade do animal. A passagem a que nos referimos trata de um dado momento em que o major descreve um boi: “E o Major Saulo indicava, mesmo na beira do estacado, um boi esguio, preto-azulado, azulego; não: azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado – uma tinta compacta, despejada do chanfro às sobre-unhas e escorrendo, de volta, dos garrões ao topete – concolor, azulíssimo.” (p. 34) O azulego é o pelo salpicado de manchinhas miúdas, pretas e brancas, vislumbrando-se aos olhos do contemplador como uma cor azulada.¹¹

Segue, logo após, a observação de um vaqueiro: “ – É só de longe, seu Major [a beleza do boi]. De perto, ele é de cor mais trivial...”; ao que responde o major: “ – E que me importa? Não quero esse boi para ser Francolim, que não sai perto de mim...”(p. 34). Por causa da lonjura do animal em relação ao major, tem-se uma descrição sua que beira à imaginação, muito mais que o resultado de uma observação milimétrica e obediente ao real. Afinal, a percepção aqui envolvida está submetida à iluminação que

¹⁰ PEDRÊS. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nacional, 1987.

¹¹ AZULEGO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nacional, 1987.

incide no objeto (o boi) e no espaço entre ele e o observador. Assim, a mistura de cores, muito mais que a nitidez, propicia em quem vê uma infinidade de sensações, assim como ocorreu no major.

O movimento impressionista caracteriza-se, dentre outras coisas, pelo ato de “materializar as sensações efêmeras que se percebe” (CARRASSAT, 1997, p. 75: “matérialiser les sensations éphemères qu'il perçoit”). O pintor Georges-Pierre Seurat (1859-1891), considerado neo-impressionista, é o inventor da técnica puntillista, que consiste no uso de pontos, e não de traços, para dar forma ao objeto artístico. Segundo GOMBRICH (1993, p. 433): “Esperava ele [Seurat] que isso levasse à mistura das cores no olho (ou, melhor dizendo, no cérebro), sem que perdessem sua consistência e luminosidade”. A cor é dada pela variação direta de sua luz, de seus pontos claros e escuros, portanto será sempre relativa ao seu entorno. Assim, dis-corre Frascina (1998, p. 148): “Apenas através das diferenças de cores, essas partículas quase uniformes do pintor modulam e integram formas maciças; densidades variáveis na distribuição de pontos claros e escuros geram os limites que definem as figuras, os edifícios e os contornos de terra, mar e céu.”

Mas o que tudo isso tem a ver com a visão do Major Saulo? A cor do boi, o azulego, é dada por alguém que de longe a vê. As manchas pretas e brancas, pela sua não exatidão, denotam apenas uma aproximação do azul e, fadadas à distância e à luminosidade (descrita por meio da variação das duas cores), acabam por se indefinir no olhar da personagem: azul asade-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado. E como a literatura não é visual na essência, o leitor pode, com sua própria vivência, multiplicar ainda mais as possibilidades deste “azulego”.

Também está implicada nessa cena o conceito de “valores” descrito por Rosa nas anotações presentes no IEB/USP. No Caderno 16 (microfilme 68, série Estudos para obra) temos a seguinte designação para o termo “valores”: “saber de onde vem a luz e distribuí-la em seguida sobre os objetos, escolhendo duas dominantes – uma clara, a outra escura”. Logo abaixo segue uma observação pessoal do escritor: “beleza gradualmente imperativa”; e ainda outra: “nada de impressionismo (*'Les impressionistes ont peu teni compte des valeurs'*)” [os impressionistas pouco se ativeram aos valores]; e “mais valores, negligenciar as cores”.

Com estas observações poderíamos dizer que Rosa se aproxima de Seurat na sua prática rigorosa de tratamento da cor e luminosidade, bem como no que concerne ao ato da percepção nas figuras literárias que cria: “[Seurat] contesta e racionaliza as experiências instantâneas e subjetivas dos impressionistas” (CARRASSAT, 1997, p. 75: “conteste et rationalise les expériences instantanées et subjectives des impressionnistes”). Para o pintor e

o escritor estava em questão o emprego consciente da técnica pictorial e não meras impressões vagas e subjetivas. Não se trata aqui de argumentar em favor de uma filiação de Rosa ao neo-impressionismo ou a qualquer outro movimento artístico. A recepção das sensações pelo sujeito – disso sim ele parecia estar convencido – não deve se dar de maneira pacífica, e uma obra, tanto pictórica quanto literária, deve se ater ao trabalho minucioso na representação dessas sensações.

Nesse sentido o Major Saulo transforma-se no porta-voz do contemplador ideal que, não satisfeito em admirar, apresenta uma paisagem ou objeto que, embora tecnicamente completos, não deixam de ser belos. Sob esse aspecto é que podemos vislumbrar uma comparação consistente entre a obra de Guimarães Rosa e as artes visuais.

RESUMO

A partir da leitura atenta dos manuscritos de João Guimarães Rosa, percebe-se a presença das artes visuais como objeto de atenção do escritor. As citações de artistas, críticos e teóricos da área, além do papel da natureza como norteadora das relações humanas na obra de Rosa, propiciam uma discussão fecunda sobre a paisagem. Esta aparece como produto da percepção do sujeito e como reflexo de um processo ambivalente, em que se caracteriza a interação entre um sujeito perceptivo e o entorno que integra. Por fim, a partir dessas considerações, tem-se uma análise do conto “O burrinho pedrês”.

Palavras-chave: *Paisagem; Guimarães Rosa; Sagarana*.

ABSTRACT

From a careful reading of João Guimarães Rosa's manuscripts one may realize the incisive presence of visual arts in the writer's interests. Quotations from artists, critics and visual arts theorists, as well as Nature's role in leading human relationship in Rosas's work, make a discussion about landscape possible. Landscape is taken as a reflection of one's experience and as a result of an ambivalent process in which the perceptive being is part of the observed landscape. Finally this article analyses the short-story "The little dust-brown donkey".

Key-words: *Landscape; Guimarães Rosa; Sagarana*.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. p. 133-141. Publ. pela primeira vez em livro in: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 119-140.
- CARRASSAT, Patrícia Fride; MARCADÉ, Isabelle. *Comprendre et reconnaître – les mouvements dans la peinture*. Paris: Bordas, 1997.
- CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cardernetas de viagem: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 41, p. 235-247, 1996.
- EBERLE, Mathias. *Individuum und Landschaft*. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen: Anabas, 1980.
- FERREIRA, Solange Terezinha de Lima. *A percepção geográfica da paisagem nos Gerais do Grande sertão: veredas*. Rio Claro, 1990. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de São Paulo.
- FITTER, Chris. *Poetry, space, landscape: toward a new theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo* – a pintura francesa no século XIX. Tradução de: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Tradução de: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1993.
- LEHMANN, Herbert. Die Physiognomie der Landschaft. *Studium Generale*, ano 3, fasc. 4/5, p. 182-195, abr. 1950.
- LHOTE, André. *Traité du Paysage*. Paris: Flourey, 1948.
- LÜTZELER, Heinrich. Vom Wesen der Landschaftsmalerei. *Studium Generale*, ano 3, fasc. 4/5, p. 196-201, abr. 1950.
- PRINET, René-X. *Initiation au dessin*. Paris: E. Flammarion, 1940.
- _____. *Initiation à la peinture*. Paris: E. Flammarion, 1938.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *Ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RUSKIN, John. *Mornings in Florence being simple studies of Christian Art for English travelers*. New York: [s.n], [18-].
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SEEL, Martin. *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- SOETHE, Paulo Astor. Guimarães Rosa, pintura e espaço literário. In: COSSON, Rildo (Org). *2000 palavras: as vozes das Letras*. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFSCar, 2000. p. 261-270.
- SPERBER, Suzi F. *Caos e cosmos: leituras de G. Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- SUBIRATS, Eduardo. Paisagens da solidão. In: _____. *Paisagens da solidão. Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. São Paulo: Duas Cidades, 1986, p. 47-67.