



SEÇÃO: LIBERA

A imagem pictórica no meio do redemunho de João Guimarães Rosa

The pictorial image in the middle of João Guimarães Rosa's whirlwind

Wanessa Rayzza Loyo
da Fonseca Marinho
Vanderlei¹

orcid.org/0000-0003-4387-9070
wanessaloyo@gmail.com

Recebido em: 02/11/2021.
Aprovado em: 02/03/2022.
Publicado em: 25/05/2022.

“S.D. explica-me suas cores, as que devem esperar na paleta: preto (noir d’ivoire), branco (blanc d’argent), vermelho de Veneza ou ocre rubro; ocre-amarelo ou amarelo-de-cádmio, médio. Para a paisagem as mesmas, mais: azul de cobalto e terra de Siena.

Novas, sim, são as que a moda acende e que se impõem nos figurinos: azul-vitral, azul-andorinha, verde-cacto, azul François ler., rougevin d’Arbois, gris nuage, violet Monsignor, miel blond.

Para o escritor, também, de primeiro podia haver disso, nos pincéis: preto como o azeviche ou a noite ou fuligem, branco como o alabastro ou a neve, vermelho como o fogo, rubis, amarelo açafrao, azul-céu. Hoje, porém, é azul ou verde ou vermelho, só, sem mais. Ou então a menção deve gastar-se, uma única vez, clarão de lâmpada a magnésio”.

(Guimarães Rosa)

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo principal de investigar a presença de marcadores pictóricos no romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, a partir da escala tipológica de saturação pictural do texto desenvolvida por Liliane Louvel (2006; 2012). Em especial, a análise é pautada em três representações do “efeito quadro” presentes nas identidades principais do narrador do *corpus* em questão: Riobaldo, Tatarana e Urutú Branco. Pretende-se evidenciar que a afinidade com as artes visuais, em especial a pintura, não é algo aleatório nas obras rosianas, mas sim um procedimento construído de forma consciente, sendo, portanto, um elemento interno à produção literária.

Palavras-chave: Efeito quadro. *Grande Sertão: Veredas*. Marcador pictórico.

Abstract: This paper's main objective is to investigate the presence of pictorial markers in the novel *Grande Sertão: Veredas* by João Guimarães Rosa (1956; translated in English as *The Devil to Pay in the Backlands*, 1963), according to the typological scale of pictorial saturation in a text developed by Liliane Louvel (2006; 2012). In particular, the analysis is based on three representations of the “framing effect” present in the narrator's main identities in my *corpus*: Riobaldo, Tatarana, and Urutú Branco. I intend to show that the affinity with the visual arts, especially painting, is not something random in Rosa's work, but rather a consciously constructed procedure, and hence an internal element of his literary production.

Keywords: “Framing effect”. *The Devil to Pay in the Backlands*. Pictorial marker.

Introdução

A obra de Guimarães Rosa percorreu diferentes gêneros textuais, como conto, romance, poema e diário. Apontando pontos semelhantes dessas



¹ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil.

produções, costumam-se encontrar trabalhos voltados à problematização do humano e à criação de um território sertanejo peculiar. Todavia, há ainda poucos estudos que trabalham a imagem pictórica nos livros rosianos.² Esse fato nos intriga ainda mais se notarmos que discussões sobre limites, especificidades e hierarquizações entre a literatura e as artes visuais não têm fundamento para Rosa. Afinal, ele escreve a partir das imagens, deixando claro para o leitor que fronteiras com "pastos demarcados" (ROSA, 2001, p. 237) não se estabelecem na sua construção artística.

De tal maneira, as obras rosianas convergem muitas vezes para o pensamento unificador de Roland Barthes ao defender que a escritura é uma, a qual é composta pelo que escrevemos, pintamos e traçamos.³ Tendo em vista essa concepção, propomos neste ensaio discutir a presença do pictórico⁴ na obra *Grande Sertão: Veredas* (GS:V), a partir da escala tipológica de saturação pictural do texto desenvolvida por Liliane Louvel (2006, 2012). Em especial, focaremos nossa análise em três representações do efeito quadro presentes no *corpus* literário em questão. Assim, pretendemos evidenciar que a afinidade com as artes visuais não é algo aleatório nas obras rosianas, mas é sim um *procedimento* construído de forma consciente.

1 "O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim!" (ROSA, 2001, p. 511)

No primeiro parágrafo de GS:V,⁵ somos atirados no redemunho de Riobaldo, sem sequer sermos apresentados a ele, ao seu fantasmagórico interlocutor ou ao espaço da narrativa. A linguagem

do narrador personagem, jagunço já envelhecido, parte de um causo menor – a morte de um bezerro branco "com máscara de cachorro" que "figurava rindo como pessoa" (ROSA, 2001, p. 15) – para tentar compreender melhor suas memórias fraturadas, fragmentadas. A partir do falso diálogo com o intelectual que lhe escuta, o velho Tatarana nos encobre, como leitores, com suas neblinas enunciativas ao ponto de nos "devorar", de forma análoga à faminta onça de *Meu tio o lauretê* (1969): "que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela" (ROSA, 2001, p. 391, grifo nosso). Em um eterno jogo de dobrar e desdobrar o tempo e a narrativa, Urutú Branco salienta que só contará o que julgar importante, o que não é raso, pois sempre se desgostou de criaturas simplórias, como observamos no excerto a seguir.

Dos outros, companheiros conosco, deixo de dizer. Desmexi deles. Bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre, uns assim. Não por orgulho meu, mas antes por me faltar o raso de paciência, acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil se contentam (ROSA, 2001, p. 164, grifo nosso).

O que não é raso para Riobaldo é a paisagem, seus amores (quase figurações da própria natureza em forma humana), as guerras e as suas questões metafísicas. Rosa, como um bom cerzidor, "costura" incessantemente a sua narrativa por meio de recursos variados, como os das artes visuais, que nos deteremos a analisar de forma mais sistemática no item 1.1 deste estudo.

Ainda sobre o procedimento da costura, é relevante lembrarmos que Riobaldo, homem atravessado pelas suas dúvidas, recebe três outros

² Para mais informações sobre pesquisas que trabalham com a relação entre Guimarães Rosa e as artes visuais, indicamos o estudo da tese de Michelle Jácome Valois Vital (PPGL-UFPE, 2016) e do artigo de Sibeles Paulino e Paulo Astor (2005, p. 41).

³ Segundo as palavras de Roland Barthes, "la escritura es una: lo discontinuo que constituye su fundamento, por dondequiera que se la mire, convierte en un solo texto a todo lo que escribimos, pintamos y trazamos" (BARTHES, 1986, p. 107).

⁴ É relevante deixar claro que neste artigo tomamos como concepção de pictural a definição de Liliane Louvel, em que ela "seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual" (LOUVEL, 2012, p. 47).

⁵ Publicado em 1956, o romance *Grande Sertão: Veredas* mostra-nos que Rosa recorreu a técnicas da pintura. Em muitos momentos da narrativa, esses artificios proporcionam um efeito sinestésico no leitor que se depara com uma imbricação da visão e da audição, assim como, do espaço e do tempo. Mesmo não sendo o objetivo deste ensaio, é pertinente mencionarmos que as obras rosianas rompem com uma longa tradição de estudos que defendem as especificidades das artes, entre eles o tradicional trabalho de Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoonte* (2011). Nele, a teoria das especificidades das artes ganha o acréscimo das características do espaço e do tempo, o que alarga as discussões do *paragone* que anteriormente se restringiam à naturalidade do signo icônico e à arbitrariedade do signo linguístico, assim como suas correlações com os sentidos da visão e da audição. Para Lessing, a literatura é caracterizada como uma arte da temporariedade da imitação progressiva, o que significa dizer que as narrativas literárias exigem tempo para a sua decifração (o passar das folhas dos livros), não sendo possível, mesmo após a finalização da leitura, a contemplação total da obra em um único olhar. Já as artes visuais, e especialmente a pintura, são concebidas como formas de expressão espaciais, pois se apresentam por inteiro diante ao seu leitor/observador.

nomes durante GS:V: Cerzidor, Tatarana e Urutú Branco. O termo "Cerzidor", cuja etimologia vem do verbo latino *sarcire* – "deitar rendimentos em vestido, coser vestidos, remendar. Fig. Reparar, consertar, restabelecer, tapar os buracos" (SARAIVA, 2006, p. 1062, adaptado) –, nos diz muito sobre a identidade fragmentada do jagunço, uma vez que Tatarana funciona como um grande remendador de pessoas, do sistema jagunço, de tempos e de lugares, costurando, assim, a própria narrativa e a si mesmo. Mas não nos enganemos. Ele não só *costura* como também *descostura* os seus fragmentos de memórias e a si próprio, assemelhando-se à Penélope, esposa de Ulisses: "*Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte*" (ROSA, 2001, p. 114, grifo nosso).

1.1 Otacília emoldurada nos olhos de Riobaldo

Riobaldo é um homem de muitos amores, entretanto há três que se destacam com maior fôlego na narrativa: Nhorinhá, prostituta que consegue estar presente nos seus pensamentos, apesar da brevidade do encontro; Diadorim-Deodora, o amor que lhe ensinou a ver as cores e as formas do mundo; e Otacília, a mulher-santa que se tornará sua esposa.⁶ Sobre a forma com que a última mulher é representada, é que iremos nos deter nesta parte do trabalho.

A narrativa do Cerzidor é, como já dito anteriormente, um eterno ato de (des)costura em que o tempo e o espaço se imbricam. Nela, encontramos a primeira menção à Otacília na página 67, mas só saberemos maiores informações sobre ela e como foi o primeiro encontro do casal na página 173. Com traços de um romance romântico, encontramos as seguintes palavras do narrador jagunço para relatar seu primeiro encontro com a sua futura esposa:

[...] Eu vinha com Diadorim, com Alaripe e com João Vaqueiro mais Jesualdo, e o Fafafa. Aos Buritys-Altos, digo ao senhor — vereda acima — até numa Fazenda Santa Catarina se chegar. A

gente tinha ciência de que o dono era favorável do nosso lado, lá se devia de esperar por um recado. *Fomos chegando de tardinha, noitinha já era, noite, noite fechada.* Mas o dono não estava, não, só ia vir no seguinte, e sôr Amadeu a graça dele era. *Quem acudiu e falou foi um velhinho, já santificado de velho, só se apareceu no parapeito da varanda* — parece que estava receoso de nossa forma; não solicitou de se subir, nem mandou dar nada de comer, mas disse licença da gente dormir na rebaixa do engenho. Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. Mas, em tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e os latidos de muitos cachorros, *eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos.* E, o que mais foi, foi um sorriso. Isso chegasse? Às vezes chega, às vezes. Artes que morte e amor têm paragens demarcadas. *No escuro.* Mas senti! me senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim! *a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim — aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via.* Ah, a mocidade da gente reverte em pé o impossível de qualquer coisa! Otacília. O prêmio feito esse eu merecia? (ROSA, 2001, p. 173-174, grifo nosso).

A cena não poderia ser mais romântica para um primeiro encontro. A narração-descrição de Riobaldo suscita no leitor um duplo quadro: ambos cercados de molduras, cores e enquadramentos. O primeiro, mais sutil, é ocupado pelo personagem do Nhô Vô Anselmo, que preferiu ficar no parapeito da varanda, mantendo a distância segura dos homens recém-chegados. Note que tanto o que o desconfiado velhinho e o que o jagunço veem é apenas um recorte um do outro, estabelecido pelo parapeito da varanda, regado pela noite, ou melhor, pela "noitinha já era, noite, noite fechada" (ROSA, 2001, p. 173). O segundo quadro, mais rebuscado, está dentro do primeiro, causando um efeito de *mise en abyme*⁷. Ainda ao conversar com o velho, Tatarana depara-se com uma frágil luz de candeia que serve como ponto luminoso para que ele veja "a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro" (ROSA, 2001, p. 173, grifo nosso). Esse jogo de claro-escuro construído por Rosa parece dialogar diretamente com as pinturas barrocas, para as quais se utilizava tal recurso como forma de destacar algum elemento e de contribuir para

⁶ Ver Nunes (2013).

⁷ A *mise en abyme* é um "relato espelhado" (ECO, 1989), no qual as narrativas se alimentam ininterruptamente dentro de uma obra.

a construção da profundidade na obra.

O “enquadro da janela” de Otacília passa a ser um quadro dentro do quadro do avô. Mesmo pela dificultosa distância do narrador, cabe a ela — e não ao avô — receber o ponto de iluminação e irradiar um pouco de luz na total escuridão da casa, o que nos remete também à pintura de gênero, na qual as mulheres eram representadas no interior da casa em seus afazeres domésticos. Apesar do distanciamento e da dificuldade de visibilidade, o olhar do espectador consegue descrever rapidamente a forma dela – “Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos” (ROSA, 2001, p. 174) – e compará-la imediatamente com a Nossa Senhora: “Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim — aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via” (ROSA, 2001, p. 174).

Interessante notar que, por ser Riobaldo o narrador, temos apenas o olhar dele sobre o duplo quadro. Mas ambas as molduras (a de Nhô Vô Anselmo e a de Otacília) veem os jagunços que chegaram a sua residência no meio da escuridão. Entretanto, podemos inferir que Otacília também gostou do que visualizou, seja por meio do seu sorriso – “E, o que mais foi, foi um sorriso” (ROSA, 2001, p. 174) –, seja pela sua conversa com Tatarana no dia anterior ao falar da planta casa-comigo.

Sobre o efeito quadro, Liliâne Louvel salienta uma importante característica deste marcador pictural: ele demanda um maior trabalho de recepção, sendo, portanto, decisivo o olhar do leitor para o seu reconhecimento, visto que nele não há referência direta ao pictural. Assim, cabe ao leitor analisar os marcadores presentes e notar a configuração fugaz da elaboração imagética de um quadro. Segundo as próprias palavras da crítica, esse recurso ocorre “quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro” (2012, p. 50).

Dessa forma, para o reconhecimento do efeito quadro em *GS:V*, é essencial que o leitor, atento aos recursos composicionais da obra, note a presença do pictórico e a sua relevância para a representação sacra de Otacília, retomada em outros momentos na narrativa. Uma exemplificação dessa ênfase à moldura da Otacília-santa é encontrada na seguinte

passagem:

[...] Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina. Que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal acêso de uma lamparina (ROSA, 2001, p. 204).

1.2 Tatarana e Urutú Branco: as molduras dos arranjos de guerra

Além do primeiro encontro com Otacília, a nuance pictórica do efeito quadro é perceptível em outras partes do romance *GS:V*: a cena em que Riobaldo assume a identidade de Tatarana e a que ele é Urutú Branco. As duas possuem similaridades: constroem a sensação de moldura a partir de uma janela e apresentam a visão do interior da casa para o exterior sangrento das lutas travadas contra Hermógenes, o assassino de Joca Ramiro, e seus aliados. Essas novas utilizações da nuance pictórica demonstram, mais uma vez, que o recurso é um *procedimento* dentro da narrativa e não apenas algo circunstancial.

Na primeira moldura, encontramos o personagem principal colocado na posição central do episódio da Fazenda dos Tucanos. A partir da visão estratégica da sua janela, Tatarana consegue ver do alto os “arranjos de guerra” que são formados diante de si, como pode ser verificado no trecho a seguir:

Achei especial o jeito de João Concliz vir, ansioso cauteloso. Ação em que qualquer um anda — nessas semelhantes ocasiões — só encostado nas paredes. — Você fica aqui, mais você, e você... Você *dessa* banda... Você *ali, você-ai* acolá... — arrumação ele ordenava. — *Riobaldo, Tatarana! tu toma conta desta janela... Daqui não sai, nem relaxa, por via nenhuma... Arredado, lá embaixo avistei* Marcelino Pampa indo para as senzalas, com uns cinco ou seis companheiros. Com outros, Freitas Macho corria para a tulha; e para o engenho uns junto com Jôe Bexiguento dito Alparcatas. Meus peitos batendo tresdobro forte, eu dividido naquela alarida. A grave escorei meu rifle, limpo, arma minha, amásia. Ainda reconheci o Dimas Dóido e o Acauã, deitados atrás do cruzeiro do pátio. Um *daqueles* urucuianos apareceu, mais outro, traziam balaio grande, com algodão em rama. Mais homens, com sacos de sabugos; foram buscar outros sacos, carregavam um caixote também. Tudo eles estavam transportando, por entranqueirar o pátio de fora: tábuas, tambore-

tes, cangalhas e arreios, uma mesa de carapina retombada. *Arranjos de guerra* — esses são engenhados sempre com uma graça variada, diversa dos aspectos de trabalho de paz — *isto vi*; *o senhor vê*: homens e homens repulam no afã tão unidamente, sujeitos maneiros, feito o meigo do demo assoprasse *neles*, ou até mesmo os espiritos! Suspirei, de bestagem. Ao menos alguém fungou e me cotucou, era o Preto Mangaba, mandado guarnecer ali, comigo junto. Preto Mangaba me oferecia dum pão de doce-de-buriti, repartia, amistoso. Eu então me alembrei de que estava com fome. Mas Quim Queiroz trazia mais munição, ele ajudado por alguns; arrastavam um couro, o couro esse cheio repleto de munição, arrastavam no assoalho do corredor. *Da janela da outra banda, pus o olhar, espiei o desdém do mundo, distâncias*. Abalavam fogo contra a gente, outra vez, contra o espaço da casa. Ixe de inimigo que *não se avistava*. Somente eu queria saber era se aguentava manejar, como era que estava sentindo meu braço. *Aí ergui mão para coçar minha testa, aí me cisme*; e fiz, com todo o respeito, o pelo-sinal. Sei que o cristão não se concerta pela má vida levável, mas sim porém sucinto pela boa morte — ao que a morte é o sobrevir de Deus, entornadamente (ROSA, 2001, p. 341-342, grifo nosso).

Em uma primeira leitura, chama-nos atenção a quantidade de dêiticos utilizados por Guimarães Rosa para situar o leitor no enquadramento da cena (“aqui”, “você”, “dessa”, “ali”, “acolá”, “daqui” etc.), chegando ao ponto de unificar o pronome com o advérbio (“você-aí”). Faz-se pertinente destacar que, conforme argumenta Liliane Louvel, a rica recorrência aos dêiticos “serve não somente para enquadrar a descrição pictural fazendo-a destacar, mas também para recuperar o focalizador ou/e o enunciador” (LOUVEL, 2006, p. 209-210), que neste quadro é assumido inicialmente por João Concliz e depois por Tatarana. Tal recurso é acompanhado de uma detalhada descrição da posição dos demais jagunços. Assim, da moldura da janela, Riobaldo constrói um pequeno mapa da posição da guerra. Mas não só isso.

Ele também descreve o que os seus companheiros carregam — “traziam balaio grande, com algodão em rama”, “tábuas, tamboretas, cangalhas e arreios,

uma mesa de carapina retombada” —, ao ponto de nomear tudo o que *vê* — importante verbo para esta cena — de “arranjos de guerra”. O encadeamento do pictórico é pensado para que o leitor se sinta diante de uma grande pintura histórica, na qual, além de tematizar momentos relevantes de uma sociedade (cenas de guerra, episódios mitológicos, acontecimentos históricos etc.), costuma possuir vários personagens desempenhando alguma ação gloriosa. O registro pictórico, portanto, mostra-se novamente como uma técnica constitutiva da obra.

A respeito do trabalho com esse recurso, Liliane Louvel (2006) é assertiva quando argumenta que o pictural “impõe seus modos de ser no texto” (LOUVEL, 2006, p. 198) e que, assim, necessitamos buscar os elementos de picturalidade dentro da própria obra literária, evitando critérios externos à narrativa, como a biografia, a ideologia e o psicológico do artista. A partir desse pensamento de Louvel, ao analisarmos novamente a moldura de Tatarana apresentada acima, vemos que os marcadores do pictórico se estendem muito mais do que o uso dos dêiticos e da escolha de objetos que possibilitasse a construção dos arranjos de guerra, uma vez que temos também uma seleção de verbos que suscitam a visão do leitor: “avistei”, “isto vi”; “o senhor vê”, “pus o olhar”, “espiei”, “não se avistava Zé Bebelo”. Por meio da repetição desses significantes, ao mesmo tempo em que Riobaldo é enquadrado dentro da janela, o narrador personagem convida-nos a ver o quadro que só ele, até então, era capaz de visualizar no meio do alarido do conflito.

Sem dúvida, Guimarães Rosa compreendia o lugar estratégico que uma janela proporciona ao desenvolvimento da narrativa.⁸ A partir dessa moldura e das relações pictóricas-literárias, o enredo perpassa pontos centrais da obra, como o amor por Otacília, o qual se desdobra logo após na cena de ciúmes de Diadorim; e o episódio da Fazenda dos Tucanos, que fez com que Tatarana

⁸ O efeito quadro está também presente nos contos de Guimarães Rosa, com maior recorrência construído a partir das janelas. Um exemplo explícito dessa utilização é o conto *Famigerado*, presente no livro *Primeiras histórias* (1962). O enquadramento é realizado desde o primeiro parágrafo até o último. A janela funciona não só como moldura, mas também é a demarcação de uma barreira de segurança entre o narrador personagem e Damázio, conforme podemos ver nos excertos a seguir: “Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela.” (ROSA, 2011, p. 55) e “Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água. Disse: — “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!” (ROSA, 2011, p. 59).

compreendesse que Zé Bebelo é um “cortador de caminhos” (ROSA, 2001, p. 354) que deveria ser vigiado/controlado. É como se o narrador personagem precisasse se afastar em busca de um bom ângulo de observação para poder visualizar a trama, o que nos lembra a seguinte argumentação de Liliane Louvel sobre os lugares estratégicos do descritivo de espaço:

Para “poder ver”, o personagem deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar. “O topos da janela” e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza de uma “boa/bela vista”. A relação com o conceito de Alberti é evidente: “traçar uma moldura que será como janela”, na qual se tratará de compor a história. Esses lugares de enquadramento “naturais” têm sido largamente empregado [sic] pelos pintores (LOUVEL, 2006, p. 204, grifo nosso).

Essa posição-chave de estar no local mais alto com acesso à janela é utilizada ainda na terceira cena-moldura durante as veredas enfrentadas por Riobaldo, mas desta vez o encontramos “incorporando” a persona do Urutú Branco, chefe dos jagunços. Tanto que, antes mesmo dele subir até a casa do Paredão, o narrador personagem celebra o domínio do sobrado:

Mas a gente tinha conseguido de firmar posse — agarramos mais da metade do arraial, do arruado. O sobrado restou nosso. Com ansêio, olhei, para muito ver, o sobrado rico, da banda da mão direita da rua, com suas portas e janelas pintadas de azul, tão bem esquadriadas. Aquela era a residência alta do Paredão, soberana das outras. [...]. Da parte de cima, das janelas, e das portas, no rés, vez a vez meus homens descarregavam. Aquele sobrado, sobradão, parava lá, sobre sereno — me prazia tudo comandando (ROSA, 2001, p. 598).

Após seguir o conselho de Diadorim, Urutú Branco vai para a edificação do Paredão e sobe as escadas para ficar na janela. Cabe à janela do pavimento superior emoldurar as cenas do combate mais sangrento e decisivo do enredo. É nela que o narrador personagem tem que mostrar a todos que é o chefe e não mais Riobaldo ou Tatarana. É por meio dela que ele verá os “arranjos da guerra” serem pintados diante de si e acompanhará a morte de alguns dos seus homens, de Hermógenes e do

seu grande amor, Diadorim.

Na cena, o efeito quadro é construído por meio do imbricamento da descrição com a narração. A utilização de dêiticos (“em volta”, “ali”, “aquele”, “outro” etc.), de verbos que remetem ao sentido da visão (“Vi ou não vi?”, “espreitei”, “assestei” etc.) e de termos caracterizadores dos jagunços que só podem ser apreendidos pelos olhos (“sujeitão”, “muito baiano nos trajes”, “caitório” etc.) possibilita ao personagem principal, enquanto agente focalizador, iniciar o seu novo afresco histórico que demandará “tempo” para ser “pintado”, conforme notamos no trecho a seguir:

[...] Para uma janela me cheguei. E endureci no rifle. *Em volta* relanceei. Eu — o bedegas! Saiba o senhor: eu estava *ali*, assim em padastro de todos, de do ar, de recheio, feito que em jirau-de-espera, para castigar onça assassina. *Vi ou não vi? Só espreitei*. Dono do que lucrei, de *espreitar*. Uns deles, num terreiro *acolá*, manobravam a gosto, nas mãos armas. *Assestei*. Um era um *sujeitão, muito baiano nos trajes*. Do gatilho do rifle, no triz, me mandei nele. *Aquele* caiu tórto; o *outro* completou. Assim eram *três!* o derradeiro percebeu que tinha céu, e correu, dando gambetas. Zumba! levou não sei quantas esburacadoras, na tampa de suas costas... Ah, *ali* valia; donde que eu estava. Ao mesmo quando revingaram, com umas descargas, despejadas. Dei *atrás*, mas sobranceei, de talaia. Fazia bem duas horas que aquela batalha tinha principiado. Se estava no poder do meio-dia (ROSA, 2001, p. 602-603, grifo nosso).

Ainda sobre esse “tempo” necessário para a construção do terceiro efeito quadro, é pertinente destacarmos que ele possui também características de outro marcador pictórico: a hipotipose, visto que trabalha com a concomitância da narração e da descrição para a evocação viva do visual. Assim, como veremos adiante, o leitor encontrará a descrição minuciosa da cena (recurso do *zoom*) e a narração frenética do desenvolvimento da batalha final, cuja intenção é pintar “as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica que as coloca de qualquer modo sob os olhos, e faz de uma narração ou uma descrição uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena cheia de vida” (FONTANIER, 1968 apud MOISÉS, 2004, p. 223). Não é nosso interesse, portanto, “aprisionar” a obra rosiana em uma classificação estática de

marcadores picturais, mas sim notarmos que há outras veredas de análises possíveis.

Com o avançar do conflito, o quadro descrito e narrado pelo chefe Urutú fica mais sangrento, o *clímax* vai sendo "costurado" aos poucos — não esquecemos da sua identidade como Cerzidor —. No trecho a seguir, por exemplo, encontramos o pictural sendo confeccionado também pelo acréscimo do uso das cores ("mais homem, mais moreno") e pelo aumento do uso de reticências para representar a dificuldade emocional/psicológica de pintar o quadro com a morte do seu amigo João Vaqueiro.

Aí, quando foi, momental, peguei susto! *lá em baixo*, muito estava demudando. Só se fez que, inesperadamente, parte do povo do Hermógenes, que tantos eram a rascorja! tinham alcançado de rodear por *trás* da minha gente, na ponta da rua, tomando retaguarda. *lam* vencer, fosse possível? Temi por todos. Ah, não, que não regiam. Dindhoje, o amigo meu João Vaqueiro eu estou *vendo! mais homem, mais moreno, arrenegando de todos os macacos, nem suor ele não desperdiçava...* o que *ele vestiu, vestiu, couro é... e vai embora, dando muito as costas... lá adiante, acometendo, contra outros outros...* Morreu, que mataram. Em obra de umas cem braças (ROSA, 2001, p. 605-606, grifo nosso).

No entanto, a utilização de maiores dispositivos para a elaboração da picturalidade chega ao ápice, ao nosso ver, no *clímax* da guerra. Na cena, além da presença dos outros elementos já citados, a pintura do Urutú ganha um movimento mais acelerado — "aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações" (ROSA, 2001, p. 611) — ao mesmo tempo que ele consegue dar *zoom* a detalhes do quadro — "Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes" (ROSA, 2001, p. 611) —, a fim de construir a parte central do seu quadro, conforme podemos verificar no excerto a seguir:

E eu *estando vendo!* Trecheio, *aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas

de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah — *mirei e vi — o claro claramente!* ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o *alto esguicho de sangue!* porfiou para bem matar! *Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou! e só orvalhou em mim, por prestígio do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja...* Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. *Gemidos de todo ódio. Os urros...* Como, de repente, *não vi* mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! *Naquilo*, eu então pude, no *corde da dôr!* me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... *Subi os abismos...* De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei (ROSA, 2001, p. 611, grifo nosso).

No meio da sua subida "aos abismos", Urutú Branco trabalha ainda com a audição — "Gemidos de todo ódio. Os urros" (ROSA, 2001, p. 611) — como "tinta" para o seu enquadramento. Afinal, ele busca uma forma de lidar com o seu sofrimento, recorrendo à sinestesia para conseguir racionalizar tudo o que assiste.

Por fim, é interessante ainda destacar que o leitor consegue visualizar tanto o quadro que o narrador personagem vê (a morte de Hermógenes e de Diadorim) quanto o dele próprio. Incapacitado de expressar sua dor com clareza, descobrimos que ele perde o seu maior dom: o da linguagem.

Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou! e só orvalhou em mim, por prestígio do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... (ROSA, 2001, p. 611).

O Cerzidor não consegue mais (des)costurar sua trama-pintura com descrições denotativas, ele precisa adentrar no terreno da linguagem conotativa para continuar seu quadro — "costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado" (ROSA, 2001, p. 611). Assim, notamos que o efeito quadro possui também uma função poética no excerto em questão.

Considerações finais

A recorrência de Guimarães Rosa ao efeito quadro e a outros elementos ligados à área das artes visuais demonstra que o autor não concebia fronteiras estanques e/ou rivalizantes entre a palavra e a imagem pictórica. E ainda mais: assinala que ele emprega conscientemente a técnica pictural na sua construção artística. Ela é, assim, aliada à narrativa, perpassando pontos-chave das veredas de GS:V.

No primeiro quadro que analisamos, o de Otacília, encontramos a imagem de Riobaldo representando apenas a si: homem desajustado dentro do sistema jagunço. A pintura (de gênero), encoberta pelo jogo do claro-escuro, favorece a cristalização de uma imagem que percorrerá a representação da futura esposa do narrador personagem: santa, a mulher do amor calmo. O feixe de luz sob a cabeça dela e a sua moldura já dentro do quadro do seu avô constroem uma imagem de quase um altar para o personagem principal e para o leitor.

Já no segundo quadro, o que se passa na guerra da Fazenda dos Tucanos, temos Riobaldo incorporando a imagem de Tatarana, o homem de pontaria fatal. Por causa desse dom, visualizamos o personagem narrando os "arranjos da guerra" da janela. Ele descreve a posição de seus companheiros com detalhamento ao ponto de nomear tudo o que enxerga. Tatarana, na verdade, quer que o leitor consiga ver sua pintura histórica nos mínimos detalhes, utilizando para isso todo um encadeamento pictórico.

Recurso semelhante é utilizado para a construção do último efeito quadro analisado neste ensaio: a guerra sangrenta do Paredão, que possui traços equivalentes também com a figura retórica da hipotipose, visto que evoca o pictórico por meio da simultaneidade da narração e da descrição. Além dos elementos presentes na exemplificação anterior, o personagem principal, representando a figura do Urutú Branco, recorre à sinestesia e à linguagem conotativa para a composição da sua pintura, uma vez que o horror de ver a morte do seu grande amor, Diadorim, lhe deixa incapacitado de se expressar com objetividade.

A partir da análise desses três efeitos quadros, pretendemos muito mais estimular novos olhares

para o elemento pictural dentro da narrativa ficcional do que meramente taxar ou aprisionar os procedimentos composicionais rosianos ou de quaisquer outros escritores. Dessa forma, trata-se sobretudo de uma ampliação de perspectivas de estudo e não de uma sufocante redução classificatória.

Referências

BARTHES, Roland. El espíritu de la letra. In: BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. p. 103-107.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-220.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. In: PINHEIRO, Victor Sales. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 279-297.

PAULINO, Sibebe; SOETHE, Paulo Astor. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. *Revista Letras*, Curitiba, v. 67, p. 41-53, 2005.

ROSA, João Guimarães. Do diário em Paris. In: ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 117-124.

ROSA, João Guimarães. Famigerado. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2011. p. 55-59.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

VITAL, Michelle Jácome Valois. *O presépio no meio do redemunho: intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa*. 2016. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei

Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil; especialista em Orientação Educacional, Supervisão e Gestão Escolar pelo Centro Universitário Internacional (Uninter), em Recife, PE, Brasil; licenciada em Língua Portuguesa e bacharel em Crítica Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil; doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil.

Endereço para correspondência

Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei
Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras
Av. Acadêmico Hélio Ramos, s/n
Cidade Universitária, 50740-530
Recife, PE, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.