

“EM-CIDADE”, DE GUIMARÃES ROSA: IMAGENS CITADINAS DE UM ARTISTA EM TRÂNSITO

“EM CIDADE”, BY GUIMARÃES ROSA: CITIZEN IMAGES OF AN ARTIST IN TRANSIT

Fabício Lemos
UFPA

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as imagens cidadinas no texto “Em-cidade”, de Guimarães Rosa (1908-1967), publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã*, em 15 de fevereiro de 1948, sendo mais tarde inserido no livro póstumo do autor, intitulado *Ave, Palavra* (1970), organizado por Paulo Rónai. Assim, compreendemos, neste trabalho, uma *urbe* real transformada em imagens por um artista atento, que, ao “mirar” pequenos fragmentos da realidade urbana, realiza e organiza uma escritura atravessada por pensamentos, metáforas, metaficções, fragmentações e significações diversas. Para o nosso estudo, recorreremos às reflexões de Benjamin (1975; 1989), Pesavento (2002), Perrone-Moisés (2016), Camargo (2018), Campos (1972) e Barthes (2001).

Palavras-chave: *Ave, Palavra*; “Em-cidade”; Guimarães Rosa; cidade; imagens.

Abstract: *The present study aims to reflect on the citizen images in the text “Em-cidades”, by Guimarães Rosa (1908-1967), Published for the First Time in Correio da Manhã, on February 15, 1948, later inserted in the posthumous book of the author, entitled Ave, Palavra (1970), organized by Paulo Rónai. Thus, in this work, we understand a real urbe transformed into images by an attentive artist, who, when “aiming” at small fragments of urban reality, realizes and organizes a writing crossed by different thoughts, metaphors, metafiction, fragmentations and meanings. For our study, we used the reflections of Benjamin (1975; 1989), Pesavento (2002), Perrone-Moisés (2016), Camargo (2018), Campos (1972) and Barthes (2001).*

Keywords: *Ave, Palavra*; “Em-cidade”; Guimarães Rosa; city; images.

A vida é de metal. Às vezes, morrendo as horas, um sentir vem sôlto, leve como a paina pousa. Mas o silêncio é aberto, lábil, mal construído; e até o relógio, na mesa, triplica seus estalidos, na pressa laboriosa de um coraçãozinho de ferro.

(“Em-cidade”, Guimarães Rosa)¹

“Em-cidade”², de Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez na chamada “Segunda Seção” do *Correio da Manhã*, num domingo do dia 15 de fevereiro de 1948. Em 1970, postumamente, o texto é publicado na coletânea *Ave, Palavra* (1970), organizado por Paulo Rónai, pela José Olympio Editora. Para a nossa análise, utilizaremos a versão de 1970, todavia, recorreremos, sempre que necessário, à primeira publicação, haja vista que o texto foi retrabalhado pelo autor, sendo retirado, por exemplo, alguns trechos para efeito de publicação na coletânea *Ave, Palavra*.

Inicialmente, vale ressaltarmos que, da perspectiva dos estudos rosianos, a abordagem do urbano, no conjunto de sua obra, ainda é pouco estudada. Em suma, nosso intento, aqui, não é realizar uma interpretação tendo como viés a contraposição de uma cidade *versus* um sertão rural, mas abordar a primeira por si mesma, sua “linguagem” e “particularidade”, capturada pela mente criativa de um artista em trânsito. Dessa forma, acreditamos que para a leitura da cidade em Rosa, faz-se mister um aprofundamento em textos que compõem *Ave, Palavra*, já que nessa obra vemos despontar geografias urbanas diversas, muitas delas, europeias, quando o escritor mineiro exercia a função de diplomata.

Em *Ave, Palavra*, portanto, é evidente a expressão de uma certa “urbanidade” em vários escritos que compõem essa “miscelânea”, como classifica o próprio autor, no entanto, a mencionada temática não é enfatizada com maior destaque pela crítica, no que diz respeito à esta coletânea. Então, “Em-cidade” pode ser pensado como escritura inserida na ficção que tem como matéria a cidade e suas reflexões. No que tange ao aspecto de temática pouco estudada no conjunto da ficção rosiana, isto é, “a expressão urbana” em Rosa, Frederico Antonio Camillo Camargo (2018) em *A literatura Urbana de Guimarães Rosa*, afirma:

Ainda que esses rastros da “experiência urbana” encontráveis nos principais livros de Guimarães Rosa se prestem à discussão e reflexão, uma visada que se pretenda mais ampla e completa não poderá se afirmar sem que recuperemos e conduzamos ao primeiro plano os textos em que, de maneira menos coadjuvante e dispersiva, a cidade adentra a literatura rosiana: aqueles publicados nos livros póstumos — *Estas estórias* e *Ave, palavra*. Textos que, desvalidos da reunião orgânica e chancelada do autor, figuram como apêndice da obra de Rosa, e num estado de franca marginalidade no que concerne ao interesse de leitores e estudiosos. (CAMARGO, 2018, p. 65, grifo do autor)

Destarte, o que nos orienta a pensar uma abordagem do urbano de forma particular para cada texto de *Ave, Palavra*, é o fato de que esses escritos tiveram suas primeiras publicações, em

1. ROSA, 1970, p. 147.

2. Em sua primeira versão, de 1948, o texto tinha por título apenas “Cidade”, acrescido de “em-” (“Em-cidade”), quando inserido em *Ave, Palavra*.

maioria, nos jornais, periódicos ou suplementos, como o *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Pulso*, *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, *O Jornal* etc. Dessa maneira, a leitura da cidade em Rosa é de suma importância, entretanto, devemos ter cautela quando estamos a lidar com textos de coletâneas, nascidas e organizadas a partir de vários escritos, originalmente publicados separadamente.

Dito isto, inicialmente, gostaríamos de refletir sobre a epígrafe inserida neste trabalho. Trata-se de um fragmento do *corpus* de nosso estudo, o qual nos serve de apoio e motivação inicial para pensarmos a maneira como o espaço urbano se coloca no plano da escritura, visto por um artista atento, que sabe “mirar” a realidade citadina, retirando-lhe qualquer coisa de imagética visão ficcional.

Na epígrafe, vemos a imagem de uma “vida” de “metal” que corrobora, ao mesmo tempo, pequenos instantes de reflexão quando se olha a realidade com atenção e cuidado, em que mesmo o “silêncio” pode ser lido, como abertura que é para sensações em uma realidade comum, como um “relógio na mesa”, que quando é “mirado”, triplica “estalidos” e, quem sabe, experiências. Neste sentido, são dessas sensações que enfatizam a experiência individual, organizada pela criatividade do artista, que iremos abordar em nossa reflexão.

Neste viés, a cidade é pensada em pequenos recortes da realidade, o qual chamamos de “breves fragmentos citadinos”, evidenciados, como que auxiliados por “lupas” artísticas. Enfatizando o caráter fragmentário de “Em-cidade”, destacamos as seguintes situações: uma referência à brincadeira de crianças, que imaginariamente constroem uma cidade; o relato breve sobre um gatinho abandonado, encontrado numa calçada; um fragmento que mistura questões sobre guerra; uma reflexão de sete “lições” sobre o estar no bonde, e, por fim, uma referência à perturbação causada por baratas “citadinas” no espaço doméstico.

Em suma, todos esses eventos comungam de situações diversas vivenciadas no meio urbano, como verificamos pela preposição “em” somada ao substantivo “cidade”, presente no título do texto. Neste sentido, acreditamos que a “cidade” evidenciada em “pedaços” de realidade no escrito rosiano, desenvolve-se em imagens particulares do artista, que seleciona o “fenômeno urbano” (PESAVENTO, 2002, p. 8), como sublinha Sandra Jatahy Pesavento em *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano*, dado que na geografia, prefigura-se possibilidades de “discursos e imagens que falam de uma cidade” (PESAVENTO, 2002, p. 8). Destarte, concordamos com a estudiosa quando ressalta que o urbano pode ser “tema de reflexão e objeto de estudo” (PESAVENTO, 2002, p. 8), como se dá com a análise de produções ficcionais, a exemplo de “Em-cidade”, de Guimarães Rosa.

Para essa *urbe* ficcional rosiana, a escritura envereda-se por imagens metafóricas, reflexões dos instantes e corriqueiros acontecimentos, como brincadeiras de crianças, que são enriquecidas, no plano da literatura, por metaficções, como vamos abordar mais adiante. A realidade da cidade, então, quando transpassada para o plano da escritura, carrega uma cadeia de sentidos mais diversos, em que seu novo espaço só pode ser o da abertura de significados, haja vista que estamos no campo ficcional.

Para Pesavento, “a cidade não é simplesmente um fato, um dado colocado pela concretude

da vida, mas, como objeto de análise e tema de reflexão, ela é construída como desafio e, como tal, objeto de questionamento” (PESAVENTO, 2002, p, 10). Neste bojo, a *urbe* que temos no texto “Em-cidade”, deve ser compreendida, para efeito de interpretação, como o espaço de múltiplas significações, pois como lugar da textualidade, emerge sempre dos sentidos que ela mesmo evoca, como que feito em desafio por meio de tantas metáforas e referências. Queremos dizer, com isto, que a cidade como matéria e realidade, aqui, transfigura o espaço da ficção, sendo “organizada” numa forma artística particular. Nela, os instantes fragmentados ligam-se numa cadeia significativa que faz lembrar o trânsito do artista, como se este, em movimento, capturasse a realidade em seu “instante já”, dando-lhe “moldura” e forma. Vejamos o início do primeiro fragmento, quando crianças brincam com sua “pequena cidade”:

O gramado é um oasisinho meio parque, em forma de coração. Por causa dêle, as casas recuam em enseada, que os bondes recortam rangendo três curvas. E, para lá dos bondes, os meninos brincam. Ora, meninos se suprem sempre de uma vida sem grades, e o brinquedo traduz tudo em têrmos de não-tempo. [...] *Êstes fazem geografia; experimentam cidades, copiam Liliput.* A terra é seu material utilizável — com um punhado, uma duna, duma duna uma colina, numa colina um edifício. (ROSA, 1970, p. 144, grifo nosso)³

No excerto, temos uma breve descrição do espaço geográfico de uma parte da cidade. Neste lugar, há bondes que passam “rangendo” naquele recorte da *urbe*. No entanto, compartilhando quase do mesmo ambiente, há um pequeno “oásis”, formado de grama e em formato de “coração”, onde crianças imaginam a sua cidade particular, feita de terra. Vivenciando o lugarejo, imagem do paraíso ou das benfeitorias, como faz crer a metáfora que inicia o texto, no plano da textualidade e das significações, aquele momento, visto quase em flagrante pelas lentes do artista, transforma-se em oportunidade para significações que inauguram a intertextualidade e “metaleituras” da realidade cidadina. Trata-se da referência a Liliput.

Guimarães Rosa, neste momento, utiliza-se de sua experiência de leitor da literatura universal para ler a realidade que lhe é apresentada. Estamos a falar de uma clara relação entre a brincadeira das crianças com a história do personagem Gulliver, de *Viagens de Gulliver* (1726), do escritor irlandês Jonathan Swift. Na primeira parte do livro, intitulado “Viagens a Lilipute”, podemos verificar descrições da ilha fictícia, cujo nome é Lilipute. Nesse lugar, o personagem é capturado e depara-se com seus habitantes minúsculos, os liliputeanos, que consideraram Gulliver um gigante. Vejamos um trecho:

Quando me vi em pé, olhei à volta de mim e devo confessar que jamais contemplei perspectiva mais interessante. A paisagem ao redor parecia intérmino jardim, e os campos cercados, que, de regra, mediam 40 pés quadrados, semelhavam outros tantos canteiros de flores. Entremeavam-se com esses campos florestas de meia vara, e as árvores mais altas me pareciam ter 7 pés de altura. Avistei, à minha esquerda, a cidade, que lembrava uma decoração de cidade num teatro. (SWIFT, 1971, p. 31)

3. Foi mantida, em todas as citações desta obra, a grafia do autor, ainda que em divergências com as orientações atuais.

Revelada a referência, poderíamos dizer que, no primeiro fragmento de “Em-cidade”, o artista, ao realizar um recorte geográfico — o espaço gramado —, convida-nos a pensá-lo em sintonia com um mundo fabuloso vivenciado por Gulliver. Porém, neste espaço, são crianças comuns, auxiliadas pela imaginação, que constroem suas efêmeras cidades em miniatura: “Se a chuva deixou poços, sobra lama para construções menos efêmeras, e se espelham n’água castelotes ribeirinhos. Cravam cacos de garrafa, verdilhantes, e enfilam pedrinhas, como dolmens ou meros dentes em gengivas” (ROSA, 1970, p. 144).

Como podemos verificar no excerto, as crianças, na ânsia de construção imaginativa, ao olhar do artista, preparam suas arquitetônicas cidades, construindo, talvez, sem saber do que se trata, imitações de “dolmens”, monumentos megalíticos usados para túmulos, feitos por homens num tempo distante, e que são remoradas nas mãos infantis, estas que estão imersas no “não-tempo” (ROSA, 1970, p. 144).

Assim, ainda diante da existência de Lilipute neste primeiro momento de “Em-cidade”, podemos afirmar, na esteira de Leyla Perrone-Moisés (2016), que, na passagem citada, há uma consciente intenção de fazer “metaficção”, e, neste ato, Guimarães Rosa se mostra um autêntico autor/leitor. Para a pesquisadora:

Do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção, tal como definida por Linda Hutcheon, foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. [...] Além disso, qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114-115)

Perrone-Moisés aborda a “metaficção” como marca daquilo que ela chama de “modernidade tardia” (2016, p. 114), todavia, esta particularidade textual pode servir-nos como questão interessante para pensarmos o caso de “Em-cidade”, na medida em que temos nesse escrito uma consciente prática “metaliterária”, no qual Rosa/leitor insere, no que tange à sua visão recortada da cidade, uma imagem ficcional — a ilha Lilipute —, instaurando-se uma reflexão em torno daquele pequeno oásis das crianças: um mundo fabuloso que concorre, espacialmente, com o ranger dos bondes.

Na confecção da *urbe* em miniatura, objetos do mundo prático transformam-se em elementos da arquitetônica cidade. Trata-se de um “ressignificar” dos objetos, “desautomatizando-se” a realidade circundante: “Gostam da limpeza, e não saem da simetria. Um sulco de fundo aplanado é uma estrada, por onde transitam caixinhas-de-fósforos, carregadas com um tostão, uma birosca e um papel de bombom” (ROSA, 1970, p. 144). Sob este aspecto, o olhar atento do artista, ao trazer à tona uma experiência infantil no espaço urbano, exerce e coloca em questão a sua própria imaginação, pois, ao organizar aquele “instante acontecimento” em forma de ficção, faz da realidade um constante ressignificar, e, com isto, particulariza a cidade. Segundo Pesavento (2002):

O discurso literário dá uma nova existência à coisa narrada. Se é o olhar que qualifica o mundo, a narrativa literária ordena o real e lhe confere um valor, exercendo uma espécie de “pedagogia da imaginação”. A retórica, o estilo, os registros de linguagem que selecionam palavras e fazem uso de metáforas são responsáveis pela formação do museu imaginário de cada um. (PESAVENTO, 2002, p. 14)

Dessa maneira, da brincadeira infantil no espaço urbano, uma reflexão é posta como questão fundamental entre o mundo encantado das coisas, suas transformações e a capacidade das crianças, “gigantes” diante da minúscula cidade inventada, em demonstrar a criatividade humana, dada em arquitetônicas invenções, onde os objetos surgem sempre como experiência imaginativa:

Sucede, porém, que, enquanto isso, de há séculos, o homem encantou suas coisas, nasceu e se desmamou a máquina: da unha do gato, o gancho; do bico das cegonhas, o engenho de poço; da ave, o avião; do peixe, o navio e o submarino; do velho côche de cavalos, o automóvel — que, segundo os puros, deveria residir em uma “auto-cocheira”. E os meninos brincam na palma-da-mão de nossa velha civilização. (ROSA, 1970, p. 144-145)

Neste momento, achamos oportuno realizarmos um breve excursão sobre a experiência do artista no interior da cidade. Este, em trânsito, realiza e organiza, de acordo com suas andanças pela *urbe*, um retrato — recorte — da cidade em suas relações sociais e culturais, “filtrada” pela visão particular e singular do artista, o qual poderíamos chamá-lo de *flâneur* citadino. Para este intento, vale a pena recorrermos a Walter Benjamin (1975) em seu texto *A modernidade e os modernos*. Para Benjamin, ao falar do poeta Charles Baudelaire (1821-1867), ele afirma que “no *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação — daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso” (BENJAMIN, 1975, p. 8). Nesse sentido, afirmamos que Rosa, artista atento, curioso e observador, conscientemente, transforma situações e relações da cidade em matéria ficcional, assim, como em *flânerie*, acreditamos ter atravessado a cidade de ponta a ponta, perdido em pensamentos e observações. Ainda sobre o *flâneur*, Walter Benjamin (1989) sublinha em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

Consideramos interessante esta aproximação entre o *flâneur* da reflexão de Benjamin e Rosa, na medida em que este último, ao organizar a cidade do ponto de vista ficcional, demonstra, ao

mesmo tempo, toda a sua capacidade observadora, em suma, como pensou Benjamin para o caso do poeta francês, o artista/*flâneur*, “esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vários domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Destarte, acreditamos que “Em-cidade”, e em outros textos que compõem *Ave, Palavra*, como se dá com “Do diário em Paris”, por exemplo, Rosa, em observação, “capta” em “pleno voo” os instantes, breves repentes, que são usados como assunto de seus “retratos”. Sobre esta particularidade do artista em trânsito, envolvido pela cidade e com tudo que ela pode lhe dar, vale a pena mencionarmos o final do texto rosiano, retirado quando da publicação de 1970:

Grande minha cidade, onde renascer é fácil: pelo que me deste, jamais subirá a ser justa a minha gratidão. Quando te vi, e vim, da primeira vez, eras desmedida, maior, cheia de promessas, de imagens violentas. Depois, me hospedastes, e, dentro dos teus dias, me esqueci de ti. Antes de partir, porém, para muito longo, e perdido na despedida, namorei, angustiado, cada traço teu. Ao voltar, em breve trânsito, bem que me sorriste, e eu ainda não compreendi. Só mais tarde, muito mais tarde, revelaste nosso segredo, um segredo de ser ou não ser feliz. E que terás para mim, daqui a três, daqui a cinco, daqui a oito anos? Daqui a onde, daqui a como, daqui a quando. Daqui a Ti. (ROSA, 1948, p. 3)

Pelo fragmento acima, a cidade é configurada no escrito de Rosa como lugar de imersão do sujeito em “segredos” que emergem da relação entre um Eu-Tu. Este Tu, isto é, a cidade, personifica-se como aquela que manda avisos, breves recados ao sujeito, o qual compartilha experiências no interior desse Tu, cujo valor é comunicar, por meio de “imagens”, ora em “promessas”, ora por “violentas” maneiras. Das imagens violentas da cidade, podemos interpretar o instante que é a “captura” de um gatinho abandonado numa calçada:

A dar pelo tamanho, teria dois meses de idade, o gatinho. Amanheceu na calçada, malhado de preto e branco, encostado ao muro. *Dali não se mexia, neste mundo feio e mutável, cheio de sustos e brutos. Que catastrófico espetáculo não será um caminhão ou um bonde, para um filhote felino anônimo?* E mesmo os pés dos passantes, poderá haver mais coisa? Era mofino, magriço, com um remelar nos amarelos olhos, a carinha bonita, e visível despreocupação dos bens terrenos. Nem bocejava nem miava, só se defendia, feril, das diversas moscas solícitas. No mais, estava um gatinho entanto, sem curiosidades, previamente arrependido de tudo. Mas, anomalia incômoda, para a gente inóspita, seria o seu miúdo-glorioso impudor de enjeitadinho. Ainda se permitia lá, à hora do almoço. (ROSA, 1970, p. 145, grifo nosso)

Ao passo que a cidade é mencionada no texto, vamos percebendo a capacidade observadora do escritor, que no “voo” dos instantes, fê-la matéria ficcional, e, por sua vez, reflexiva. No fundo, a cidade evoca sentidos e imagens, dadas em experiências vividas individualmente e coletivamente, onde o espaço citadino comunga elementos da vivência e da memória. Nela, o sujeito projeta

seus anseios, medos, sensações e angústias, em que as imagens “reais” ou “criadas”, como indaga Pesavento (2002, p. 17), estão sempre imersas no campo do simbólico. Para a pesquisadora:

Se tudo o que se vê e se experimenta é, por sua vez, recriado enquanto sensação, revivido enquanto memória articuladora de lembrança e decodificado sem seus significados, a atribuição de sentido às imagens poderá depender do ponto de vista ou do lugar de quem vê e de como sente aquilo que se apresenta. (PESAVENTO, 2002, p. 17)

Dessa discussão, inserimos o acontecimento aparentemente comum, dado no segundo fragmento, isto é, o aparecimento de um gatinho, mas que carrega em sua exposição uma questão muito mais ampla, ou seja, a visão de uma cidade, suas problemáticas: “Dali não se mexia, neste mundo feio e mutável, cheio de sustos e brutos” (ROSA, 1970, p. 145). Vemos que um felino abandonado na calçada é imagem de uma realidade que “sufoca” o animal naquele ambiente. Perguntamo-nos, seria o gatinho a metáfora de tantas pessoas abandonadas, excluídas na cidade, imersas que estão “neste mundo feio”? São questões interessantes, inseridas, talvez, nas entrelinhas do texto e que nos fornece, metaforicamente, possibilidades de ler a cidade, seus sentidos, vistos em relações, exclusões, ocupações e visões individuais sobre a vida coletiva, sendo possível, sobremaneira, pelas imagens, pensar os sujeitos sem direitos:

Deus-do-céu, não haveria quem solvesse o fato daquele gato? E as autoridades? [...] Quedava agora sentado, e punha os olhos no muro, com um precariozinho ar de semi-independência. Coçava o pescoço, bulia as barbas e ensalivava bem a patota, para lavar o rosto. Pobrinho assim, tão sem direitos, aplicava-se em ficar aseado, em dar tôda a comodidade ao seu reduzido corpo, em que tudo o que fazem, no geral, as mais criaturas. (ROSA, 1970, p. 145)

Na passagem que faz referência ao gatinho, podemos ler, ficcionalmente, aquele acontecimento como da ordem das relações sociais, como os desafios colocados a pessoas “sem direitos” que vivem na *urbe*, mas apartados de qualquer bem-estar social. Nela, a fome é a marca maior da desigualdade entre aqueles que compartilham a “geografia” da cidade, lugar que é também da segregação: “a fome é fera. Olhou-me e me miou o miau brioso, direto, de fauce e prêsas, com que êles pêdem carne. Estava sendo um certo resto de pesadelo. Por que os outros gatos vagavindos não se uniam e não vinham até êle, para aconselhar e dar ajuda?” (ROSA, 1970, p. 146).

No seguimento de “Em-cidade”, Rosa insere vários acontecimentos fragmentados, espécies de *flashes* de fatos e pessoas históricas, problematizações sobre o verbo “querer”, seguido de questões que dizem respeito à liberdade democrática, tudo feito, como num movimento de velocidade em que a história passa pela mente de maneira seguida e sem longos comentários. Ao que parece, este intento realiza-se para dar a ideia de um dinamismo da história e das relações não resolvidas na metrópole: “Dizem que foi braço marífico para esta metrópole, onde de pôde extirpar, em três compassos, o que o resto do mundo, há quantos mil anos, não segue resolver (ROSA, 1970, p. 146).

Ainda nesse momento do texto, faz-se menção a um mulato, “com problema profundo, ou era mesmo um permanente pensador” (ROSA, 1970, p. 147), que, talvez, na meditação solitária, inscreve em caixa alta no chão: “NÓS QUEREMOS A ZONA!” (ROSA, 1970, p. 147). Para efeito de interpretação, acreditamos que este “grito” pensante do mulato, diz muito no que diz respeito à própria forma de “Em-cidade”, na medida em que, como tais citações rápidas de acontecimentos históricos, vistos apenas como menção breve, seguidos um após ao outro, o conjunto dos fatos remete à uma zona, onde a cidade é vislumbrada em pedaços, pequenos retalhos de realidade que se somam e se espalham como “partículas” independentes, entretanto, ligadas por uma mesma “linguagem” cidadina.

Poderíamos falar da presença de um estilo telegráfico no texto, sendo possível, inclusive, compararmos, com certa reserva, a *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Em Prefácio à obra do poeta moderno, Haroldo de Campos (1972), explica sobre o teor telegráfico da narrativa. Para ele:

Se Marinetti falava numa “immaginazione senza fili”, Harry Levin, a propósito do *Ulysses*, fala na “sintaxe telegráfica do monólogo interior”. Oswald, de sua parte, insinua no prefácio joco-sério de Machado Penumbra a caracterização do estilo miramarino como “estilo telegráfico”. Evidentemente que esses procedimentos não levaram aos mesmos resultados, temperados que foram por personalidades e intentos diversos. (CAMPOS, 1972, p. XXXVII)

Neste ínterim, é imprescindível o caráter de modernidade de “Em-cidade”, publicado inicialmente, em espaço jornalístico, o qual carrega em sua conjuntura temática além de outras questões, a rapidez dos eventos, sua fragmentação. Ainda sobre a particularidade de *Memórias sentimentais de João Miramar*, Campos sublinha sobre este viés fragmentário da obra oswaldiana, e que nos serve de parâmetro, segundo uma abordagem comparativa. De acordo com o crítico:

Se quisermos remontar às raízes, veremos que o fragmentarismo da prosa oswaldiana (sobretudo do *Miramar* e do *Serafim* e culminando neles), assinalado por mais de um crítico, não é outra coisa senão a introdução e a projeção em nosso romance da *estética do fragmentário*, que Hugo Friedrich vai identificar já na poesia e na prosa do último Mallarmé. (CAMPOS, 1972, p. XLII)

Da citação de Campos, afirmamos que “Em-cidade”, a “zona” configura-se na própria forma da obra, prefigurando-se, pois, como fragmentária estética moderna, em que as coisas são apresentadas como parte de um “bloco”, cujo tema é a cidade e suas questões, sendo revestidas de uma “anti-norma”, no que tange às tradicionais maneiras de apresentar um tema, sempre separadamente, ou ainda, quando há necessidade de esgotar um comentário para iniciar o outro. “Em-cidade”, ao contrário, os fatos se misturam, por vezes, como dissemos, são *flashes* da memória de nosso artista em trânsito.

No transcorrer dessa reflexão dos sujeitos na cidade, implicados que estão em vários

níveis de relações, temos uma parte importante de “Em-cidade”, cujas imagens sobre o bonde emergem como espécie de “lições”. Ao todo, são sete. Nelas, é o poético, realizadas pelas diversas metáforas que levam o sujeito a qualquer coisa de reflexivo instante. Com esse transporte urbano, a vida é identificada, como temos na passagem “a vida é de metal” (ROSA, 1970, p. 147), ou ainda, como processo de aprendizado, dizemos que este é “um exercício sempiterno, cheio de lições” (ROSA, 1970, p. 147). Além disso, nele, comunga-se de um sentimento de humanidade, de compartilhamento em plena agitação urbana, como é possível interpretar na “lição um”:

Um. Que êle é sólido, simplório, honesto e populoso. Platéia processional, movente edifício público, não tem a fechada intimidade dos autolotações, nem o indispensável egoísmo dos carros particulares. Onde o automóvel é o cavalo, êle é o boi; melhor, um camelo, pelas estradas mais desabreviadas, *sem comer nem beber. Vai catando e recolhendo a espécie humana, em seu salão de veículo o mais humanizado de todos.* E viajar nêle é acostumar-se à humildade grande. (ROSA, 1970, p. 147, grifo nosso)

Personificado, o bonde carrega os humanos, para isto, como em ato de doação, pois “não come, nem bebe”, “entrega-se”, então, aos homens, já que ele não seleciona, antes, “cata” e “recolhe” os humanos. No texto rosiano, nesse ponto de vista, o transporte público, antes de tudo, uma coisa metálica da realidade, é humanizado no plano ficcional. Talvez, imaginado, pela “lente” artística do autor, como espaço que congrega os mais diversos sujeitos, sendo pensado como lugar que reúne o plural — uma espécie de diplomático ambiente. Nele, é possível abrigar-se:

Três. Não tem a ansiedade espetacular dos ônibus (“A quietude é Deus, a pressa é do Diabo”). Animalão pacífico e urbano, se recusa êle à insidiosa perfídia das rodas de borracha. Barulha, atroa, tine, se proclama — é a máquina acorrentada, respeitando mèdiamente a vida dos pedestres.

Quatro. Certo, fica inferior ao trem, quanto à gozosa trepidação, que estimula o intelecto; mas é menos rígido, menos de-si, mais relaxado. Nêle não há o irremediável se um menino quer, êle quase pára. *Seu trote permite ler, lembrar, cochilar. O bonde é um abrigo.* (ROSA, 1970, p. 148, grifo nosso)

Com esta passagem, podemos confirmar a particularidade do escritor andante e observador, como já argumentamos anteriormente. Recortando a cidade, o bonde torna-se matéria de atenta observação desse *flâneur* curioso, que olha as coisas de maneira desautomatizada. Nesses lances de análise, o poético é “convocado” para organizar esta realidade vista na cidade, e, transformada numa forma em que a linguagem é “trabalhada” para expressar, ficcionalmente, a realidade selecionada nas lembranças do vivido *in loco*.

Acreditamos que o bonde torna-se a imagem de um “ideal humano” citadino, onde a fraternidade e o compromisso ético com o outro deveriam estender-se à toda geografia do urbano: “*Cinco.* O brado de ‘Olha à direita’, do condutor, soe-nos como apêlo humano, resumo de fraternidade” (ROSA, 1970, p. 148). Assim, o bonde, por sua vez, é a metáfora da cidade, o seu

centro, como lugar da troca, da sociabilidade. Para isto, interessa-nos o que diz Roland Barthes (2001) no ensaio “Semiologia e Urbanismo”. De acordo com o pensador:

A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade [...] o centro é vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. (BARTHES, 2001, p. 229)

Aproveitando-nos dessa reflexão, vale a pena pensarmos que a *urbe* de “Em-cidade” é um recorte muito íntimo e particular realizado pelo artista. Nela, semanticamente, “joga-se” com suas sugestões, isto é, daquilo que ela pode oferecer de significados, todavia, nesta exposição, fica claro, que é impossível classificá-la em estruturas fixas e objetivas, haja vista, como dissemos, tratar-se de uma estrutura, sugerida pelas lentes do observador. Segundo Barthes (2001) no já referido estudo:

Neste esforço de abordagem semântica da cidade, devemos compreender o jogo dos signos, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca se deve tentar, mas que nunca se deve querer preencher essa estrutura. Pois a cidade é um poema, como muitas vezes se disse, e como Victor Hugo exprimiu melhor do que ninguém, mas não é um poema clássico, um poema centrado no assunto. É um poema que expande o significante, e é essa expansão que finalmente a semiologia da cidade deveria tentar captar e fazer cantar. (BARTHES, 2001, p. 231)

Acreditamos que no *corpus* de nossa análise é possível verificar esse intento de uma linguagem da cidade como viés que corrobora sugestões — a “língua da cidade” — de que fala Roland Barthes. Rosa, no breve escrito “Em-cidade”, faz “cantar” essa linguagem, demonstrando-a em fragmentados discursos e acontecimentos, os quais mais sugerem que demonstram um “fechado” entendimento da realidade, pois como aponta Barthes (2001, p. 231), “o mais importante não é tanto multiplicar as pesquisas ou os estudos funcionais da cidade quanto multiplicar as leituras da cidade, da qual, infelizmente, até agora, só os escritores nos deram alguns exemplos.”

Como temos apresentado, neste trabalho, acreditamos que o espaço urbano de “Em-cidade”, evidencia-se como um recorte da geografia urbana, selecionados sem intenção de esgotar o assunto, pois, na maneira como argumentamos, esses recortes colocam-se em fragmentada exposição, onde suas “estruturas” prefiguram a sugestão por imagens que fazem o breve instante vivido uma rede significativa de discursos, e, por sua vez, de reflexões. No fundo, no plano ficcional, ao observar a cidade, o artista transfere para a textualidade “camadas” de significados, dando forma, como propõe Roland Barthes (2001, p. 224), em discussão semiológica, a “linguagem da cidade”. Para ele, “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (BARTHES, 2001, p. 224).

Neste ponto, é interessante como Guimarães Rosa, vivendo e “lendo” o urbano, ressignifica-o como linguagem poética, na medida em que, para ele e com ele, captura-se os “instantes citadinos”

de transeuntes, situações singulares e brevíssimos acontecimentos, dando-lhe, para isso, de acordo com essa matéria que é a cidade, uma certa “potência semântica” (BARTHES, 2001, p. 223), para dialogarmos ainda com o semiólogo francês. Neste bojo, é evidente que o autor observador, só pode ser um “curioso” — um *flâneur* — o qual é, antes de tudo, um leitor da cidade, e, nesta interpretação do urbano, podemos encontrar qualquer possibilidade de uma “imagem da cidade” (BARTHES, 2001, p. 221). Dessa maneira, para um suposto discurso do urbano, o fragmento sobre o bonde, presente no *corpus* de nosso estudo, encaminha-nos para a “lição seis e sete”, em que fica claro que o transporte para além de seu uso prático, é antes de tudo um motor propulsor do pensamento, da linguagem, e, quem sabe, de comunicações mudas:

Seis. O homem vem, estica a mão, colhe o dinheiro, dá ou não dá troco, tilinta, e vai. Não o cumprimentei, não se pagou conversa, sua pessoa não pediu atenções. Tudo ignora de mim, e eu dêle, não nos furtamos tempo. No entanto, acabamos de realizar ato necessário, no plano da quotidiana convivência. Profético ensaio da existência em futuro mundo feliz, onde tôda vida de relação — salvo o amor — se arranjará de modo mudo e vegetal, como hoje com a máquina oculta da digestão, da circulação? *Amém.*

Sete. Por um fio, corre uma fôrça. Que não tem forma, nem vulto, nem côr, nem rumor. Que ninguém sabe o que é. Mas que carrega todo o mundo, mesmo os que nela não pensam. Às vêzes, também, pode destruir, muito rápido, os que põem a mão, por descuido ou por falta de informação. Reverencia, pois, e rejubila-te: o mais sutil domina sempre o mais denso.
E reflipamos — o bonde... (ROSA, 1970, p. 148)

Dessa maneira, o transporte, como espaço que se “permite ler, lembrar, cochilar” (ROSA, 1970, p. 148), metaforicamente, é o lugar do aprendizado, em suma, da possibilidade de estimular o leitor⁴ em capturar a linguagem da cidade. Em outros termos, na esteira de Barthes (2001), o bonde, pode configurar-se como o ponto “prazeroso” da *urbe*. Como aponta o semiólogo, “o erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano” (BARTHES, 2001, p. 229).

Ao final de “Em-cidade”, mais precisamente, do último fragmento, como estamos chamando, desde o início de nosso trabalho, nessas breves situações expostas, encontramos um fato que se perfaz numa experiência muito mais individual do sujeito na cidade. Nesta realidade, vivenciada, agora, num apartamento, ainda é possível ler o urbano, pelas vias da rotina doméstica:

Num apartamento, no verão, as noites se estiram, rasgando em retalhos o sono da gente. Há a bebida na geladeira, a série de cigarros, a contemplação das luzes da rua, e a caça às baratas. Oh grandes, tontas, ousadas baratas, janeiras e fevereiras, na pele nova consolidadas, vítimas das nossas insônias! (ROSA, 2001, p. 148)

4. Cf. BARTHES, 2001, p. 228: “A cidade é uma escrita; quem se desloca na cidade, isto é, o usuário da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, segundo as suas obrigações e os seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo. Quando nos deslocamos numa cidade, estamos todos na situação do leitor dos *100.000 millions de poèmes* de Queneau, em que se pode achar um poema diferente mudando um único verso; à nossa revelia, somos um pouco esse leitor de vanguarda quando estamos numa cidade.”

No plano dos acontecimentos, parte-se de uma realidade cidadina que poderíamos chamar de “macroestrutura”, em que a observação dá-se sempre no centro urbano, no bonde, no gramado, enfim, em lugares mais amplos e públicos, para uma “microestrutura”, vivido no espaço privado. Entretanto, ainda assim, é possível ler a cidade na intimidade das casas e dos apartamentos, pois, sendo o usuário desses espaços particulares, é também habitante do público. Das janelas “privadas”, por exemplo, contempla-se “as luzes da rua”, como se verifica no fragmento anterior. Neste ínterim, a “língua” da cidade atravessa o espaço doméstico, já que mesmo este último sendo lugar íntimo, encontra-se na geografia da *urbe*. Assim sendo, poderíamos afirmar que são ambientes interligados, em que a “caça às baratas” é a metáfora de insônias, onde se mostra que a cidade não é apenas o espaço do prazer, da leitura e gozos, mas também de intermináveis noites sem descanso: “Barata, definitivamente cidadina” (ROSA, 1970, p. 149).

Por fim, ao término de nossa interpretação, sublinhamos que o espaço urbano de “Em-cidade”, revela-se como geografia que significa e possibilita múltiplas leituras. Nesses lugares, apresentados fragmentariamente, o escritor se mostra sempre um leitor atento às situações circundantes. Em todos esses recortes do urbano, as imagens, no plano retórico e estilístico, configuram-se como viés importantes para leituras e reflexões sobre o espaço. É possível apontar que são breves e instantes flagrantes da realidade, que selecionados pelo artista/leitor, compõem um mosaico de uma *urbe* exposta de forma criativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise de “Em-cidade”, de Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1948, com o título de “Cidade”, no *Correio da Manhã*, e, mais tarde “retrabalhado” pelo autor para compor *Ave, Palavra* (1970), interpretamos o viés que corrobora imagens diversas de uma geografia urbana, em que o artista, em plena observação e atenção, seleciona e organiza o vivenciado numa forma que implica sempre o fragmentário das situações.

Em síntese, interpretamos a presença de uma *urbe* como construtora de uma “linguagem”, cujas marcas se colocam mesmo no espaço doméstico, sendo, portanto, atravessado por um “estado de alma” que atinge os usuários do urbano, posto na metáfora do “caça às baratas”, evidenciada na parte final do texto. Desse modo, nosso intento foi realizar uma leitura da cidade “lida” pelas “lentes” criativas de Guimarães Rosa, que, na observação do citadino, reuniu experiências estimuladas pelo urbano, mostrando os significados do espaço como organização do humano, de suas invenções, relações, tensões e compartilhamentos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Semiologia e Urbanismo. In: *A Aventura Semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 219-231.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger *et alii*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 108 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. 271 p.

CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. A literatura urbana de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 63-84, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. XI-XLVIII

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. 393 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 295 p.

ROSA, João Guimarães. “Em-cidade”. In: *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 144-149.

ROSA, João Guimarães. Cidade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 16.344, p. 1-3, 15 fev., 1948.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 276 p.

Fabício Lemos

Graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPA), Mestre em Letras (PPGL/UFPA, 2020).
Atualmente, é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade
Federal do Pará (PPGL/UFPA).

Recebido em 10/01/2022.

Aceito em 10/03/2022.