

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
Programa de Pós-Graduação em Letras

Um conto, um herói, uma história: do universo maravilhoso das narrativas populares às sagas do sertão na obra Sagarana.

Andréa Costa Buhler

João Pessoa
2012

Andréa Costa Buhler

Um conto, um herói, uma história: do universo maravilhoso das narrativas populares às sagas do sertão na obra Sagarana.

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras/UFPB, na linha de pesquisa Literatura e Sociedade, como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo.

**João Pessoa
2012**

Andréa Costa Buhler

Um conto, um herói, uma história: do universo maravilhoso das narrativas populares às sagas do sertão na obra Sagarana.

Prof. Dr. Arturo Gouveia (orientador) - UFPB

Dr. Prof. Dr. Hélder Pinheiro Alves (Titular) – UFCG

Profª. Dra Sônia Ramalho Farias (Titular) – UFPE

Prof. Dr. Roberto Markenson (Titular) – UFPB

Profª Francinete Fernandes de Sousa (Titular) – UEPB

Prof. Dr. Luciano Justino (Suplente) – UEPB

Prof. Dr. Rinaldo de Fernandes (Suplente) – UFPB

Ao riso bonito de minha filha Luana, e ao
seu pai, meu ex-marido, chão firme em
nossos percalços.

AGRADECIMENTOS

Sem a menor dúvida, escrever esta tese tendo que viajar dezesseis (16) horas a cada semana para dar aula, foi uma das coisas mais difíceis que já fiz. Por isso, devo os agradecimentos mais sinceros a quem quer que, de perto ou mais longe, tenha estado como participante dessa história e contribuído para que eu a tenha terminado e mantido, ainda, um mínimo de sanidade.

Importa dizer que muitas das reflexões deste trabalho amadureceram em mim por uma razão: pessoas. Então vejamos:

Aponto agradecida ao meu orientador, Prof. Arturo Gouveia, por tantas dicas pertinentes, sempre marcadas de contrapontos interessantes que serviram para refrear a minha tendência às divagações. Além disso, ele se mostrou muito paciente com os meus ‘famosos’ sumiços.

Não é fácil ter uma filha doutoranda. Meus pais, ainda que chateados com meus frequentes desaparecimentos, mostraram-se, ao longo desse tempo, incondicionalmente compreensivos e amorosos. Ainda vale a ressalva para as conversas de ‘primeira hora’ sobre o trabalhoso personagem Augusto Matraga que mantive longas horas com meu pai. Muito, muito obrigada! Mesmo!

Minha irmã e meu irmão, por sua vez, merecem vários agradecimentos por suportarem todos os meus lamentos por entre fios e mais fios de telefonemas.

Aponto com gratidão para Andréa Chiachi, de quem, nos verdes anos de minhas reflexões, aprendi a pensar em Guimarães Rosa sem afetações de deslumbre. As contribuições incomparáveis dos professores Hélder Pinheiro e Luciano Justino, na ocasião de minha qualificação, me salvaram de alguns caminhos tortos. E já emendo outros professores e colaboradores a quem sou extremamente grata, tanto pelas dicas preciosas quanto pelo curso livre e generoso de todas as conversas: Roberto Markenson, Suzi Frankl Sperber, Lélia Parreira Duarte, Milton Marques Junior, Abrahão Costa, padre Waldemir, José Gabriel Trindade e Auríbio Conceição.

E por fim, entra a grandeza da lista dos amigos. E haja agradecimentos especiais ao meu ex-marido Peter Buhler, com quem, de forma imprescindível, contei para dar um rosto técnico-acadêmico a minha tese. Aponto para Pablo Paredes, muy querido amigo argentino

que, respingando gotas de florais em minha boca, me ensinou o valor inestimável de planejar o tempo.

Antes que as horas se esgotem, evoco as minhas queridas amigas Laurita Dias (especialmente, pelos ‘milagres’ da formatação em minha tese), Estelizabeth Bezerra, Adriana Pereira, Valmira Dias, João Irineu e o amigo Rodrigo, com quem trilhamos tantos percursos e repartimos aprendizados, poemas, textos, músicas, copos e visões lotéricas. Muito obrigada!

Agradeço, por todo segundo e hora, a pintura sobre cerâmica, intitulada ‘Morte e vida’, gentilmente cedida, pelo amigo e artista Carlos Djalma Uchoa, para compor a capa deste trabalho. Muito obrigada, meu amigo!

Aponto especialmente para Leonardo Souto, querido amigo confidente e revisor de marcas ‘virgulinas’, com quem compartilhamos experiências ‘supra-piramidais’ e tantas outras miúdas e mais singelas. Estou muito grata, meu amigo!

E para outros que, ainda fora do circuito de apoio acadêmico, contribuíram e muito para a firmeza de meu chão afetivo. Assim, agradeço de forma especial a Ieda por manter-me sempre ‘fortinha’ através do imbatível suco clorofilado. Vale ainda uma ressalva de agradecimento ao pessoal da Sangha budista com quem compartilhei momentos preciosos. E seguem muitos outros como Enoaldo e Jenevieve que, sem saber, na reta final de meu trabalho de doutorado, me agraciaram com um belo repouso.

Um apontamento de ‘funda’ gratidão, enfim, para a gratuidade dos gestos, que vagueia sem ‘eira nem beira’ por tantas dessas linhas.

“O sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais qual sistema de conceitos utilizar.

Todas as noções que aprendeu em países europeus ou norteamericanos não valem mais. O velho mescla-se ao jovem. As épocas históricas emaranham-se uma nas outras.

As mesmas palavras, como as de “classe social” ou “dialética histórica” não tem o mesmo significado, não recobrem as mesmas realidades concretas.

Seria possível, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de alguma forma líquidas, capaz de descrever os fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração, que se amoldariam sobre uma realidade viva, em perpétua transformação.

O sociólogo que quiser compreender o Brasil deve se transformar em poeta.”

Roger Bastide

RESUMO

Esta tese realiza um estudo na obra de Guimarães Rosa, detendo-se, especificamente sobre três contos no livro **Sagarana**, que são: *São Marcos*, *A hora e vez de Augusto Matraga* e *Conversa de bois*. Seu objetivo toma como categoria específica de análise, o herói, orientando-se segundo duas abordagens. A primeira tem como fundamento o reconhecimento de uma estrutura formal que sustenta as narrativas populares como matriz textual dos contos selecionados. A figura do herói, animada pela série luta-provação-superação, advinda do universo popular, evidencia o mito como ideia especulativa e filosófica sobre a existência. Na base temática da unidade formal de nossos contos identificamos as variantes da sátira menipeia, que remontam diretamente ao folclore carnavalesco (o tempo coletivo que torna possível a vizinhança das coisas e dos fenômenos de onde nós saímos e para onde voltaremos). A particularidade mais relevante do gênero da menipeia que capturamos em nosso recorte é a criação de situações extraordinárias pelos jogos de oximoros, com o intuito de provocar a experimentação de uma ideia filosófica. O caráter temático dos contos de tipo carnavalesco está por sua vez vinculado estreitamente ao sistema histórico-cultural da vida comum do sertanejo. Assim, a segunda abordagem pretende seguir a lógica cultural e simbólica da estrutura sócio-histórica representada, propiciando um trajeto investigativo que vai do imaginário de um grupo bem definido (crenças, código de honra e vingança) às relações sociais e vice-versa. Nosso percurso analítico em torno da obra **Sagarana** toma como ideia crítica fundamental a noção de que a arte rosiana desencadeia uma reflexividade em que múltiplas correspondências podem surgir a partir de uma constelação de elementos aparentemente díspares. Nos contos selecionados, dedicamo-nos a estudar como os acontecimentos morais e históricos da vida do sertanejo, constituindo a sua visão de mundo, cruzam-se com o caráter cíclico (tempo mítico) que a obra assume interessadamente, realizando a sua unidade artística.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Herói. Sagarana

ABSTRACT

This thesis carries out a study on the work of Guimarães Rosa, focusing specifically on three short stories of the book *Sagarana* which are: *São Marcos*, *A hora e a vez de Augusto Matraga* and *Conversa de bois*. Its objective, at the light of two approaches, takes the hero as a specific category for analysis. The first one has as a fundament the recognition of a formal structure which gives bases to popular narratives as a textual matrix of the selected short stories. The figure of the hero, animated by the sequence fight-test-overcoming, coming from the popular universe, indicates the myth as a speculative and philosophical idea about existence. On the thematic basis of the formal unit of our short stories, we identify the variants of the Menippean satire that directly reassemble the Carnival folklore (the collective time which makes possible the neighborhood of the things and phenomena from where we come from and to where we will go back). The most relevant peculiarity of the Menippean genre that we captured in our profile is the creation of extraordinary situations by the games of oxymorons with the aim of provoking the experimentation of a philosophical idea. The thematic character of the short stories of carnival type is closely connected to the historic-cultural system of the common life of the country person. Thus, the second approach intends to follow the cultural and symbolic logic of the socio-historic structure represented, promoting an investigation that ranges from the imaginary of a selected group (beliefs, code of honor and revenge) to the social relations and conversely. Our analytical path around the work of *Sagarana* has as the fundamental critical idea the notion that the *rosiana* art triggers a reflection in which multiple correspondences can come up from a constellation of elements which are apparently disparate. On the selected short stories, we devote ourselves to study how the moral and historical happenings of the country man's life, constructing his vision of the world, intersect with the cyclical character (mythic time) that the work interestingly assumes, creating its artistic unit.

Key-words: Guimarães Rosa. Hero. *Sagarana*

SUMÁRIO

| | |
|--|----------------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| 1. NA TRILHA DE ROSA | 27 |
| A produção ficcional de Rosa e o problema dos critérios avaliativos da crítica | 27 |
| Sagarana e o percurso da crítica | 47 |
| As vozes das sagas | 60 |
| Grafias rosianas: da visão popular à criação mitopoética | 72 |
| Os caminhos do herói | 77 |
| A trama dos possíveis | 85 |
| Mito, história e arte: uma busca pelos caminhos da filosofia | 88 |
| 2. O PRIMADO DAS SAGAS ROSIANAS | 105 |
| A noção do popular | 105 |
| A imagem do popular nas sagas de Rosa | 114 |
| Conto, memória e mito | 119 |
| Risada e meia | 133 |
| A sátira menipeia | 139 |
| Peculiaridades da sátira menipeia e os (des)fios da narrativa de Rosa | 141 |
| As sagas do múltiplo sertão | 149 |
| 3. ERA UMA VEZ UM HERÓI, UM CONTO, UMA HISTÓRIA | 159 |
| São Marcos | 165 |
| Conversa de bois | 166 |
| A hora e vez de Augusto Matraga | 167 |
| As instâncias formais da narrativa | 169 |

| | |
|--|------------|
| 3.1. São Marcos: O percurso do herói | 172 |
| As instâncias narrativas | 174 |
| Feitiçaria e deflagração de conflitos | 181 |
| O feitiço de Rosa em situação de cor e classe | 185 |
| Da experiência na natureza ao ‘desafio’ das diferenças | 192 |
| A natureza, a cegueira e a presença mágica da reza de São Marcos | 202 |
| 3.2. Conversa de bois: o falar de um mundo emudecido | 214 |
| A conversa (a)fiada dos bois | 223 |
| O giro mortal do Boi Rodapião | 236 |
| A imagem do carro | 239 |
| Dor-homem, dor-animal | 243 |
| O mundo em transe | 247 |
| 3.3. A hora e vez de Augusto Matraga: entre a cruz e o punhal | 253 |
| As ideias e os planos da narrativa | 263 |
| O plano do ‘meio’ | 264 |
| Plano-confissão | 276 |
| O universo religioso da narrativa: Deus híbrido | 279 |
| Entre a cruz e o punhal | 288 |
| Das (des)razões da fé às várias formas do sagrado | 295 |
| A cantoria cega de um mundo às avessas | 303 |
| Do duelo à hora e vez do mito | 311 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 319 |
| 5. BIBLIOGRAFIA | 326 |

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, estudaremos a obra **Sagarana** do escritor João Guimarães Rosa¹, publicada em 1946, cuja versão original aparece em 1937 sob o título **Sezão**. Entretanto, a história de **Sagarana** começa no concurso Humberto de Campos, com o título provisório **Contos**, sob o pseudônimo de Viator². Selecionamos, especificamente, para o nosso estudo os contos³ *São Marcos*, *Conversa de bois* e *A hora e vez de Augusto Matraga*, tendo em vista duas orientações básicas. A primeira realiza um percurso investigativo das principais linhas de força da obra do escritor, ressaltando os mecanismos sutis que articulam contexto e produção textual, influências e a formação de ideias do autor, como também críticas literárias e estudos específicos sobre a obra **Sagarana**. Nesse momento, procuraremos refletir sobre a complexidade da produção rosiana, segundo alguns princípios estabelecidos

¹ De agora em diante, faremos uso, igualmente, do sobrenome do autor – Rosa, quando nos referirmos ao mesmo.

² Sônia Maria Van Dijck, com o intuito de rastrear a construção do primeiro livro do autor mineiro, realiza, a partir dos documentos existentes no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo – Fundos João Guimarães Rosa –, um estudo de mapeamento dos manuscritos e das primeiras versões da obra **Sagarana**. Ponho em destaque algumas das informações registradas pela autora no artigo eletrônico intitulado: “Canto e plumagem de Sagarana”. Ressaltamos, em paráfrase, os registros que mais nos interessam: O IEB guarda dois volumes dos originais da obra – cujo título aparece registrado como **Sezão** – ambos datados do ano de 1937. Em um dos primeiros volumes, temos a seguinte organização das narrativas: *Sezão*, *Conversa de bois*, *A volta do marido pródigo*, *Minha gente*, *Bicho mau*, *Corpo fechado*, *Envoltamento*, *Questões de família*, *Uma história de amor*, *O burrinho pedrês* e *A oportunidade de Augusto Matraga*. A essas narrativas, o autor mineiro acrescentou um posfácio intitulado: “Porteira de fim de estrada”. Nesse texto Guimarães Rosa explica que *Sezão* e as outras histórias foram começadas e finalizadas no ano de 1937, precisamente entre 20 de maio e 4 de dezembro. No segundo volume, ainda que conservando o título inicial que organiza o conjunto das narrativas – *Sezão* –, o escritor realizou algumas alterações, eliminou o posfácio e, através de anotações marginais, assinalou no índice uma nova ordem desejada às narrativas. Em um terceiro documento, também pertencente aos Fundos Guimarães Rosa (IEB-USP), registram-se outras alterações que retomam a escritura de seu primeiro livro. O conto *Sezão* passou a *Sarapalha*, *Bicho mau* foi eliminado da obra, *A oportunidade de Augusto Matraga* passou a ser *A hora e vez de Augusto Matraga* e *Envoltamento* mudou para *São Marcos*. Lançado em abril de 1946, **Sagarana** não tem *Uma história de amor* e *Questões de família*, aparecendo de forma definitiva na seguinte ordem: *O Burrinho Pedrês*; *Sarapalha* (*Sezão*); *Minha Gente*; *A Volta do Marido Pródigo*; *Duelo*; *Conversa de Bois*; *Corpo Fechado*; *São Marcos* (*Envoltamento*); *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (*A Oportunidade de Augusto Matraga*). Sônia Maria Van Dijck acrescenta: “Nesses dois documentos, o título da obra é **Sezão**, conforme figura nas lombadas das encadernações e na folha de guarda de cada uma delas. Ambos os documentos têm a data apenas gravada na lombada: 1937.” Nesse estudo a autora persegue a transformação dos títulos (título escolhido e título provisório) a fim de compreender o processo de escritura da obra **Sagarana**. Para uma melhor apreciação do processo de escritura da obra **Sagarana**, remetemos o leitor ao livro **Guimarães Rosa - Escritura de Sagarana** (2003) de Sônia Maria Van Dijck. As informações aqui transcritas foram extraídas do artigo supracitado e encontram-se no site: > http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=208:canto-e-plumagem-de-sagarana-&catid=72:numero-4-5-guimaraes-rosa-du-sertao-et-du-monde&Itemid=55 < Acesso em: 6 out. 2009.

³ De agora em diante, todos os títulos de contos da obra rosiana aparecerão no texto com grifos em negrito e itálico.

pela crítica – ajustando e descobrindo novas perspectivas, a partir de teorias explicitadas adiante em nosso horizonte teórico – que nos permitam contribuir para os estudos do autor. A segunda parte, tendo em vista a especificidade do nosso *corpus*, propõe um estudo que vai da tradição épica (privilegiando a ideia de luta e provação), passando pelo reconhecimento de uma estrutura formal que sustenta a narrativa popular como uma grande matriz textual, à representação do herói no universo dos contos em estudo.

A figura do herói em suas ações e marcas está vinculada a um processo narrativo que articula dois aspectos. O primeiro privilegia o recorte do herói na obra, numa relação de estreito entrosamento com o universo do conto popular, sob o qual se evidencia o mito como ideia especulativa e filosófica sobre a existência, abrigando a noção de destino. Justamente no relato mítico todas as aventuras e acontecimentos não estão sob a ação do tempo histórico. Ressalta-se a universalidade de um tempo mítico, cuja lógica própria é a redução ou resolução das contradições e o restabelecimento de um mundo harmonioso. Nessa esfera mitológica, que se abre para o tempo de aventura, o motivo da busca e do encontro – ligado ao “cronotopo da estrada” (BAKHTIN, 2002, p. 223), às aventuras que ocorrem pelo caminho – desempenha papel fundamental na narrativa. O segundo aspecto segue a lógica cultural que corresponde ao nível da realidade material e simbólica, codificada pela estrutura sócio-histórica representada, pertencente, portanto, às séries temporais humanas. Esse segundo aspecto exigirá que se passe constantemente da realidade social, com os eventos políticos e econômicos de um tempo historicamente determinado, a um sistema simbólico constituído pelo imaginário, crenças e categorias de pensamentos de um grupo bem definido, cuja história é emblemática. Nesse sentido, não basta apenas a ênfase no material dos registros populares e seus símbolos, fazendo-se necessário relacioná-lo com as relações sociais que o conforma.

Assim, a nossa linha metodológica, abordando a categoria do herói, será sistematizada a partir de três veios básicos: conto popular, mito e representação dos valores simbólicos e históricos da cultura sertaneja. Nessa perspectiva, os seguintes estudos organizarão a nossa linha reflexiva sobre o herói: **Morfologia do conto** (1984) e **As raízes históricas do conto maravilhoso** (2002) ambos de Vladimir Propp, para a aproximação de nosso *corpus* segundo a lógica formal identificada pelo teórico nos contos maravilhosos de origem popular, bem como seu suposto elo com os ritos iniciáticos. Todavia, o interesse do presente trabalho não se centra na perspectiva proppiana. As elaborações de Mikhail Bakhtin em suas obras: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** (1996), **Problemas da poética de Dostoiévski** (1997) e **Questões de literatura e de estética** (2002), cujas contribuições em torno dos valores da cultura popular e sua cosmovisão carnavalesca do

mundo, propiciam uma via produtiva de análise e interpretação à lógica estético-conteudística nas narrativas em estudo. No último ponto, teríamos os estudos complementares de base histórico-social de Gilberto Freyre, principalmente as elaborações contidas na obra **Casa grande e senzala** (2000), O estudo sobre feitiçaria e religiosidade popular de Laura Mello e Souza (1986) intitulado **O diabo e a terra de Santa Cruz**, O livro **Raízes do Brasil** de Sérgio Buarque de Holanda (1997), bem como Maria Sylvia de Carvalho Franco, **Homens livres na ordem escravocrata** (1983), que, abordando fenômenos como “baralhamento do público e privado”, “coronelismo”, “mandonismo” e “dominação pessoal”, decorrentes de nossa formação social, esclarecem a historicidade dos valores sertanejos representados numa sociedade patriarcal caracterizada pelo poder do grande proprietário. A adoção desse instrumental teórico não implicará no não comparecimento de outras fontes. Ao contrário, elas surgirão toda vez que se revelem frutíferas na exploração das potencialidades textuais.

As nossas proposições teóricas, por mais que pareçam inusitadas ou mesmo incongruentes, na tentativa de compreender dois aspectos aparentemente opostos como mito e história do Brasil no universo ficcional do autor mineiro, são indispensáveis como tarefa crítica para entender os diversos planos que se cruzam na obra rosiana. A constatação é de relevância, tendo em vista que a contínua produção de teses e ensaios acadêmicos sobre o autor não conseguiu conjugar mito e história de maneira satisfatória. Para nós, a complexidade desses dois aspectos não se apresenta como pares excludentes, eles se tangenciam e se matizam na profundidade do universo literário.

Com efeito, ao longo dos relatos de nosso *corpus*, nota-se um entrelaçamento do mundo histórico e do universo mítico. Identificamos as especificidades locais que transmitem os valores e crenças de uma vida societária formulada pelos sertanejos diante da demanda objetiva de um meio social marcado pela ausência total ou parcial de organização econômica, social e política. Nesse sentido, trata-se de perceber quais os recursos e estratégias adotados por nossos heróis sertanejos na busca para resolver problemas ligados à vida cotidiana (doença, sexualidade, dificuldades financeiras, ameaças físicas e morais, que constituem a carência ou dano que devem ser superados). Nos relatos, como veremos, embora a desordem seja posta em cena e represente o nó de uma intriga – que é então explicada por uma estrutura social tradicional que envolve a violência e a arbitrariedade, as quais ilustram as relações pessoais, sociais e políticas do Sudeste mineiro da Primeira República –, o procedimento artístico, impregnado da base carnavalesco-popular do mundo, realça a ideia de inversão e apresenta um desenlace em que os interesses antagônicos são renegociados e a ordem é reencontrada através do recurso ao mito.

Às margens da legalidade, os heróis respondem às adversidades da realidade valendo-se dos valores fundamentais da sociedade sertaneja, que constituem um sistema simbólico coerente: astúcia, coragem, honra, religiosidade e vingança pessoal. Contudo, ao lado da historicidade do homem, que o anima e o move à ação, conforme esquemas simbólicos bem definidos culturalmente, a técnica narrativa enraizada no universo do conto popular opera um sentido fundamentado numa interpretação arcaica do mundo, que supõe uma harmonização necessária dos elementos em oposição através de um enredo mítico-ritual. Assim, uma particularidade dessa técnica é combinar o imaginário regional ao fantástico livre (característica da sátira menipeia), como forma de provocar uma ideia filosófica sobre a existência e sobre o destino do herói.

É inegável que a ausência das forças legais no sertão mineiro, determinando um regime autoritário de dominação, vai constituir um sistema de usos e práticas costumeiras que norteará a ação do herói. As noções de honra e de vingança, bem como a espera de uma intervenção do sobrenatural – o espírito religioso –, estão inextricavelmente ligados à figura do herói. À parte os símbolos culturais que se materializam por meio da ação do homem, o processo narrativo abre-se a uma lógica fabular e mergulha a caminhada do herói em um tempo folclórico e mítico, capaz de indagá-lo na concretude de seu espaço histórico e de sua existência.

Em outras palavras, os aspectos de nossa formação social que marcam o período histórico da Primeira República (o apadrinhamento, os laços familiares, a violência, o sincretismo religioso), legados das contradições do período colonial, encadeiam ao nível da intriga os motivos da ação. Mas, paralelamente, as narrativas, afeitas em sua lógica formal à matriz épica dos contos populares, mantêm uma analogia estrutural e simbólica com o mito iniciático.

Graças a esses mecanismos empregados no processo narrativo, se percebe a zona de contato entre as séries históricas e o universo mítico. O enredo, ou o componente fabular de nossos contos, apresenta uma regularidade em seu esquema e revela uma significativa semelhança com os dos mais antigos motivos formadores do *epos*. Ou seja: os sofrimentos e obstáculos, perdas e obtenções, que esbarram o caminho do protagonista, desafiando-o à realização de várias etapas para o cumprimento de seu destino, não diferem das tramas que as personagens de antigas e modernas epopeias tiveram que confrontar em seus percursos. No entanto, vale ressaltar que as tramas e os motivos que impulsionam os heróis são relativos ao mundo ideológico-cultural dos diversos contextos. Em nosso estudo, o componente épico, entendido aqui enquanto totalização bem definida das ações heroicas, pode organizar-se em

torno de uma série de provas a que o herói será submetido, principalmente, em torno da privação, da tentação, da dúvida, do medo e da regeneração. Evidencia-se, por exemplo, o conteúdo da ideia da provação em torno da regeneração pela religiosidade no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Nessa narrativa, o cronotopo do encontro (BAKHTIN, 2002, p. 222), entendido como lugar de auto-realização, entra como elemento constitutivo fundamental à glorificação heroica.

Desse modo, a imagem do herói que perseguimos no universo do nosso *corpus*, e na obra como um todo, está profundamente impregnada pelo imaginário popular sertanejo, seja na ênfase das práticas culturais locais (vocabulário regional, presença de fórmulas, contadores de histórias, cantorias, reiteraões orais etc.), que vivificam a memória da tradição, ou nos valores histórico-simbólicos, que expressam as noções de honra, vingança e astúcia e constituem a mola propulsora das intrigas. Importa notar que o herói é sempre encarado do ponto de vista desse universo artístico popular. Sua tipologia e moral encontram aí seu fundamento.

Em *Sagarana*, a referência ao épico se situa às margens do Brasil oficial. Com efeito, a atmosfera épica da conquista traz à cena o Brasil rural, onde a caminhada heroica se situa imensamente distante de uma ética civil baseada na impessoalidade de valores como a verdade, a justiça e a igualdade. As variantes históricas do épico constroem-se sobre um desvio ou inversão em relação ao curso cumulativo das grandezas históricas. Aberto a um tempo fabuloso, o traço épico, assimilando os valores do universo popular, aparece como heroificação específica do fraco, do malandro (Lalino Salathiel), do vaqueiro (o menino Tiãozinho), do feiticeiro (João Mangolô). A idealização heroicizante, afeita ao plurilinguismo do “baixo”, do “vulgar”, se opõe ao discurso ligado a associações elevadas e nobres de um contexto consensualmente idealizado e enobrecido. É o espírito popular do carnaval, nos termos pensados por Bakhtin, que permite um *recit épico* às avessas. É por essa razão, que tais desvios ou fenômenos de inversões suscitam desfechos inesperados, inéditos e extraordinários no desenlace da narrativa de nosso *corpus*.

Se o gênero épico na época do helenismo constrói a figura do herói combatente e invencível, cujo valor afirmativo é o passado glorioso e absoluto, a conquista e o destemor, no universo literário moderno o herói é representado em nível de atualidade e as suas motivações de ações são marcadas por um destino individual que depende da dinâmica histórica. Nota-se que o processo evolutivo da língua e da literatura destrói a imobilidade e a pureza dos gêneros literários. Os traços formais constitutivos da epopeia clássica, que situavam o ideal heróico em um passado distante, modificam-se com a chegada do gênero romanesco, que assimila e

transforma esse material épico a partir do “processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, 2002, p. 427). Em função da sua fluidez e plasticidade, o romance, por conta de seu ativo plurilinguismo e por ser o único gênero em evolução que eternamente se procura, recebe e transforma os gêneros superiores e acabados: “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo da suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 2002, p. 399). É assim que o romancista tem a liberdade de misturar e parodiar outros gêneros, de revelar os aspectos multiformes da linguagem, dando-lhes o tom que achar necessário. Aqui se revela toda a criatividade dialógica de um romancista-contista como Guimarães Rosa, que não dispensa os gêneros inferiores, miúdos dos palcos da feira, das praças do mercado e das anedotas da rua.

Assim, o gênero épico, como os demais, modifica-se segundo o desenvolvimento da literatura, precisamente porque o momento romanesco, marcadamente plurilingual, contribui para a renovação de todos os gêneros, tornando impossível uma classificação estanque. É por isso que é preferível reconhecer numa obra literária traços ou aspectos de um dos gêneros, já que ela pode estar inspirada, ao mesmo tempo, por sentimentos líricos, dramáticos e épicos. Portanto, entendemos por aspectos épicos, o predomínio de uma estrutura heroica que prioriza a luta e o combate diante das adversidades do mundo. Nesse sentido, a heroicização épica está presente nos gêneros elevados da Antiguidade Clássica e da Idade Média, nos contos populares mais arcaicos, como também no filtro reavaliativo do romance. Bastaria evocar a guerra de Troia, passando pelo romance de cavalaria clássico e a literatura romântica, com a ideia da formação do homem, até – sob a influência das antigas produções Ibéricas – a cavalaria de cordel no Nordeste do Brasil, para aí depararmos com uma lógica narrativa que está sempre pondo o herói à prova. Perceba-se que o combate é o próprio encaminhamento do *récit épico* do universo heróico. É, portanto, no combate que reside a própria razão para o andamento do que se relata. Sem dúvida, os relatos de valentia provenientes do sertão mineiro converter-se-iam, no universo rosiano, em temática recorrente.

Mas, se o conceito do herói haurido em tempos homéricos servia à grandeza patriótica, à coesão organizacional das relações sociais e econômicas, em que a unidade como expressão coletiva era preponderante para a legitimação da ordem vigente, dos valores genealógicos e da tradição, em tempos modernos o herói, individualizado em sua posição ético-cognitiva, aparece movido por outras ideias e motivações (BAKHTIN, 2002). É assim que o herói deve ser compreendido no cerne mesmo da organização sócio-econômico-política.

No universo de **Sagarana**, o componente épico constituinte das narrativas populares aponta para a exemplaridade, para uma moral, na medida em que a série de aventuras, com seu caráter imprevisto, está inteiramente subordinada à composição formal-estética dos contos populares que a engloba e lhe confere um sentido de ordem: situação inicial–dano–combate–restauração. Tal lógica estética privilegia a ideia da metamorfose como peculiaridade relevante na cosmovisão dos contos populares. É nesse sentido que o sertão de Rosa não nos parece apenas geográfico e histórico, ele alcança as raízes do mito ao deslocar a substância da história para o “fazer de conta” das histórias populares. O sertão rosiano, longe das restrições das normas legais, abarcando o imaginário do sertanejo, corporifica o espaço das possibilidades, para o qual “os grandes lugares comuns” são fábulas com alta densidade reflexiva sobre a vida em seu sentido, não apenas metafísico, mas, igualmente, histórico. A narrativa ganha certo matiz fantasioso como que para resolver os impasses ou desequilíbrios do plano histórico.

Rosa, ao mesmo tempo em que bebe das narrativas tradicionais e alinha-se às experimentações da literatura moderna, compõe, em seu primeiro livro, várias formas de narrativas arcaicas enraizadas no imaginário do sertanejo, como as do fabulário, dos causos, dos provérbios, das cantorias e das rezas. Por outro lado, a matéria narrativa daquilo que poderíamos chamar de folclore nacional, longe de aderir a uma técnica artística descritivista do realismo local, recebe múltiplos planos densos de significados e sentidos, ou seja, o episódio regional do sertão mineiro – com suas práticas costumeiras e sua lógica cultural – insere-se na esfera mítica, cujo simbolismo força os limites dos diferentes planos da obra. O plano mítico subjacente à matriz do conto popular é retomado, enquanto organização textual, na trajetória dos protagonistas, feita de confrontos que exigem um enfrentamento heróico. À unidade composicional das narrativas liga-se o significado metafórico do afastamento ou da viagem, que se caracteriza, a nível simbólico, tanto como busca, quanto como encontro. Não obstante a imprevisibilidade dos vários caminhos percorridos, a unidade composicional persegue a harmonia do encontro, da síntese. Daí, igualmente, a impressão de um princípio pré-ordenador, pelo que tem de influxo na ordem das coisas, como percebe Benedito Nunes:

Misto de acaso e de necessidade, a ação dos personagens em Sagarana segue, em geral, de maneira ostensiva ou descoberta, a linha itinerante de caminhos que se apartam e se entrecruzam, para se unirem depois, produzindo, pela convergência de causas mínimas, imprevisíveis, circunstanciais, um efeito único, que parece pré-ordenado por uma razão (logos) exterior aos atos humanos (NUNES, 1976 p. 175).

O fundamental para esse tipo de construção das personagens é o valor artístico da imagem do homem e de seu destino como um todo indissolúvel. Ou seja, o procedimento narrativo parece apoiar-se num excedente de visão, que confere uma imagem unificada e concluída da exterioridade do mundo. É a lógica puramente artística que reduz a indeterminabilidade do devir – a imprevisibilidade da série aventuresca –, à unidade necessária, que permite compreender e ver o todo do destino do herói.

Enfim, Guimarães Rosa é orientado pelo conteúdo, pela tensão conflituosa entre o herói e o mundo, ao qual ele dá forma e acabamento, por meio de um esquema narrativo determinado – popular, no caso de que tratamos –, que submete ao seu desígnio artístico. Por outro lado, a forma não pode ser dissociada do conteúdo, porque o procedimento artístico deve ser, acima de tudo, processo de elaboração de um conteúdo determinado, orientado para uma atividade estética. A consciência criadora do autor-artista depende tanto da forma quanto do conteúdo, para fazer representar os valores do herói e de seu mundo.

É, acima de tudo, a partir do universo dos valores populares que o autor constrói suas narrativas, que, fundamentalmente, se encontram organizadas pela noção de prova. Tal noção opera em dois sentidos: sob a série temporal, permitindo tratar com profundidade as forças sociais e históricas que cercam o herói e o impulsionam à ação; sob o tempo mítico, possibilitando entrever a ideia do mito iniciático como expressão da imagem artística de transformação, ou da metamorfose, como característica marcante do cronotopo artístico-literário das narrativas populares. Aqui a ideia da provação e da metamorfose do herói é, talvez, a principal ideia organizadora de nosso *corpus*, na medida em que se acentua o caráter aventuresco como capacidade de adaptação do homem, numa relação de dependência com a contingência sócio-histórica.

Esse tipo de organização primacial, baseada na provação com resultados quase sempre positivos, está ligado a uma tradição muito antiga que aufere ao momento de mudança ou à relatividade dos acontecimentos o princípio alegre de ordenamento do mundo. É forte o valor de relatividade que impregna as narrativas em **Sagarana**, na medida em que a ideia de um “poder ser”, misturando os contrastes (bem e mal, força e fraqueza), funciona como estratégia de sobrevivência diante do pseudo-elevado ou pseudo-verdadeiro.

Um dos pontos reflexivos de nosso estudo é que a literatura rosiana, sem descurar dos temas históricos e sociais, propõe, principalmente, uma plasticidade humana que se sobrepõe à emissão de juízos de valores oniscientes, mais ou menos deterministas ou positivistas sobre o homem e o mundo. Nesse ponto, descobrimos a experiência estética que vai além do juízo ético. Tal experiência não leva o escritor a querer possuir o objeto, a criticá-

lo ou rejeitá-lo, o que seria mero didatismo. Essa experiência – ao contrário do que propala a estética marxista, à qual se vincula a perspectiva sociológica ou culturalista, com sua ênfase nos fatores históricos e sociais, preocupada com a reprodução da existência –, culmina em situações extremas que quebram o monopólio da ordem existente, para fazer surgir realidades normalmente negadas, ou mesmo ignoradas. A imaginação artística de Rosa é, nesse aspecto, grandiosa, ao fazer da realidade um jogo reflexo de espelhos, em que o reprimido e o ignorado (não apenas no nível histórico-genérico), de súbito, emergem. Esse desocultamento artístico está longe de ocorrer por meio de um explícito engajamento político; pelo contrário, ele se dá pelo trabalho formal, em que, estruturalmente, a confrontação mundo e construto estético faz referência direta à ideia do duplo como imagem de desrealização do mundo. É nesse sentido que o potencial político da obra pode ocorrer, mas para além de qualquer efeito ideológico.

Em **Sagarana**, tal dimensão estética abarca a experiência do homem com o que ele percebe de real em seu mundo. Trata-se de um processo de criação que concebe as limitações e as potencialidades de tal experiência sem arrogância ideológica, sem veleidades prescritivas. Nota-se, daí, que a obra rosiana, aberta a um horizonte de possibilidades, é fluida em seus motivos históricos, sociais e míticos. A ideia de plasticidade humana, ao mesmo tempo, abarca e excede todos esses elementos, comprometendo, aliás, um princípio categorizador. Essas considerações deixam vir à tona a complexidade da matéria literária rosiana, sempre irreduzível, ou irreverente, a leituras totalizadoras. Assim, importa perceber os mecanismos de interconexão das múltiplas camadas da narrativa rosiana, numa direção que permita entrever sua capacidade de gerar imagens híbridas que sempre impressionam. Recusar a prevalência de uma ou outra camada constitui, prioritariamente, a nossa meta, já que a lógica interna da obra resulta da composição bem integrada de suas partes.

Nessa reflexão, é possível conceber uma articulação plausível entre história e mito? Esses aspectos se vinculam e se tornam possíveis na dimensão estética, quando a experiência do duplo busca atender a uma necessidade simbólica vital: o desejo provocativo do estranhamento, da transfiguração. Trata-se, pois, de tirar partido do caráter simbólico do imaginário regional em conexão com a dinâmica sócio-histórica, ampliando-o e complexificando-o por meio de um trabalho formal que vai estabelecer contiguidades com o mito. Justamente, a valorização do simbólico como princípio estético é que permite a clareza desse vínculo entre história e mito. A história se torna mito e o mito se torna história pela ênfase no elemento simbólico, que, fundamentalmente, é algo não fechado, algo não concluído.

Tais considerações nos levam à hipótese reflexiva de que o trabalho de combinação entre história e mito atua na obra como um projeto emancipador, em que o segundo serve como elemento oxigenador e restaurador do primeiro. Esse encontro pode ser entendido como um despertar (*Erwachen*), do qual nos fala Benjamin ao tratar da “imagem dialética” na obra artística⁴. Ou seja, trata-se de uma valorização do elemento onírico ao acordar. A marca da relatividade que o mito opera no plano sólido da história é que permite ver o mundo na constelação desse despertar (*Erwachen*), em que o novo encadeia o sentido temporal do *devenir*. Voltaremos a esse tema posteriormente. A lógica de nossas conexões se tornará mais clara no decurso de nossa exposição. Começemos, então, pela elucidação de nossos instrumentos conceituais.

A escolha do nosso instrumental teórico justifica-se por lançar luz sobre os caminhos aqui propostos. Primeiramente, queremos destacar a peculiar estrutura na construção de nosso *corpus*, que faz da insistência e recorrência de certas ações, sua característica principal. A presença marcante de repetições aproxima os nossos contos de um relato mítico, na medida em que se reatualiza uma estrutura ritual baseada em morte e ressurreição ou caos e restauração cosmogônica. Nesse sentido, a obra de Propp foi critério decisivo de escolha, já que nos parece evidente o vínculo entre a estrutura funcional dos contos maravilhosos e o enredo mítico-ritual da renovação periódica do mundo. Contudo, na condução da análise de nosso *corpus*, recusamos o engessamento puramente instrumental e formalístico proposto pelo teórico russo. Isso implica dizer que suas formulações comparecerão em função de seu potencial articulador, melhor, de uma orientação formulativa que possibilita reconhecer determinadas afinidades nos nossos textos em estudo.

Sugerindo que o mito seria uma das origens possíveis do conto, Propp (1984, p. 93), assumindo a noção de estrutura, analisa o *corpus* do conto maravilhoso russo como mítico, e salienta trinta e uma funções constitutivas, constantes na generalidade das narrativas populares, assinalando que a ausência de algumas delas não compromete o seu reconhecimento enquanto tipo estrutural. São essas as funções: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório e informação, logro e cumplicidade, dano (ou carência),

⁴ A teoria das imagens dialéticas desenvolvida por Benjamin, sobretudo no **Livro das passagens** e nos seus ensaios sobre Baudelaire, encampa tanto seus conceitos estéticos como seu conceito da história. Tomamos, entretanto, como estudo sobre esse tema os trabalhos de Muricy (1998). Benjamin descreve o trabalho da memória, o dom crítico do artista, como a relação dialética entre o “agora” e o “ocorrido”. Trata-se de uma imagem suspendida, em que os restos de uma história passada, comunicando ao tempo presente os “dejetos” de uma época, fazem despertar (*Erwachen*) no momento atual os sonhos e as utopias que haviam sido negadas ou recalçadas pelo passado. Assim, o artista, aquele que, dominando essa imagem dialética, toma o passado – seus sonhos e suas utopias – para realizar a sua interpretação, tal como ela aflora no presente histórico.

mediação, início da ação contrária, partida do herói, função do doador e reação do herói (prova), recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, retorno do herói, perseguição e socorro, chegada incógnita do herói, pretensões do falso herói, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento do herói e descoberta do falso-herói, transfiguração do herói, castigo ou punição do falso herói, casamento (recompensa)⁵.

Ainda que o teórico russo tenha se dedicado ao estudo de identificação dessas funções no âmbito do conto popular folclórico, enfatizando a validade de seu método apenas nesse *locus*, quarenta anos depois da edição original de seu livro, Propp, em seu ensaio “Estudo estrutural e histórico do conto de magia”, centrando-se em refutações a acusações levantadas por Lévi-Strauss, não descarta a aplicabilidade de seu método para os estudos literários, embora não deixe de ressaltar os seus limites quando a arte se torna um “milagre incognoscível”:

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura (...). Mas quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepitível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado do estudo daquele algo único para o qual olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. (PROPP, 1984, p. 224).

A singularidade romântica da ideia do gênio e a complexidade da arte como ‘milagre incognoscível’ não invalidam o estudo de um esquema composicional nas narrativas modernas. Tanto é assim que a teoria da narrativa apossou-se, na década de 60, do método proppiano, que se tornou corrente em estudos sobre o romance, o conto, etc. Com efeito, não nos parece difícil, por exemplo, identificar algumas das funções fixadas por Propp na Epopeia antiga ou no romance de cavalaria, quando, no contexto histórico das cruzadas e da reconquista cristã, o mundo exigia da classe nobre a produção de mais heróis em busca de oportunidade de glória através do combate e do martírio. O romance se apoderou das andanças percorridas pela figura do herói e criou, por exemplo, o **Dom Quixote**.

⁵ A aplicabilidade dessas funções como esquema uniforme às narrativas populares mais primitivas desempenham, do ponto de vista psicológico, um papel de raiz, pois que muitos desses elementos repetitivos vão ser interpretados segundo a criação psíquica das imagens. Nessa perspectiva, dois trabalhos apresentam-se como referência relevante: **A psicanálise dos contos de fadas** (1980) de Bruno Bettelheim, que se baseia no método freudiano de interpretação da personalidade; e **A interpretação dos contos de fadas**, de Marie Louise Franz (1990), para quem a realidade arquetípica concebida por Jung constitui a expressão mais valorosa dos contos de fadas. Embora cada um deles siga orientações teóricas diferentes, ambos reconhecem a função de sua estrutura prototípica, em que é permitida ao homem a projeção do seu ser profundo.

Evidentemente, aqui a figura desse herói não se dá mais em tempos harmoniosos, mas, ainda assim, como nos diz Georg Lukács em sua **Teoria do romance** (2000), almeja a imanência do sentido à vida no mundo temporal e histórico.

Em **Sagarana** as experiências temporais marcadas pelas configurações históricas exigem do herói formas específicas de atuar sobre o mundo. A totalidade cindida é reivindicada no nível do imaginário mítico, que deseja a renovação e o resgate do tempo harmonioso. É a consciência artística que se traduz na necessidade de restaurar o desintegrado, mas não antes de penetrar na experiência conflitante do dilaceramento instaurada pela história.

À parte a multiformidade da obra em estudo, ou o seu “milagre incognoscível” do qual nos fala Propp, podemos observar a lógica de um pensamento fabular, de que o escritor mineiro tinha completa consciência, conforme ele mesmo atesta referindo-se ao seu primeiro livro como “uma série de Histórias adultas da Carochinha” (ROSA, 1984, p. 8). Ainda que essa lógica não desempenhe propriamente todas as funções fixadas por Propp, observa-se nela um íntimo parentesco com a estrutura formal dos contos de magia. Contos que, segundo o teórico russo, conservaram vestígios de numerosos ritos iniciáticos e costumes das arcaicas organizações sociais⁶. Nessa linha reflexiva, conclui-se que o nosso *corpus* apresenta uma homogeneidade formal (como demonstraremos no capítulo três) relativa a uma estrutura confirmada no mundo inteiro, mas que, entretanto, distinguiu-se pela especificidade de seu conteúdo.

De fato, podemos identificar na obra **Sagarana** uma homogeneidade formal sobre a qual se constrói o curso da ação. Prestando-se atenção para os movimentos dos contos do nosso *corpus*, constata-se a repetição de determinadas funções, cujos nomes, seguindo a trilha do pensamento proppiano, representam a generalização de uma ação em forma de um substantivo. Orientando-nos por essa terminologia, poderíamos arriscar, então, as seguintes funções na base composicional de nossos contos, fundamentando a ação do herói:

⁶ Sem poder traçar o limite entre o mito e o conto, Vladimir Propp, em sua obra **As raízes históricas do conto maravilhoso**, parte da premissa de que “o mito seria [...] uma das origens possíveis do conto” (2002, p. 15). Ainda reafirma: “O mito não pode ser formalmente distinguido do conto. O conto e o mito (especialmente os mitos dos povos que permaneceram aquém do estágio de classes) às vezes coincidem entre si, a tal ponto que tanto em etnografia como em folclore esses mitos frequentemente são chamados de contos” (2002, p. 16). Para Propp, o conto apareceria como degenerescência do mito. Posteriormente, os mitólogos e os folcloristas do século XIX, como Belmont (1986, p. 55-57), sugerem, da mesma forma, esse tipo de proposição. Hoje, como nos informa Julie Cavignac (2006, p. 248), após os trabalhos de Claude Lévi-Strauss e de G. Dumezil, a distinção entre o conto e o mito parece cada vez mais difícil, sendo os contos decorrentes de mitos enfraquecidos ou reproduzidos em miniatura. A distinção entre os dois gêneros se revela, portanto, pouco pertinente.

afastamento, dano, carência, doador, reação, combate, fornecimento – recepção do meio mágico, reparação do dano ou carência, castigo ou punição, vitória. Embora não seja esse o objetivo central de nosso trabalho, procederemos no nosso último capítulo a uma análise formal de nosso *corpus*, a fim de reconhecer essas funções.

Além das sequências secundárias que retardam a ação principal do nosso *corpus*, a efabulação, partindo de uma situação inicial, defronta-se seguidamente com o espectro antagonico, que delinea a situação conflitual que deve ser contrabalançada pelo herói reparador em busca de estabelecer o equilíbrio e a ordem. Trata-se, por assim dizer, de narrativas que visam transformar uma situação de carência (caos) numa situação de plenitude (ordem), mas, evidentemente, segundo a representação do mundo conveniente à cultura sertaneja, circunscrito, portanto, aos seus motivos. É assim que o plano dos problemas formais, que ora identificamos numa relação de parentesco com o conto popular, deve ser completado com os motivos ligados ao sistema sócio-histórico que lhes originou. Equivale a dizer que não importa apenas o esclarecimento das ações, em detrimento das motivações – assim como foi postulado por Propp em seu primeiro livro – fazendo-se necessário compreender o sentimento que porventura anime e impulsione os heróis.

Por motivação entendemos tanto as razões como os objetivos dos heróis, que os levam a realizar esta ou aquela ação. Por exemplo, os meios pelos quais se delineiam a carência estão ligados ao modo de produção da vida material representado. A vingança, a miséria, a astúcia ou a força do herói, que o induzem à procura, devem ser verificadas e analisadas a partir dos elementos históricos que condicionam o sistema simbólico cultural. Assim é que partimos da premissa de que a ausência de instituições normatizadoras, fundadas por um estado racional moderno, acaba por cercar o homem de forças que se lhe afiguram como “desconhecidas”. Diante do imprevisível, o nosso herói forja um sistema simbólico específico, individualizado, como veremos, no poder da arma e da fé religiosa. Em outras palavras, a má formação do Estado, em sua ineficiência funcional, cria uma vida societária onde forças exteriores, assumindo a forma de forças desconhecidas e até sobrenaturais, suscitam no imaginário primitivo do homem, meios simbólicos de sobrevivência. Trata-se, portanto, de uma jornada cuja finalidade é a de agir e subjugar as forças exteriores que decorrem diretamente da imprevisibilidade e instabilidade das formas sociais, marcadas por relações de desigualdade, banditismo e pobreza, assumidas pelos grandes domínios rurais. Mas não é apenas isso, já que o procedimento narrativo valoriza a ressonância mítica no espaço histórico com o intuito de solucionar os conflitos.

A criação artística busca um sentido de positividade e equilíbrio para a vida dentro

da contingência da matéria. É assim que os contos selecionados, por meio de imagens-símbolos, deixam transparecer o mito da renovação dos tempos representado pela morte e ressurreição⁷. No motivo da caminhada, os símbolos culturais, que vão desde o tema da força e da luta individualizado no punhal e na astúcia, até o tema da credence religiosa para eliminar os obstáculos que se contrapõe à vitória, encarnam o sentido último de renovação cuja base se assenta nas velhas provas iniciáticas. Assim, nesse universo ficcional toda história se torna estórias de carochinhas, para atender esse anseio mítico do escritor. É nessa perspectiva que, para além do aspecto composicional-formal e dos motivos de ordem sócio-histórica que impregnam o imaginário regional, observa-se um princípio estético afeito à cosmovisão carnavalesca da cultura popular, que se caracteriza principalmente pela lógica das coisas “ao avesso”, como nos propõe Bakhtin quando se dedica a refletir o contexto popular medieval que impregna a obra de Rabelais (1996). A identificação e compreensão de uma série de traços ligados à cultura popular medieval – às expressões orais e, principalmente, a certa visão popular da vida e do mundo – elaborados pelo pensador russo são essenciais para entender o sentido simbólico da trajetória do herói em nossa pesquisa, já que foram as fontes populares que determinaram a concepção artística da obra **Sagarana**.

Se para Propp a estrutura lógica e repetitiva do conto maravilhoso, originada da vida material, dos costumes populares e dos ritos, aparece nas mais diversas culturas em seus estágios históricos arcaicos, seguindo a lógica do desenvolvimento histórico, para Bakhtin o gênero literário que mais conserva a cosmovisão popular da vida e do mundo é a sátira menipeia. A peculiaridade arcaica do mundo, fundada nos costumes coletivos da vida – visão de mundo chamada por ele de “cosmovisão carnavalesca” e que tem como pressuposto a

⁷ Investigando as raízes históricas do conto, Propp, ainda que ponderando alguns estudos que relacionam as difíceis tarefas do herói às provas iniciáticas, não deixa de associar rito de iniciação a conto maravilhoso. Sob o símbolo fundamental morte e ressurreição, o neófito, sob regime tribal, deveria cumprir um rito iniciático em que, simbolicamente, morreria e ressuscitaria como homem novo. “O conto não apenas conservou os vestígios de determinadas concepções da morte, como também os de um rito outrora amplamente difundido e estreitamente ligado a essas concepções; refiro-me ao rito de iniciação dos jovens no momento da puberdade” (PROPP, 2002, p. 51). Ainda sobre o assunto, é interessante lembrar alguns pontos levantados por Elíade Mircea em **O sagrado e o profano**: “A iniciação comporta uma morte e uma ressurreição rituais. É por isso que, entre numerosos povos primitivos, o neófito é simbolicamente “morto”, enterrado numa fossa, encoberto com folhagem. Quando se levanta do túmulo, é considerado um homem novo, porque foi parido pela segunda vez e diretamente pela Mãe cósmica.” (2001, p. 153). Sofrimento, morte e ressurreição sintetizam o processo iniciático de um tempo mítico, em que o tema da renovação periódica do mundo, inerente ao pensamento arcaico, aparecerá com todas as suas implicações e variantes nos contos populares sob a posteridade do desenvolvimento societário, pois que o conteúdo mítico se transforma ao longo do tempo. Se as narrativas míticas eram narrativas sagradas que falavam em deuses e forças transumanas, em muitos contos rosianos o relato mítico surge do acolhimento aos princípios do pensamento arcaico, ligado a uma aproximação intuitiva, sensorial, afetiva e fabulosa da realidade. É essa lógica fabular que reduz o processo de dessacralização do tempo histórico.

existência de cultos religiosos e cômicos –, aparece no campo sério-cômico, assumido como sátira menipeia. Esse gênero específico, que os antigos nitidamente identificavam e colocavam em oposição aos gêneros sérios, conserva-se em sua evolução, de forma renovada, tanto na Idade Média quanto na Idade Moderna. Discorrendo sobre a enorme influência da sátira menipeia, Bakhtin ressalta:

Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A “sátira menipeia” tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. (BAKHTIN, 1997, p. 113).

Remontando diretamente ao folclore carnavalesco, a sátira menipeia apresenta-se como um verdadeiro depósito da tradição popular. As peculiaridades desse gênero serão devidamente descritas em capítulo posterior, onde estabeleceremos as afinidades da sátira menipeia com as particularidades artísticas da obra **Sagarana**, cujos princípios refletem o “espírito popular” de um mundo às avessas. A consciência artística, orientada pela unidade formal ligando as duas polaridades conflitantes, não encontra, inicialmente, expressão no nível do conteúdo. Este, atualizado pelo momento romanesco, está baseado numa verdadeira reviravolta, quando se acrescenta a percepção carnavalesco-popular. A liberdade de criação de situações excepcionais, decorrente da ideia de alternância, da troca do superior pelo inferior, do forte que é suplantado pelo fraco, situa as narrativas rosianas dentro de uma cosmovisão carnavalesca, em que a unidade formal só se realiza operacionalizando uma técnica do ‘revés’.

O herói, em sua jornada fabular, ao contrário da literatura épica dos antigos, marcada pela distância e pelo passado absoluto, situa-se numa zona de atualidade viva, aberta à relatividade das verdades e das autoridades no poder. É a lógica original de um mundo ao revés – emancipada de qualquer automatismo, transgressora em termos de conhecimento cristalizado e oficial –, que encadeia um sentido de renovação periódica do mundo, atrelado a certa concepção mítica da vida. É esse o sentido interno e profundo da visão carnavalesco-popular na linguagem das suas formas e símbolos – em seu caráter de morte e ressurreição –, que constitui o princípio artístico das narrativas em estudo.

Como vemos, o uso de uma lógica fabular nos contos de **Sagarana**, dando-lhes ressonância mítica de renovação, apresenta um objetivo latente que não se limita simplesmente às vozes isoladas e exóticas de um povo às bordas da ordem homogênea, cuja expressividade artística não é, sem sombra de dúvida, menos meritosa. A manifestação do

mito, dando-se pela via da fabulação popular, propicia uma consciência artística aberta a uma temporalidade que une a obviedade dos elementos históricos com a densidade reflexiva dos símbolos, cujo sentido de “reviravolta” remonta ao folclore carnavalesco. É assim que episódios como o da cegueira no conto **São Marcos**, a marca corporal de um triângulo inscrito numa circunferência no herói Augusto Matraga, a travessia do burrinho pedrês no Riacho da Fome, o corpo fechado de Manuel Fulô e a conversa dos bois, recebem, como metáfora poética, símbolos que conduzem os heróis a uma transformação de sua condição ou visão em bases dialógicas, onde as personagens espremidas e desvalorizadas saem de sua obscuridade. O desfecho feliz, entretanto, não corresponde aos critérios morais de uma ética legislativa. O código moral é fluido e prático, equivalente aos valores do mundo popular.

Essa transformação operada ao longo da caminhada das personagens tem suas marcas históricas, já que a ação heroica é perspectivada pela simbólica da cultura local, situada a partir de um tecido social de identidades que constrói a diferença entre superior e inferior, branco e negro etc.; mas é também mítica, pois o aspecto formal da lógica fabular, recurso narrativo típico do pensamento arcaico, abre-se, como nos propomos a ler, ao simbolismo do carnaval, que encadeia um sentido especulativo sobre a existência, orientado em termos de provas iniciáticas. A excepcionalidade da aventura assume o caráter simbólico de vida e morte, convocando o leitor à experimentação de ideias filosóficas. Se a ação épica do herói situa-se na exterioridade da intriga, designando o “típico-social”, por outro lado, o princípio artístico carnavalesco cria situações extraordinárias, para provocar e experimentar uma ideia filosófica sobre o destino. A aventura se torna interiormente motivada pelo fim filosófico-existencial. Não obstante, a jornada do herói, movendo-o à ação, se situa na lógica simbólica da cultura.

É interessante lembrar que quase todos os contos do livro **Sagarana** tematizam a morte. Aliás, tema especulativo recorrente nas concepções míticas e presente em muitos contos populares. Sem dúvida, o caráter iniciático, pressupondo a renovação periódica do mundo, constitui um dos substratos no conto popular, inclusive na chamada literatura infantil. Em nosso *corpus*, a dinâmica dos episódios parece, igualmente, se manifestar segundo uma lógica de ritos iniciáticos. Não é fortuito, portanto, que as etapas da aventura dos heróis apresentem um número significativo de sinais emblemáticos, como é o caso explícito da cegueira e da marca simbólica no corpo de Augusto Matraga. São essas constelações simbólicas que permitem, sem dúvida, uma aproximação da história e do relato mítico. A particularidade plástica de **Sagarana** atrela a concretude da experiência do homem sertanejo à imagem da caminhada, que é, como nos diz Zumthor, “[...] deslocamento menos no espaço

comum do que num espaço-tempo específico, simultaneamente perigoso e sacro, metáfora ritualizada da condição da criatura.” (1993, p. 93). É do tecido vivo do “existir” sertanejo, de seus temas fundamentalmente concretos e básicos, envolvendo a morte, a existência, a luta pela sobrevivência as relações sexo-afetivas (a temática do adultério), o riso, a tristeza, a memória, as crenças, o bem e o mal, que a velha estrutura iniciática dos contos populares se reatualizam nas narrativas rosianas.

O imaginário do homem sertanejo, sob a demanda objetiva do ambiente cultural representado, constrói um universo simbólico de valores que varia entre a imagem do herói de honra ou vingativo, o herói resignado (recordemos os primos Ribeiro e Argemiro em *Sarapalha*), e o herói místico-religioso, que apela às forças sobrenaturais para resolver os seus problemas vitais. Portanto, a simbólica expressa ora pela arma ora pela crença religiosa, cristalizando uma lógica subjacente à cultura local, aparece preenchendo a função de reduzir ou resolver as contradições insuperáveis entre os termos opostos. A oposição tenderia a se dissolver, apontando para dois níveis de representação: a primeira segue uma lógica cultural própria, que corresponde a uma sistematização dos símbolos da cultura encarnados pelas figuras paradigmáticas dos heróis – exemplos disso são a figura do valentão, do malandro, ou do feiticeiro que conhece rezas mágicas – e, paralelamente, a segunda opera num plano mítico-simbólico, quando as fontes populares em seu fluxo formal-conteudístico servem à consciência artística, à liberdade de criar um sistema de imagens que oscila entre o real-histórico e o imaginário. A reconciliação com o mundo se realiza quase sempre por meio de uma visão inusitada, de reviravolta, às vezes mesmo mística e mágica, como acontece explicitamente no conto *Conversa de bois*. Diríamos, em termos bakhtinianos, que a ação carnavalesca em sua alegre relatividade é que permite uma reflexão sobre o próprio destino como experimentação de uma ideia filosófica. É assim que a trajetória dos heróis adquire um valor simbólico (a ênfase das mudanças e transformações, da morte e ressurreição), a partir do qual uma nova visão altera significativamente as dimensões dos fenômenos da vida empírica.

As representações simbólicas culturais, inseridas num sistema autoritário de dominação entre os anseios do fraco e o poder dos fortes, individualizadas no punhal, na astúcia, nas posses materiais e na fé religiosa, ligam-se a um princípio artístico que as concebe tanto como anseio histórico quanto simbólico⁸. Explorando a ação épica do mundo regional

⁸ Ao nos referirmos às representações simbólicas, propomos uma relação de interdependência entre sociedade e psique, na forma pensada por Castoriadis (1982). Entendemos que a dimensão simbólica, como interface do individual com a matéria histórica, engloba a relação de valores, comportamentos e visões como constituinte

mineiro, Rosa integra o fantástico do folclore – entenda-se, as expressões da cultura popular e sua visão de mundo, segundo as elaborações de Bakhtin – com a vida material e real. O forte espírito de senso comum representado, seu intenso sentido lúdico manifestado pelos jogos, improvisos e paródias, constitui a expressão poética que, associada ao mito, aceita a vitória da revelação, do encontro, do primitivismo, do encantamento, sobre as armadilhas do mundo prosaico.

Ficam assim expostos os principais fundamentos teóricos que serviram de apoio ou de bússola hermenêutica para a compreensão e interpretação das narrativas de nosso *corpus*. Todavia, se as narrativas parecem seguir uma lógica baseada nos comportamentos normativos da realidade social sertaneja, Rosa vai tecendo, a partir deles, outros mundos, pela manipulação desses traços característicos e pelo jogo dos símbolos carnalizantes aí implicados.

A linguagem mítica comparece na tentativa de dar ordem ao caos, a partir de uma abordagem que pretende dar significado à vida e ao mundo. Em Rosa, essa operação se dá de maneiras diversas. No romance **Grande Sertão: Veredas**, por exemplo, muito da ação mítica decorre de um ordenamento rememorativo por parte de Riobaldo. O protagonista-narrador, atravessado pela dúvida, anseia um sentido ordenador. Pois a unificação, por meio da *anamnesis*, se esforça por entender ou unir os fragmentos isolados, a fim de descobrir o sentido de seu destino, o que resulta igualmente em unir o começo ao fim. Em **Sagarana**, livro de estreia do escritor mineiro, o ordenamento narrativo não se situa na autoconsciência

de um imaginário sócio-cultural, o que implica necessariamente a consideração diferencial do país, da região e do contexto social e econômico representado. Por outro lado, dizer que essas configurações simbólicas encontram seu material básico na realidade existente não significa afirmar que essa é determinante absoluta do mundo simbólico, pois o conteúdo simbolizado pelo imaginário nunca se reduz ao mundo social-histórico. Ou seja, a relação é mútua (psique e indivíduo sócio-histórico são co-criadores da totalidade social-histórica), o que permite que o sujeito sócio-histórico permaneça criando novas representações. Dessa maneira, determinada sociedade cria os símbolos que necessita para assegurar seu próprio funcionamento. Assim, qualquer organização social tem sua rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam a um componente funcional (material) e uma componente imaginária. O imaginário atua no mundo social onde há um conflito, um problema que se precisa resolver e não se consegue no nível da realidade. Falar de problemas não resolvidos significa falar de necessidades não satisfeitas pelas instituições funcionais. Em nosso trabalho de pesquisa, o que importa ressaltar é o fato de que o imaginário coletivo não encontra seu complemento e toda riqueza de suas expressões unicamente no plano funcional-racional-lógico, representado pela concretude de fatores históricos e econômicos, ainda que tais aspectos possam, reconhece-se, determinar práticas e visões. O universo artístico revela essas possibilidades lógicas, mas vai também muito além. Os mundos imaginários dos heróis funcionam, igualmente, como matéria espiritual para se alcançar um reordenamento. Não raro, desse mundo escapam elementos mágicos, invisíveis, inventados, possíveis, que fazem parte do simbólico e que a matéria literária explora de maneira ampla e fértil. Caberia, então, ressaltar o sistema simbólico (crenças, visões, práticas culturais etc.) como uma reação defensiva, de adaptação e de transformação (as virtualidades que existem e devem ser realizadas) diante da imprevisibilidade e da fatalidade do meio. Essa perspectiva, além dos estudos sociais discriminados, pode exigir o comparecimento de estudos etnográficos como os de Câmara Cascudo, os quais refletem as representações do universo popular.

dos herois, mas no acabamento artístico de uma visão excedente e unificadora, que proporciona uma forma exterior ou totalizadora das vidas representadas. Por outro lado, essa consciência exotópica não deixa de enfatizar a contradição entre o herói e o mundo, a qual deve ser solucionada pela ação carnavalesca. O efeito invertido dessa ação pode ocorrer em favor das trocas simétricas ou dialógicas no nível das negociações entre identidades culturais conflitantes (no caso, a inclusão das diferenças locais) ou pela mera necessidade de trazer à tona o não-reconhecido e o não-manifesto enquanto jogo linguístico.

O processo narrativo artístico encaminha um discurso plurívoco de fundo ao mesmo tempo cultural, local e mítico-universal. Pode-se mesmo afirmar que, no cerne do projeto narrativo de Guimarães Rosa, está a busca de se corporificar um imaginário híbrido, ou de *bricolage*, que, ao entrelaçar inventários históricos e míticos, produz combinações inusitadas. Do trabalho de hibridização com a língua, passando por uma intertextualidade que problematiza a produção de sentidos, até o espaço movediço das “travessias” recorrentes, estamos diante de uma obra que propõe uma textualidade de margens que se ramificam em várias direções. Para compreendê-las será preciso, então, partir de um conjunto de reflexões (fortuna crítica, declarações do autor e teorias) que permita, com precisão e clareza, justificar a categoria e o método de análise propostos.

A nossa exposição consta de três partes. Os dois primeiros capítulos traçam um pano de fundo crítico-discursivo, que vai desde a compreensão geral da obra rosiana à especificidade do livro **Sagarana** e de nosso *corpus*, passando, necessariamente, por alguns arranjos analíticos. Ao longo dessas duas partes, a exposição das referências críticas e teóricas de abordagem à obra rosiana aparece articulada a novas discussões que permitam outros aportes interpretativos. Essas linhas gerais não aparecem, todavia, apartadas ou isoladas de nossa problemática específica, já que elas comparecem iluminando e preparando a nossa abordagem. Assinale-se que a análise formal do texto (aplicação do método de Propp) se encontra nessa parte. O nosso último capítulo, dedicado inteiramente à análise literária, procura demonstrar nos textos selecionados a legitimidade do método proposto, em que os estratos mito e história na obra se organizam segundo a concepção filosófica do popular (cosmovisão carnavalesca), cuja estrutura é o cânon fabular.

A opção por essa sistematização, longe de isolar teoria e análise literária, deve-se a um entendimento que exige a posse de discussões prévias para a perfeita compreensão do desenvolvimento posterior. Ressalte-se que as abordagens críticas sobre a obra de Guimarães

Rosa e a exposição das bases teóricas não se apresentam como enumeração inativa de princípios sem referência às proposições e demonstrações ao longo do trabalho⁹.

Sigamos, agora, as linhas principais da polarização da crítica especializada em torno da obra do escritor. É a partir dela que nosso recorte teórico se justificará.

⁹ A necessidade de inserir esta nota explicativa em torno da sistematização deste trabalho, deve-se a sugestão de mudança emitida pelos professores Hélder Pinheiro e Luciano Justino, na ocasião de meu exame de qualificação, realizado em 13 de dezembro de 2011. Em verdade, a sequência de elucidações conduzindo um modo de procedimento e as extensas citações do texto literário, nesta data já elaboradas sob o rigor das análises, me impossibilitaram de acatar a sugestão, que é válida, conquanto não se refira à falta de clareza e articulação da parte teórica e analítica. Ou seja, julgo que a opção desta sistemática não torna obscura a articulação das partes em sua ideia principal.

1. NA TRILHA DE ROSA

A produção ficcional de Rosa e o problema dos critérios avaliativos da crítica

A fortuna crítica do escritor Guimarães Rosa é extensa e complexa. Trata-se de um dos autores brasileiros mais estudados na história da crítica literária. As afirmações e debates mais frequentes da bibliografia crítica apontam para um emaranhamento de camadas, cuja complexidade de sentidos aparece fundamentada nas mais diversas bases teóricas. A extensão e diversidade dos estudos, ora articulando e fundindo elementos mitológicos e ocultistas, ora problematizando os estratos histórico-nacionais, têm propiciado, ao longo da evolução das perspectivas críticas, leituras esotéricas e metafísicas, estudos de ordem linguística, filológica, sociológica e política, as quais conflitam entre si percepções polêmicas. Em face de tantos temas analítico-interpretativos, David Jackson (2006) reconhece que desde a estreia de **Sagarana** (1946), livro que já continha a força de uma invenção inovadora, houve, sem que a crítica geral tivesse podido especificar a grandeza dessa inovação, uma necessidade permanente de discutir conceitos e teorias, que servissem de base à compreensão da novidade literária. A crítica rosiana sintetiza a história do próprio estado da crítica e dos seus parâmetros discursivos: “Houve intuições inesperadas atendendo à inovação, que pareciam prefigurar em embrião algumas das leituras especializadas mais teóricas e sofisticadas dos ensaios que se seguiriam” (JACKSON, 2006, p. 323).

A linguagem diferenciada do escritor mineiro aparece acompanhada de uma tentativa de definição. A crítica literária esforça-se por mapeá-la em termos de regionalismo e universalidade. Para Álvaro Lins (1983), que assina o ensaio Uma grande estreia no *Correio da Manhã* em 1946, o regionalismo de Rosa não se limita ao descritivismo pitoresco da literatura estreita. Através do processo de estilização, a cultura requintada e intelectualizada transfigura o mundo regional, criando um espírito universal. A transfiguração do retrato da terra, tipificado como bárbaro e informe, aparece valorizada por uma técnica requintada de representação estética. Sob a perspectiva de Candido (1983), o mundo regional de Rosa se caracteriza por um desdém às convenções literárias pela renovação e vigor linguístico dado ao material empírico, transcendendo o critério regional em favor de uma universalidade. A novidade da obra **Sagarana** assenta-se na superação de uma literatura regionalista precedente, dominada pelo exotismo do retrato da terra.

No geral, o problema da dualidade que debate a relação entre o regional e o universal tem como base, de um lado a verossimilhança e a expressão mimética do sertão mineiro (os temas histórico-nacionais) e, de outro, a experimentação linguística e formal da inovação. Nesse ponto, os parâmetros críticos aparecem atravancados em termos do ‘autêntico’ e do ‘falso’, no que se refere ao tratamento estilístico. Não vamos nos deter nas particularidades que movem essas perspectivas críticas em torno da obra de Guimarães Rosa, basta dizer, conforme formulado por Jackson (2006), que nomes como os de Lauro Escorel, Sergio Millet, Wilson Martins, Olívio Montenegro, Antonio Candido, Rosário Fusco, Tristão de Athayde, Oswaldino Marques e Paulo Ronai, guardando as especificidades dos ângulos adotados (temas e estilo), tiveram como preocupação o problema do equilíbrio entre os valores realistas e o artifício linguístico.

De tal problemática se acerca João Roberto Maia em seu artigo Sobre a crítica de Guimarães Rosa, onde o autor, dedicando-se a refletir sobre as múltiplas dimensões da ficção rosiana, evidencia os critérios polarizadores do regionalismo e do universalismo que marcaram as perspectivas críticas da obra de Rosa. O autor escreve:

A obra de um escritor da estatura de Guimarães Rosa suscita inescapavelmente pontos de vista muito divergentes entre os que encaram o desafio de estudá-la. Diante do cipal de interpretações - trata-se de um dos autores brasileiros com maior bibliografia crítica - uma primeira dificuldade para os novos críticos é o de buscar um norte, uma posição para lidar com uma obra multifacetada, de múltiplas dimensões. É preciso, por exemplo, pensar o problema das relações entre regionalismo e universalismo, ou o problema, que deriva daquele, do modo como se equacionam o arcaico e o moderno nas narrativas rosianas. Estas são questões nucleares para as quais as respostas podem variar muito. As perspectivas mais destacadas na fortuna crítica do autor são, com frequência, bem divergentes.¹⁰

Detendo-se à recepção crítica da obra de Rosa e, especificamente, priorizando o debate sobre **Grande sertão: veredas**, João Roberto Maia – partindo dos conceitos elaborados por Antonio Candido em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, passando pelas leituras esotérico-metafísicas da década de 90, como o de Francis Utéza, até os estudos recentes que englobam nomes como os de Willi Bolle e Luiz Roncari –, explicita as orientações teórico-críticas na evolução de uma significação literária, e expõe o choque de posição de críticas em que se ressaltam duas linhas interpretativas divergentes: de um lado, a espiritualista com seu acento mítico e universalista, e do outro, a problemática da experiência

¹⁰ O trecho citado encontra-se disponível no site:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/guimaro.html>. Acesso em: 21 de novembro de 2010.

histórica brasileira. Trata-se de um olhar crítico que sintetiza de forma expressiva o problema do juízo analítico-interpretativo em torno da obra rosiana, ao mesmo tempo em que assinala as visadas redutoras e forçadas.

Os temas e significados universais, que avultam na obra rosiana, propiciaram o nascimento de uma crítica centrada numa hermenêutica espiritualista de preocupação com a projeção universal. Como observa Danielle Corpas (2006) em sua tese de doutoramento, sob o título **O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas**, a história crítica da significação literária da obra de Rosa, preocupada em alinhar-se aos parâmetros avaliativos universalistas, ultrapassa o problema do viés regionalista e, através da influência das correntes estruturalistas, muito em voga nos anos 70, dedica-se a dissolver as fronteiras regionais e as singularidades locais. Tratava-se de pensar a produção ficcional do autor tendo em vista um formalismo-estético, cuja operação crítica esteve centrada no abandono da experiência histórica que a forma artística também assume. A discussão de Danielle Corpas, embora se detenha à recepção crítica do livro **Grande sertão: veredas**, é elucidativa a toda história evolutiva da crítica. A autora escreve:

De meados dos anos 1970 a meados dos anos 1990, os esforços interpretativos se desviaram para o cumprimento de programas definidos pelas correntes teóricas que se sucederam em posição hegemônica nos nossos departamentos de Letras. Análises estruturalistas esquadriharam a estética de Guimarães Rosa; a hermenêutica de viés heideggeriano encontrou terreno fértil no “ser-tão” percorrido por seu herói. Nesse ínterim, e com mais intensidade a partir de 1980, cresceu entre os estudiosos da obra do ficcionista a empolgação com chaves de leitura filosófico-metafísicas e esotéricas, muito prestigiosas até hoje – o que resultou em um subconjunto bastante extenso em sua fortuna crítica. Apenas a partir da segunda metade da década de 1990 ressurgiu o interesse pelas relações entre o *Grande sertão: veredas* e aspectos de nossa sociedade, política e cultura. (2006, p. 18)

Não raro, a sobrevalorização de tais leituras especulativas – firmando-se, por exemplo, em algumas declarações do autor dadas ao crítico alemão Günter Lörenz, em seu conhecido diálogo no ano de 1965, onde Rosa afirma que, do ângulo metafísico, o sertão “é o terreno da eternidade, da solidão onde ‘Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen’”¹¹ (LÖRENZ, 1994, p. 50) –, tem como ponto comum a visão que encobre o problema do histórico. Nessa perspectiva, o tratamento interpretativo dado à matéria espiritualista ou mítica realiza-se com fortes prejuízos à matéria histórica. O corte abrupto conduz as leituras

¹¹ A citação em alemão por Rosa traduz-se como: “O interior e o exterior já não podem ser separados”.

críticas a patamares extremamente abstratos, de modo a produzir o completo extravio dos elementos históricos.

Também Walnice Galvão, uma das grandes críticas da obra rosiana, em seu ensaio “Sobre o regionalismo” (2008, p. 91-108), especulando acerca do papel ficcional do escritor dentro do panorama da historiografia literária brasileira, assinala duas vertentes que marcariam as contribuições dos estudiosos: o regionalismo e o romance espiritualista ou psicológico. O primeiro estaria associado ao documento e ao trabalho de engajamento social, já o segundo embrenha-se na sondagem interior, aliada a uma preocupação de temas transcendentais. Para Galvão, “Guimarães Rosa vai representar uma síntese feliz e uma superação das duas vertentes” (2008, p. 91). A autora adota uma postura que busca contemplar as diversas camadas da obra de Rosa. Por outro lado, chama a atenção o fato de que a maior parte da produção crítica sempre tenha resistido à percepção desse conjunto, assumindo, quase sempre, posturas unilaterais e restritivas.

Na verdade, toda aproximação crítica de uma obra literária é tributária de determinadas ideias em voga. Em cada período histórico, a circulação de um conjunto de saberes, priorizando categorias, organiza e viabiliza discursos legitimadores. Assim, como herança das polarizações em torno do objeto literário, teríamos basicamente duas correntes de pensamentos: as imanentistas – o formalismo russo, o *new criticism*, a fenomenologia, o estruturalismo, a pós-estruturalista; e as de perspectivas sociológicas ou culturalistas. Quase todas estrangeiras, lembra-nos Schwarz¹², e preocupadas com a própria definição da especificidade do objeto literário e, por sua vez, com sua inserção no âmbito dos particularismos culturais. Vejamos os principais desdobramentos dessas perspectivas no âmbito brasileiro, para melhor situarmos a obra do autor mineiro em relação à sua recepção crítica.

¹² Em seu ensaio “Nacional por subtração”, Roberto Schwarz (1987), apontando o caráter postiço da cultura nacional, vinculado à importação das ideias pela elite, comenta sua experiência como professor: “Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão — decepcionante — da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural. Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomençar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a consequente descontinuidade da reflexão.” (1987, p. 30).

Na América Latina, entre o fim do século XIX e as décadas iniciais do século XX, a tomada de consciência da dependência cultural e econômica, colocada desde o projeto da colonização, suscitou o dilema exposto pelo paradoxo local/universal, com suas variantes nacional/global, regional/vanguarda etc. No Brasil, o panorama da historiografia literária brasileira não escapou de tal dilema. O valor e a posição da produção ficcional rosiana estiveram ligadas a essa dinâmica. Todavia, a triunfal canonização da obra rosiana representaria, para a crítica especializada, uma ruptura com a tradição regionalista precedente. Com efeito, a obra do escritor mineiro foi elevada por grande parte de nossa intelectualidade a um patamar de auto-suficiência ou genialidade, onde “paira distanciada e separada das demais” (RADUY, 2006, p. 70). Para Ygor Raduy (2006), a superestimação da obra ficcional do escritor parece ter promovido um desenraizamento da obra em relação à tradição literária precedente, o que alçaria o escritor a um *locus* de universalismo, distanciando de uma reflexão crítica das mazelas da sociedade brasileira. É o que, Ygor Raduy identifica no livro **A literatura brasileira**, de autoria de Franklin de Oliveira, na parte referente a Guimarães Rosa:

Os escritores brasileiros progressistas, portadores de flama renovadora, espírito emancipador, sobretudo a partir de Euclides (Os Sertões) todos eles, sem exceção, escreveram suas obras *sub specie historiae*. [...] Por terem sido “livros vingadores”, todos esses livros reelaboraram matéria do tempo presente, o tempo atual a sua criação. [...] A grande revolução guimarasiana consistiu em romper [...] essa forte tradição da inteligência brasileira. João Guimarães Rosa pensou e escreveu sua obra *sub specie perfectionis*. (apud RADUY, 2006, p. 71).

Raduy observa que, quando se trata da produção rosiana, exemplos como esse exposto por Franklin Oliveira abundam em nossa historiografia literária. Essa perspectiva parece ter reduzido, ou mesmo negado, a inserção do valor da obra no panorama histórico. Ou seja, a crítica literária tendencialmente obliterou as ressonâncias sociais da ficção rosiana, emprestando-lhe acentos sacralizadores, os quais enfatizavam os valores universais expressos pelos repetitivos ganchos interpretativos, tais como: “O sertão é o mundo”. Raduy aponta para o perigo de um discurso crítico ou historiográfico, em que a sacralidade e o isolamento canônico em torno do nome de Guimarães Rosa tornam as produções críticas cegas às relações dinâmicas da representação da experiência histórica.

Parece-nos que a sacralidade de Rosa conferida pelo cânone aponta para um entendimento de que a prosa regionalista dos anos 30, encenando seus dramas periféricos de dependência cultural, estava ultrapassada. Ou, como comenta Antonio Candido (2000) em seu artigo “Subdesenvolvimento e literatura”, que tais modalidades narrativas, sofrendo

permanentes ataques por parte da crítica, sobretudo no requisito de uma nacionalidade pitoresca e patriótica, estariam superadas (2000, p. 161). Sigamos alguns postulados críticos de Candido, a fim de perspectivar o seu pensamento em torno do aparecimento da obra de Guimarães Rosa.

Partindo das relações entre o subdesenvolvimento e a cultura, Candido divide a literatura latino-americana em três fases: a da fase da consciência amena do atraso, que corresponde à ideologia de país novo, voltada, sobretudo, ao pitoresco decorativo; a da fase catastrófica de atraso, que corresponde à noção de país subdesenvolvido, funcionando como consciência da crise e motivando o documentário, bem como o empenho político; e, por fim, a fase chamada *super-regionalista*, marcada pelo amadurecimento técnico. Para o crítico, as mudanças literárias efetuadas nessa nova fase, na década de 40, sob assimilação mais madura do modernismo, correspondem à consciência dilacerada do subdesenvolvimento, a qual opera uma explosão na referência de uma visão empírica do mundo. Os traços formais da nova narrativa são, nas palavras de Candido, “um refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e seus contornos humanos se subvertem, o que faz com que os traços antes pitorescos se desencarnem e adquiram universalidade” (2000, p. 161).

Essa novelística, descartando o sentimentalismo e a retórica, aparece nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, o ponto de vista simultâneo, o escorço, a elipse. Mas, ela vai implicar também no aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Para o crítico, a obra revolucionária de Guimarães Rosa seria tributária desse *super-regionalismo*. A ideia de assimilação e superação das etapas formulada por Candido, apontando para a reconfiguração permanente da relação entre a realidade e a estética, permite uma compreensão da obra do escritor mineiro como resultado de uma conjuntura histórica da qual fez parte o surgimento de depurações e amadurecimentos das técnicas narrativas. Quer dizer, há aqui uma visão lúcida que entende o aparecimento da prosa rosiana não como um milagre incognoscível marcado pelo mito da originalidade, mas como resultado da dinâmica de uma série literária amadurecida, autorizada por um contexto histórico determinado.

As leituras de Candido, relacionando subdesenvolvimento e história, trazem à baila a percepção da literatura latino-americana como zona de conflito entre o local e o universal. Trata-se de um postulado crítico que ativa outros nexos investigativos como, por exemplo, a complexa rede de trocas culturais entre o aspecto popular da oralidade e o universo erudito da escrita. A ideia é a de que o aproveitamento da matéria popular recebe um tratamento que não

estanca no preciosismo descritivo. Ou seja, no rastro dessa leitura, entendemos que o conteúdo popular tanto viabiliza a expressividade de um projeto estético-político empenhado a dar voz aos grupos subalternos, quanto, ao ser explorado, alcança as raízes do simbólico. As motivações históricas de uma cultura que elabora o seu próprio sistema projetam-se na continuidade do imaginário que modela modos de existência em respostas às ameaças de fatalidade. Caberá ao herói popular o uso das armas ou o apelo à intervenção do sobrenatural. O trânsito contínuo entre as motivações históricas e a imaginação especular intrínseca ao universo popular constitui a peça fundamental que resiste à tipologia do determinismo.

De forma complementar, por meio de um viés que interroga a fertilidade da cultura popular, Alfredo Bosi estabelece um paralelo entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, concluindo que o primeiro apresenta uma dificuldade em aderir ao mundo místico-imaginário:

A hipótese que me parece mais razoável é esta: separando Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; aproximando Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular. [...] se algo permanece de comum entre o narrador onisciente de *Vidas secas* e a mente do seu vaqueiro Fabiano, é a desconfiança que ambos nutrem em relação à palavra dos poderosos; logo, o que os avizinha é um espírito de negação voltado contra a fala do opressor. No mais, predomina a certeza das diferenças. Em Guimarães Rosa, o que o cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino. (1988, p. 22).

Ora, a consideração da religiosidade popular, exprimindo a fonte de um universo imaginal que guarda a potência de muitos sentidos, torna-se particularmente relevante no processo de questionamento da expressão literária enquanto mimese da realidade. A ficcionalização do efeito de realidade designa certo arranjo dos eventos, mas também a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Poderíamos dizer que, na obra rosiana, a esfera da ação rompe com a lógica da verosimilhança para priorizar a esfera de existência. Nesse ponto, a questão não é o real, é a vida como tecido sensorial composta de muitos outros eventos que escapam à lógica representativa e determinista da relação causa e efeito. Em outras palavras, a concatenação de causas e efeitos, que serve à exploração e a dominação no plano realista, perde o seu primado à medida em que se convocam outras camadas de experiências para amortecer o excesso realista, e assim, através da estrutura mítica, estabelecer uma forma de conexão universal e arquetípica das experiências libertadas de qualquer enredo determinista. Desta sorte, convocando os elementos do universo simbólico, as narrativas em **Sagarana** não se eximem de ligar tempo histórico e tempo mítico.

A articulação dessas camadas, como princípio de organização textual, constitui critério fundamental na exegese do livro. Sem ela a prática analítica se torna frouxa.

Vale a ressalva que, hoje, a polaridade das vertentes críticas sustentadoras de temas como regionalismo *versus* universalismo acha-se em constante processo de mudança. A revisão dos conceitos de ‘regional’, ‘local’, ‘universal’, tributária da contribuição da crítica cultural, que entende ser a elaboração dos conceitos um procedimento contextualizado e suscetível às circunstâncias em que foram elaborados, ativa parâmetros que colocam o discurso crítico em situação de mobilidade diante da vigência analítica do presente. Os estudos atuais da teoria Pós-Colonial, originados das polêmicas correntes estruturalistas, têm contribuído significativamente para a desarticulação das polaridades binárias¹³. Tome-se como exemplo a América Latina como geradora de uma epistemologia que problematiza os lugares de produção e recepção de conceitos operatórios, que deveriam levar em conta as contradições inerentes de uma cultura considerada como ‘periférica’ frente à modernidade instaurada nos países hegemônicos. A questão recoloca pontos delicados na relação da construção conceitual entre o nacional e o universal. A ideia postulada é a da ruptura do conceito de linearidade temporal da história universal, e a “sua substituição pela ideia de simultaneidade espacial das histórias locais” (SOUZA, 2002, p. 49).

No artigo “Estudos culturais brasileiros nos anos 90”¹⁴, Ângela Prysthon tenta situar as principais correntes de apreensão de fenômenos culturais na década de 90, apontando o eterno dilema entre formalismos e sociologismos da cultura brasileira, para o qual o conceito

¹³ A fim de proceder à elucidação do conceito da Crítica Pós-Colonial, recorreremos às elaborações sintéticas de Cláudia Álvares: “Os teóricos pós-coloniais distinguem-se pela tentativa constante de repensar a estrutura epistemológica das ciências humanas, estrutura essa que terá sido moldada de acordo com padrões ocidentais que se tornaram globalmente hegemônicos devido ao facto histórico do colonialismo. Consistindo numa resposta da periferia ao centro, a Teoria Pós-Colonial procura dar voz à alteridade que a «vontade de saber» dominante tem vindo a assimilar dentro de si mesma, criando assim paradoxalmente a exclusão dessa mesma alteridade. Pela ênfase colocada na temática da alteridade, a Teoria Pós-Colonial tende a transcender as consequências do colonialismo, servindo como frente de combate a qualquer grupo que se sinta discriminado em relação à norma prevalecente – seja esta étnica, social ou sexual –, e que procure implementar uma política de identidade por meio da afirmação da diferença. Depreende-se assim que o termo ‘pós-colonial’ não servirá tanto para contrastar a sociedade actual com a anterior à descolonização, adequando-se mais à necessidade de realçar uma nova leitura da ‘colonização’ como parte de um processo global de cariz transnacional e transcultural, incitando à elaboração de versões descentradas, diaspóricas ou globais das grandes narrativas que revolvem em torno da nação. O seu valor teórico reside precisamente na recusa de classificações como ‘aqui’ e ‘ali’, ‘passado’ e ‘presente’, o estar-se em «casa» em contraposição ao ‘estrangeiro’. O conceito de ‘global’ não se refere à categoria do universal, embora também não seja específico à nação ou à sociedade. Terá antes a ver com o processo por meio do qual o inter-relacionamento diaspórico lateral e transversal simultaneamente suplementa e desloca a dicotomia centro e periferia por um lado, bem como, por outro, a forma como o global e o local se reorganizam e se reestruturam reciprocamente.” (2000, p. 222)

¹⁴ Disponível em: <
http://ufpe.br/academia.edu/AngelaPrysthon/Papers/140191/Estudos_culturais_brasileiros_nos_anos_90 >
Acesso em: jun. de 2010.

de *entrelugar* formulado por Silviano Santiago constitui uma saída. Para a autora, a crítica cultural contemporânea, influenciada pelo discurso crítico dominante da década de 80, envolvendo o pós-moderno e suas decorrentes políticas culturais mundiais na década de 90 – como o multiculturalismo, fundado no ideário das políticas minoritárias como posicionamentos de saberes rejeitados ou menores – reorienta a crítica da cultura brasileira. Influenciada pelos Estudos Culturais, o “aporte marxista como celebratório da diferença” faz reaparecer antigas abordagens parcialmente adormecidas na década anterior. As antigas noções da teoria cultural de dependência são retomadas a partir do final dos anos 80. Os estudos passam a priorizar o viés da história, em que pese as condições da modernidade brasileira em relação às mudanças e desafios propostos pelo conceito da globalização surgida nos anos 90. Nesse sentido, os estudos de Candido e Schwarz – recolocando o papel da literatura na construção da nacionalidade, a partir de postulações sociológicas sobre cópia e original, a dialética do cosmopolitismo x periferia, a existência de uma latino-americanidade e as definições de subdesenvolvimento – têm sido cada vez mais revisitados como reação aos excessos do estruturalismo. Em oposição a essa interpretação mais social e histórica da cultura nos estudos literários, teríamos a análise formalista e estetizante de poetas e teóricos como Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, preconizadores do método semiótico desde os anos 50 e 60. É o que se realiza, por exemplo, no ensaio de Augusto de Campos intitulado “Um lance de dês do Grande sertão” (1983), onde a composição da narrativa do **Grande sertão: veredas** é abordada segundo as correlações entre o ritmo das frases e a sonoridade produzida como critério de efeito poético.

Como continuadores da abordagem sociológica crítica, temos, por exemplo, novas visadas sobre a obra de Rosa, como os de Walnice Nogueira Galvão (1986), Heloísa Starling (1998), Willi Bolle (1997-98), Danielle Corpas (2006) e Luiz Roncari (2004). Nessa trilha, podemos igualmente destacar os ensaios “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, de Davi Arrigucci Jr. (1994), e “O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil”, de José Antonio Pasta Jr. (1999). Esses últimos esforçam-se por decifrar a trajetória do personagem Riobaldo, tendo como base reflexiva o processo histórico-social do Brasil¹⁵, em que pese aí o princípio de reversibilidade contraditória de nossa formação. A

¹⁵ Vale a pena evocar o registro de João Roberto Maia em torno do debate crítico sobre as contribuições de Pasta Jr. e Davi Arrigucci: “Não obstante a convergência quanto à visada que não descarta da História e do debate histórico, a compreensão de Pasta Jr. tem diferenças centrais com a de Davi Arrigucci. Ao contrário da busca da inteligibilidade necessária à viabilização de um processo de esclarecimento, como quer Arrigucci a respeito de Riobaldo, Pasta Jr. ressalta no personagem-narrador o regime da contradição que não se resolve, “espécie

relevância dessas novas visadas interpretativas se justifica porque opera uma ultrapassagem na velha forma de entendimento do problema da nação como identidade estanque e celebrativa do patrimônio da tradição. A recepção estética e a compreensão política da obra não se nutrem dos ‘lugares comuns’ que validam os enfoques deterministas das homologias ‘série literária’ e ‘série social’, ou ainda os aspectos da nobilitação do sertanejo e da visada superficial e idealizadora do homem sertanejo cordial e de sua violência. Nesses estudos, postulam-se os valores nacionais como prática discursiva cultural e política dotada de mobilidade e, portanto, livre dos acentos fixos, quase sempre nostálgicos e românticos, que travam as potencialidades do texto rosiano.

Oscilando como um pêndulo, a história da crítica cultural brasileira sempre esteve marcada por essa oposição entre análise histórica e social e análise formalista estetizante (entenda-se, não somente a perspectiva linguística ou semiótica mas, igualmente, os acentos universalistas marcados pelas categorias esotéricas e metafísicas em detrimento da crítica histórica e da filiação literária). Os estudos críticos rosianos, portanto, aparecem marcados por essa polarização. Mas, indubitavelmente, como demonstraremos, é o enfoque formalista em sua concepção universalista e transhistórica – vale ressaltar – que prepondera no âmbito desses estudos. Por ora, basta assinalar, como ressalta Benedito Nunes (1998), avaliando a recepção dos três primeiros livros do escritor, que tanto as preocupações metafísicas quanto metalinguísticas ocuparam um lugar de destaque no discurso da crítica rosiana.

Antonio Candido, atento ao problema das categorias tradicionais de abordagem do texto, exercita-se na busca de uma perspectiva em que o problema do local e do universal, na identificação dos processos históricos, é de extrema relevância para o fato literário. O enfoque da dialética local-universal, que problematiza a relação entre a cultura nacional e as experimentações linguísticas inspiradas nas vanguardas européias, abre caminho para recortes analíticos e interpretativos da obra de arte, por meio dos quais se interrogam as relações de sentido entre o particular e o universal. A operação analítica de Candido se realiza na conjunção desses extremos. Em artigo sobre **Grande sertão: veredas**, Candido encaminha

de dialética negativa”, o que torna o livro frontalmente contrário ao romance de formação clássico. Como não pode conciliar as contradições de base que o constituem (indivíduo isolado e homem de fratria ou clã; livre e dependente; moderno e arcaico etc.), restam-lhe as contínuas metamorfoses, as reversibilidades recorrentes que o caracterizam e não excluem o retorno do mesmo, num movimento que o crítico denomina formação como supressão - Riobaldo se forma suprimindo-se. O outro passo do ensaio é o de articular este movimento contraditório que está na base de constituição do personagem às contradições do Brasil, país que proporciona trajetória de longo curso a formas de relações interpessoais e sociais que afirmam a autonomia do indivíduo e a negam pela imposição de um padrão de dependência pessoal direta”. Disponível em < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/guimaro.html> ≥ Acesso em: 6 de setembro de 2008.

uma reflexão sobre a articulação dessas categorias e, assim, cria uma corrente crítica em função das posições que assume. Todavia, como nos esclarece Danielle Corpas (2006), trata-se de uma corrente que enfatiza apenas parte de suas proposições, vale dizer, o aspecto universalista da obra. Danielle Corpas, explicando o procedimento de Rosa com a matéria sertaneja, misto de “anotação e construção”¹⁶, lembra-nos que Antonio Candido, em seu ensaio o “Homem dos avessos”, publicado em 1957, assinala o *topos* de inspiração do povo como caminho que permite chegar à expressão universal.

A partir de uma analogia com a estética musical de compositores como Bela Bartók, no ensaio “O Homem dos avessos”, Candido, na tentativa de precisar o caráter de invenção da obra, esclarece que as atividades de observação da vida sertaneja em **Grande Sertão: veredas**, evocando os ritmos e melodias populares em obras requintadas, permitem o alcance de uma expressão universal que foge aos padrões naturalistas que marcaram a nossa ficção. Aproximando Guimarães Rosa da posição de Bela Bartók, Candido escreve:

[...] forjando um estilo erudito, refinadíssimo, a partir do material folclórico, recolhido em abundância e, depois, elaborado de maneira a dar impressão que o compositor se havia posto no nascedouro da inspiração do povo, para abrir um caminho que permite chegar à expressão universal (2000, p. 122).

O crítico, no mesmo ensaio, ainda comparou a obra **Grande sertão: veredas** às três articulações da obra de Euclides da Cunha, a terra, o homem, a luta. A comparação de Candido guarda, no entanto, uma ressalva. A atitude euclidiana é constatar para explicar, ao passo que a de Guimarães Rosa repousa na invenção e sugestão, que permitem uma ressonância na imaginação e sensibilidade. Para o crítico, a compreensão da obra rosiana depende da aceitação de ângulos que escapam aos hábitos realistas dominantes na ficção brasileira. O entendimento é o de que as técnicas próprias do registro naturalista recebem um tratamento artístico capaz de “subtrair o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que, na

¹⁶ Aliás, uma das chaves interpretativas à obra do escritor como um contumaz observador, advém das pesquisas em torno de suas cadernetas de viagem (Guardadas no IEB/USP). As anotações trazem um registro minucioso do sertão, dos vaqueiros (especificamente as cadernetas de “A Boiada”), dos elementos naturais, reproduzem cantos e quadras, trechos de conversas e de estórias que apontam para o estrato empírico na feitura de sua obra. A observação atenta e detalhista do escritor, registrada nas cadernetas em suas viagens de pesquisa no interior de Minas Gerais, muito a gosto dos tratados de história natural, motivou, por exemplo, o estudo de Ana Martins Costa (2000, p. 40-45), em que é evidenciado o diálogo do escritor com os relatos de viajantes naturalistas do Séc. XIX. A viagem ganha plasticidade artística numa figura que sugere a refratação do escritor Guimarães Rosa: o forasteiro que toma notas.

verdade, o Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 2000, p. 122).

A fórmula famosa de Candido, que encerra o ensaio, extraída da obra do escritor: “o sertão é o mundo” gerou, posteriormente, como nota Corpas (2006), sentidos interpretativos desvinculados das especificidades de contextualização. A proliferação de estudos, baseada em abordagens indiferenciadas, universalistas ou extemporâneas, alheias às especificidades contextuais, é registrada por David Jackson (2006), João Roberto Maia (2007), Danielle Corpas (2006), Roncari (2004), Willi Bolle (1973).

A dose excessiva de estudos que vê o ‘mundo’ fora da vida social brasileira deriva, como registra Corpas (2006), de um mau entendimento da posição de Candido em vários de seus textos. O discurso crítico, simplesmente, obliterou, desde as primeiras notas ao aparecimento do livro **Sagarana**, as indicações de que a narrativa se articulava numa assimilação de planos. As leituras do crítico, norteadas por essas primeiras indicações, reconhecem, a exemplo, um princípio de reversibilidade que regula a complexidade de um livro como **Grande sertão: veredas**, onde a geografia e a exploração exhaustiva de um particular deslizam para o simbólico por meio de planos ambíguos:

Esses diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambiguidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. Assim, vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. (2000, p. 135)

Candido adverte que sua chave interpretativa é uma investida no sentido de contribuir para o esquecimento de leituras naturalistas incapazes de penetrar numa atmosfera reversível, “onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real” (2000, p. 135). Trata-se de uma posição-chave que rejeita os pendores naturalistas, a fim de compreender uma representação ampla em seus significados sociais, políticos e estilísticos. Dessa sorte, a matéria de Rosa é também o mundo rústico do sertão, mas sem prejuízo dos tropos e figuras da representação, responsáveis, poeticamente, pelo sentido imaginário e figurado de alcance universal. No entanto, em geral, as vertentes críticas esforçam-se por emancipar a obra rosiana da matriz regional. O princípio elucidativo da dialética local/universal que constitui a crítica de Candido não é apreciado de forma adequada e, assim, o sertão, com suas leis sociais e históricas, é apagado para fazer valer o universalismo das experiências transcendentais.

Na sequência do raciocínio exposto, Willi Bolle em seu livro **Fórmula e fábula** (1973), dedicando-se ao estudo dos contos de Rosa, segundo a sua composição e estrutura,

chama a atenção para o fato de que o plano de universalidade perseguido pela crítica rosiana, através da fórmula “O sertão é o mundo”, mascara o problema concreto da temática nacional. Referindo-se à apreciação de Álvaro Lins, segundo a qual em Guimarães Rosa encontraríamos a temática nacional numa expressão universal, comenta:

Com o tempo essa formulação tornou-se um fácil chavão, esvaziado de sentido; sabemos bastante sobre a universalidade de expressão do ficcionista, mas muito pouco o que seria a “temática nacional”. Esse, no fundo, é o problema que deveria ser elucidado quando se discute o regionalismo de Guimarães Rosa. (BOLLE, 1973, p. 17).

Em seguida, o que salta aos olhos, além da recorrência a lugares comuns e fórmulas batidas – como é também o caso do uso abusivo do “ser-tão”, com toda a densidade dos estudos semióticos aí implicados –, é a impropriedade e a falta de rigor nas análises e noções empregadas, que encerram a ficção do escritor em mera fulguração abstrata, sem diálogo com os elementos históricos. No ensaio de 1997-1998, intitulado “O pacto no Grande sertão – esoterismo ou lei fundadora?”, Bolle chega a afirmar que só Walnice Galvão, em seu livro **As formas do Falso**, teria alcançado, com agudeza, uma compreensão da dimensão histórica do livro **Grande sertão: veredas**. Contra o “aniquilamento do *ethos* histórico”, o autor investe na revelação dos aspectos históricos por detrás dos signos esótericos, mitológicos e metafísicos.

Na tentativa de imprimir novos aportes interpretativos à crítica rosiana, Danielle Corpas (2006), deslindando os rumos da crítica em **Grande sertão: veredas**, sintetizou de forma significativa o problema da recepção da obra do escritor mineiro. Ela aponta três ensaios na década de 90, cujas ideias-força forneceram os parâmetros críticos – sempre polêmicos – na avaliação do livro e, no geral, em toda a obra do escritor. O primeiro ensaio é o de Benedito Nunes, “De Sagarana a Grande sertão: veredas”, de 1998, onde o filósofo distingue duas fases na história do discurso crítico das três primeiras obras de Rosa (**Sagarana**, **Grande sertão: veredas** e **Corpo de baile**): a primeira, filológica, linguística, histórico-literária e sociológica, vai até o fim dos anos 60, a segunda, hermenêutica, foi possibilitada pelos enfoques antropológicos e psicanalíticos dos anos 70. Para Nunes, os estudos da década de 70 constituem um progresso na compreensão dos textos, já que esses trabalhos hermenêuticos aclaram o sentido filosófico-religioso latente da linguagem metafísica do escritor.

Sob uma perspectiva oposta, os ensaios de Willi Bolle “Grande sertão: cidades”, de 1994-95, e O pacto no Grande sertão – esoterismo ou lei fundadora?, de 1997-1998,

reclamam, sem desmerecer as contribuições linguísticas, estilísticas e estruturais” da vertente formalista, um lugar para a categoria histórico-sociológica na fortuna crítica do escritor mineiro. Segundo o ensaísta, a hegemonia das “interpretações esotéricas e metafísicas”, agravadas nos anos 90, promoveu um “aniquilamento do *ethos* histórico”. Em reação, Bolle propõe que a simbologia esotérico-metafísica seja lida à luz da história.

Outro ensaio apontado por Corpas é o de Luiz Antonio Pasta Jr., “O romance de Rosa – temas do Grande sertão e do Brasil”, de 1999. Pasta, identificando o problema da atitude de reverência e sacralidade na recepção da obra do escritor, propõe um gesto de relativização à reflexão crítica. Definindo um ‘princípio de hibridização’, que, em seu parecer, constitui-se na fórmula base do livro **Grande sertão: veredas**. Pasta nos remete a uma contradição de base inerente à história social brasileira, espécie de junção contraditória de relações sociais que oscilam entre a suposta autonomia do sujeito e a sua dependência direta.

Para a ensaísta Danielle Corpas, são esses três ensaios acima mencionados que buscam solucionar a significação literária da obra rosiana, cuja repercussão suscita posturas críticas nas quais se implicam o conflito entre o enfoque formalista e o histórico-social. Repensamos, pois, esse conflito a fim de perseguir algumas chaves sintéticas interpretativas.

Pode-se dizer, diante dos direcionamentos expostos, que a crítica do componente universalista de enfoque mítico ou esotérico na obra de Rosa sempre terminou implicando no exílio dos elementos históricos, como se mito e história se excluíssem mutuamente. Cremos, igualmente a Luiz Costa Lima (1974, p. 44-66), que o trabalho do mito em Rosa dá-se por meio de um hiato histórico. Em estudo intitulado “Mito e provérbio em Guimarães Rosa” o autor crê que em Guimarães Rosa o hiato histórico e a ligação região–destino humano dar-se-iam por meio do mito e sua lógica do concreto. Na mesma linha de pensamento, Luis Costa Lima, em **O Redemunho do horror**, discutindo a ideia do documentalismo que impregnaria a literatura hispano-americana e a brasileira, assinala ser o recurso ao fantástico um alargamento para se aprofundar “a historicidade da violência, da arbitrariedade institucionalizada e da miséria [...]” (2003, p. 375).

Em Rosa, o mito, para além do efeito de encantamento, no que se refere à economia interna da ficção, exerce uma função de indagação histórica. Em **Sagarana**, principalmente, o recurso ao mito guarda um sentido de contestação e desestabilização das práticas hierárquicas que sujeitam, no plano histórico, as personagens a assumirem lugares pré-determinados na configuração espaço-temporal do mundo sertanejo. O resgate ao mito, no domínio da forma romanesca, exprime uma consciência de historicidade que descobre novas formas de relação com a vida e com a sensibilidade, em que a questão da relatividade, postulada pelo tempo

mítico, traz a ideia de renovação. A modalidade relativa é correlata ao mito periódico da renovação, em que o tempo profano, regulador das atividades e partilhas cotidianas já gastas e esvaziadas, precisa ser abolido e substituído, em seu instante regenerador, pelo tempo mítico. Nesse sentido, o recurso ao mito com ressonâncias no simbólico funcionaria como metáfora, pela recomposição ou integração do mundo renovado, o que parece justificar a opção pela narrativa fabular, que fornece ao ouvinte ou ao leitor a percepção da unidade do mundo. Todavia, trata-se de uma unidade inserida no âmbito da forma romanesca, em que novos modos de vida são problematizados e negociados.

Como entendemos, a utilização do mito em Rosa, embrenhando-se para o fantástico, sinaliza uma inconsciente historiografia da sociedade brasileira. A hipótese é a de que o desrecalque mítico, inspirado pelo universo popular que a obra **Sagarana** assume, rompe com a tradição documentalista e revaloriza um enredo de perspectiva memorialística que recupera o “real maravilhoso” das expressões, práticas e histórias sufocadas pela história linear e progressista. A ideia é a de um realismo que, combinando temporalidades distintas, se apresenta capaz de abarcar a realidade díspar e heterogênea do Brasil. Ou, nas palavras de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, para quem a realidade americana, produzindo-se pelo encontro de ritmos diversos, pode optar por uma narrativa que se constrói sobre a recusa das identidades imóveis:

Inaugura-se, assim, um novo conceito de realismo capaz de abarcar a realidade díspar da América, tirando partido de seus diferentes ritmos temporais, sem hierarquizá-los. Para configurar o que seria uma nova realidade histórica subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental: esta nova realidade histórica requer que se coloque, em pé de igualdade, tanto o acontecimento histórico quanto o mito e a lenda. Mistura o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito e dessa mistura faz surgir um espaço supra-histórico, que permite a elipse de ideias como anacronismo, atraso, responsáveis pelo nosso complexo de inferioridade, sugerindo a existência de uma força e de uma riqueza imaginativa capazes de servir de resistência aos golpes da história. (FIGUEIREDO, 1994, p. 162-163)

Vale então considerar que o rescaldo híbrido nascido do conflito de nossa experiência colonial surge na opção de uma narrativa cujas fontes populares misturam os limites concretos do cotidiano sertanejo com a vigência do mito. Trata-se de uma perspectiva que não se coloca de forma opositiva à ideia de historicidade, ao contrário, serve como novo ponto de vista para focalizar as micro-histórias esquecidas – contraponto do *grand récit* – que abrigam as contradições de nossa formação social. A irrupção do mito não abole a presença do dado histórico composicional, mas retorna e apela para ele, colocado em “pé de

igualdade”, no sentido de interpelá-lo como palco de vivências humanas. Contra a negação racionalista simplista por parte das matrizes iluministas, o mito em Rosa pode ser pensado como valorização dos elementos subalternizados, esquecidos, recalcados pelo *metron* cartesiano. Não é a mitificação pura e simples do eterno retorno no âmbito do onírico, muito menos a celebração autêntica de uma herança tradicional inegociável. No elemento simbólico e sintetizante do mito se encontram teores de verdade. Importa valorizá-lo como uma imagem dialética do sonho, no momento, em termos benjaminianos, em que o mito se encontra com o histórico na constelação do despertar (BENJAMIN, 1994; SELIGMAN-SILVA, 1999). Equivale a dizer que esse despertar funde as contradições sociais de uma temporalidade ordenada ao imaginário regional¹⁷ que o mito revela.

Há na obra do escritor mineiro diversos planos que se imbricam e se confundem, gerando outros, e todos dialogando entre si, criando espaços moventes e multiplanares. Nessa linha de entendimento, observa-se que o projeto ficcional de Rosa foi-se abrindo cada vez mais a uma estrutura narrativa híbrida. O escritor substitui o espaço do discurso erudito da escrita às várias formas linguísticas, fundiu o mito ao âmbito da história e, também, às estruturas de pensamento do imaginário regional brasileiro. O sentido narrativo proposto sugere uma equiparação aos traços de movimento nômade e itinerante que o sertão inspira tanto geograficamente quanto existencialmente. Desta sorte, o fio narrativo resiste aos traçados contínuos, em torno do qual as leituras binárias, sem articulação às várias camadas, resultam empobrecedoras.

A escrita rosiana é essencialmente ambígua. De **Sagarana** a **Tutameia**, Rosa relaciona sua arte à tradição literária universal, como um autor cujo ato estético, operacionalizado por meio dos procedimentos técnico-linguísticos – seleção de matérias sociais, correlação e estilização das matérias, invenção vocabular, motivações significativas dos nomes, deformação dos significados pela ironia, paródia etc. – dificulta a apreensão da forma e das significações representadas, produzindo um efeito de imagens que sugere que o ser das coisas, encarnado no nome ‘sertão’, só existe porque participa da unidade artística.

Nessa linha reflexiva, torna-se clara a limitação de critérios reducionistas utilizados pela crítica corrente, porque, como nos diz João Adolfo Hansen, em seu estudo “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”:

¹⁷ Entenda-se aqui o que as pessoas em uma determinada época diziam, viviam e acreditavam.

O pressuposto poético de Rosa é outro e passa fora dos esquematismos de oposição realismo/formalismo. Ele não autonomiza a linguagem como objeto de exercícios que dissociam forma e conteúdo porque não a entende instrumentalmente. Não idealiza a realidade prática da linguagem como superestrutura ideológica ou reflexo empirista da unidade contraditória da realidade. Ele enfrenta o simbólico como o que efetivamente é: realidade prática de prática contraditória. Não é formalista, mas absolutamente formal. Explora a desigualdade de significante e significado e passa ao lado das adequações miméticas dos classicismos e da representação do realismo, para afirmar o primado da intuição irredutível ao racionalismo das linguagens degradadas. (HANSEN, 2008, p. 31).

O estatuto ficcional rosiano se compraz em deformar e transformar as matérias sociais existentes, a fim de compor uma forma sempre em gestação. A figuratividade realista só pode ser compreendida quando se apreende o efeito de indeterminação do fundo poeticamente construído com os destroços de um Brasil extra-oficial.

Na obra de Guimarães Rosa, – pondo de lado as referências binárias – não nos encontramos em presença nem da ‘consciência de país novo’ nem da ‘consciência catastrófica do atraso’. Os elementos históricos se integram à estrutura conflitiva da narrativa, sem comprometimento panfletário da luta de classes e sem o prisma unilateral da positivação de uma cultura exótica e autêntica.

O papel da história em Rosa não pode ser apreendido dentro da fixidez de uma moldura temporal, onde a representação da cultura local se alinha à continuidade de um passado autêntico. Ao contrário do método aditivo do historicismo, que reproduz o celebratório do passado sob o tempo homogêneo da história, Rosa concebe o poder de conluio às estórias, essas mesmas que, em termos benjaminianos, explodem o contínuo da marcha histórica e introduzem a invenção dentro da existência. A dimensão da relação estética e história na obra de Rosa sempre foi controvertida, já que os parâmetros críticos imperativos tomaram – e ainda tomam – o critério da verossimilhança como base do estatuto da arte. Tal critério desemboca em implicações ideológicas, segundo as quais se prioriza a estetização da política como meio de transmissão de mensagens, palavras de ordem ou pregação. Dessa maneira, defini-se uma crítica que assinala uma espécie de alienação na obra do escritor. Isso é atestado por Franklin de Oliveira (1991) em artigo de 1967, no qual o autor registra a opinião comum de que Guimarães Rosa era um escritor alienado. Essa ideia, aliás, é focalizada pelo próprio Guimarães Rosa, em bilhete enviado a Franklin de Oliveira. O crítico lhe adverte que a primeira frase de **Tutameia** – “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2001, p. 29) – poderia servir para aqueles que o acusavam de esoterismo e de alienado. Reproduzimos as palavras de Rosa a Oliveira:

E, pois, mudando de prosa: / o ‘a estória contra a História’, / você, perjuro de Glória, / acho que não entendeu. / “História”, ali, é o fato passado / em reles concatenação; / não se refere ao avanço da dialética, em futuro, / na vastidão da amplidão. / Traço e abraço. João. (OLIVEIRA, 1983, p. 185)

Não se pode deixar de considerar que são muitos os modos possíveis de presença da história no texto literário. E, de acordo com Antonio Candido (1980, p. 4), é preciso perguntarmos-nos, com Lukács: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?” (1980, p. 4). A questão repõe as querelas antigas, no que diz respeito aos pilares teóricos da concepção estética. Parece-nos, todavia, empobrecedor impor às expressões literárias exigências reservadas às veleidades de um objetivismo historiográfico. A dialética do processo de criação não pode ser reduzida a uma identificação mecânica entre arte e realidade. A reflexão crítica contemporânea põe em questionamento essa separação estanque, a exemplo das postulações desconstrutivistas, que apontam para o crescente obscurecimento das fronteiras disciplinares decorrente das aberturas epistemológicas. Cada vez mais se enfatiza o trânsito interdisciplinar para a construção dos fenômenos históricos e dos literários.

No âmbito dessa discussão é válido mencionar a obra recente do filósofo francês Jacques Rancière, intitulada **A partilha do sensível**, que revê os fundamentos críticos das relações possíveis entre estética e política. Trata-se de um pensamento que toma o conceito de estética a partir de sua inter-relação com a política, tendo como aporte discursivo a partilha do sensível, cuja definição se assenta nos modos de organização da sociedade conforme os níveis de delimitação do sensível. É essa partilha que designa a distribuição dos lugares no espaço comum da sociedade, determinando tanto o poder de visibilidade de seus membros quanto o dos excluídos da participação representativa na sociedade. O problema da estética, malgrado o seu caráter de singularidade, se apresenta em sentido largo, já que ela aponta para um horizonte crítico de modos de percepção e sensibilidade, através dos quais os indivíduos e grupos constroem o mundo. Na modernidade, os universos de percepção da prática artística, designada por Rancière como ‘regime estético da arte’, elimina as hierarquias legitimadoras da arte tradicional e, ao mesmo tempo, que afirma a singularidade e autonomia da arte, destrói o isolacionismo dessa singularidade, identificando-a com a própria vida. Tal política da estética, combatendo os modos de percepções das hierarquias sociais e políticas, sustenta uma redemocratização do sensível em que o mais anônimo dos atores sociais alcança uma visibilidade. Entendendo-se a expressão literária como um espaço do possível em que história, estética e política se entrecruzam, enquanto partilha do sensível, torna-se fácil compreender a concepção do filósofo francês Jacques Rancière, quando conclui que a história é ficção.

Justamente a arte moderna, tornando visível a representação da vida comum, é vista como um regime em que qualquer um pode cooperar com a tarefa de ‘fazer’ história (2005, p. 59). Rancière escreve:

Não se trata, pois, de dizer que a “história” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (2005, p. 59, grifo do autor).

Repare-se que os rearranjos materiais designam uma dissensão permanente, em que o enquadramento da experiência sensível se define pela confrontação de dois modos de percepção de agenciamento do comum. É um movimento de inconformidade e disjunção incessante que constitui a capacidade de ação do sujeito pelo poder, ou seja, no exato ponto onde se encontram estética e política. A argumentação esclarece a questão do conflito político em nosso *corpus*, uma vez que a técnica narrativa produz efeitos de desestabilização e reorientação dos lugares entre os fortes e os fracos, entre o letrado e iletrado, entre a astúcia do adulto e a inocência da criança. O político é a realidade desses objetos comuns e a capacidade dos sujeitos de reconfigurá-los permanentemente. Poderíamos dizer que em **Sagarana** as forças atuantes do registro historiográfico organizam-se sob a fluidez de um modelo literário que, embaralhando os limites de história e estória, se direcionam para a reconfiguração da partilha do sensível.

Sem dúvida, a história em Rosa reconhece a importância crucial do imaginário das estórias marginalizadas, não como celebratório passadista ou denúncia de atraso, sustentada, por exemplo, pela hipótese do isolamento de comunidades longínquas dos polos irradiadores, mas como trajetória reflexiva que interroga as veredas de uma sociedade na pluralidade de uma lógica cultural e simbólica. Portanto, o problema da tradição em Rosa não está em agonia, em ruínas, como se vê na literatura de 30. É dela, aliás, que o escritor retira o tosco, o imprevisto, o assombroso que são amalgamados em favor da expressividade artística, funcionando como desvio em relação às regras de aceitabilidade e de inteligibilidade instituídas. É esclarecedor o seguinte trecho do escritor:

A sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração. (...) A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. (...) espero

uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a faca com a qual o homem algum dia haverá de se matar. (ROSA *apud* LORENZ, 1994, p. 57)

Sem história, sem Estado, sem escrita e sem lei, o sertão de Rosa é um trânsito permanente do mundo localista a um universo mítico, no qual as linhas do imaginário primitivo e arcaico recebem um valor artístico, tanto histórico-geográfico quanto especulativo. Os causos, as crenças, os provérbios, o fabulário, o riso extraídos no fluxo da cultura popular sertaneja são a inspiração que serve ao autor na trilha de uma ficção que busca arrancar a vida de seu círculo rotineiro. Os traços profundos das vivências populares se fazem presentes, tanto no momento da coisitude histórica dos conflitos, quanto na intervenção do mito que conspira para a recolocação no mundo dessas presenças culturais subalternizadas. Trata-se de épicos microscópicos, épicos às margens etnocêntricas, mas que não deixam de coincidir, no plano simbólico, com a vertente épica da humanidade. E é nesse ponto que, para as personagens de **Sagarana**, o mundo primeiro se contrai e depois se expande enormemente. Enquanto elas lutam para sobreviver ao despotismo local, marcado pela ausência das normas legais, Rosa as aproxima dos mitos do comportamento humano, os quais designam o conflito entre o ‘eu’ e a ordem, expresso como linha do destino.

A valentia e a fé no plano histórico é o grande épico do Brasil extra-oficial, onde o herói, em enfrentamento com um cotidiano de privações, deve sobreviver às provas, para alcançar a vitória por meio do ajudante mágico que a palavra poética faz valer.

De forma diferente, e como que complementar à discussão por nós encaminhada, temos as reflexões de Ettore Finazzi-Agrò:

A obra de Rosa nunca nos coloca diante de duas culturas, de dois tempos, de dois espaços, mas questiona (e nos questiona sobre) a própria noção de cultura e a sua aparente duplicidade, assim como se (e nos) interroga sobre o que se pode entender com “tempo” e “espaço”, ou seja, o que significa a história e a geografia numa terra marginalizada, em que coexistem – um dentro do outro, um através do outro – o atraso e o progresso, o passado e o futuro, o interior e a cidade, a aridez do sertão e o vicejar das veredas. (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 112).

Sem dúvida, na base formal da ficção rosiana constata-se o regime do limite. A superposição de camadas, forçando as zonas limítrofes entre regional e universal, tradição e modernidade, *mithos* e *logos*, erudito e popular, gerando temporalidades múltiplas e aspectos heterogêneos, constitui a grande problemática para os estudos interpretativos do escritor, já

que não permite separações rigorosas. Na verdade, em geral, essas zonas intersticiais são reconhecidas pela fortuna crítica do escritor. Entretanto, os procedimentos analíticos não levam em conta essa complexidade de forma sistemática ou terminam se perdendo pela pluralidade metodológica. Isso porque o caráter de indeterminação da obra permite uma infinitude de interpretações, sem que, no entanto, este caráter seja explicado de forma conjuntural. Dessa maneira, cada parâmetro escolhido para desvendar a ficção rosiana parece enredar-se em outros fios insolúveis. Isso porque, se se atribui maior ênfase a leituras interpretativas definidoras, sejam elas históricas ou míticas, cai-se num esquema reducionista de visibilidade apenas retilínea. Vejamos mais detidamente a recepção crítica em torno do livro **Sagarana**. O objetivo deste próximo tópico é o de iluminar, em linhas gerais, a primeira recepção crítica da obra, a partir dos parâmetros avaliativos discutidos anteriormente, bem como assinalar alguns estudos cujos aportes teórico-metodológicos serviram de base reflexiva às produções críticas posteriores. Assim, no que diz respeito à fortuna crítica específica de nosso *corpus*, preferimos inseri-la no capítulo III de nossa análise.

Sagarana e o percurso da crítica

Desde o lançamento do livro **Sagarana**, passando pelo aparecimento da obra **Grande sertão: veredas**, em maio de 1956, e pela publicação de **Tutameia**, em 1967, os estudos críticos sobre Rosa refletem – ainda hoje – o problema da representação do viés local/universal que condicionou a recepção do livro **Sagarana**. É bem verdade, todavia, que a categoria analítica regionalista-universalista, que serviu de forma hegemônica ao discurso crítico, no período da modernização industrial no governo de Getúlio Vargas, tomou, principalmente após a publicação de **Grande sertão: veredas**, em 1956, novos rumos em função da dinâmica da relação entre crítica e sociedade. Não obstante, essas duas tendências opostas ativaram debates que giram em torno do problema da forma e do conteúdo no interior da obra rosiana.

Num trabalho cuidadoso de dissertação, intitulado **A travessia crítica de Sagarana** (2001), André Campos, empreendendo uma bibliografia comentada do primeiro livro do autor – que envolvia artigos, periódicos, teses e dissertações – fornece aos pesquisadores e leitores em geral os principais parâmetros que compuseram o caminho crítico de análise à obra desde 1946 até o ano 2000.

O ponto de partida desse caminho crítico em torno da obra refere-se às produções do período de 1946 a 1956, em que as ideias-forças do regionalismo e universalismo contaminavam, de forma dominante e decisiva, o discurso crítico avaliativo. No período em que se estende de meados dos anos 50 ao ano 2000, as produções, principalmente as teses e dissertações nas décadas de 70 e 80, tomam um outro direcionamento, ocasionado por artigos que, nos anos 50 e 60, tentavam uma compreensão de **Sagarana** a partir de uma abordagem linguística estruturalista. Dessa abordagem resulta um conjunto de trabalhos que destacamos, segundo o registro de André Campos: **Fórmula e fábula** de Wille Bolle, publicado em 1971; **O discurso lúdico de Guimarães Rosa em Sagarana**, de Edson Santos Oliveira, publicado em 1981; **Língua (Saga) e imagem (Rana)**, uma leitura retórica de José Darcy de Carvalho, de 1988; **O narrador toma a vez**: sobre o narrador de *A hora e vez* de Augusto Matraga, de Maria Neuza de Souza Machado, dissertação defendida em 1991; **A aragem dos acasos**: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa, de Sílvio Augusto de Oliveira, tese defendida em 2000.

Ao lado desses trabalhos, aportando outras decorrências de interpretação que, conforme André Campos, partem de abordagem bíblica ou esotérica, portanto diversa da anterior, têm-se os seguintes estudos: **Caos e Cosmos**, de Suzi Frankl Sperber (1976); **A estratégia dos signos** (1981), de Lucrécia D' Aléssio Ferrara; **Signo e sentimento** (1982), de Suzi Frankl Sperber; **As Sagas de Sagarana**: o motivo da viagem em Sagarana, de Aristides Teixeira de Almeida, dissertação defendida em 1989; **Utopia cristã no sertão mineiro**: uma leitura de “*A hora e vez* de Augusto Matraga”, de Paulo César Carneiro, dissertação defendida em 1995; e **Passagens bíblicas em Sagarana**, de Aguinaldo Aparecido Campos, dissertação defendida em 2000.

Como vemos, o panorama bibliográfico registrado por André Campos não abrange as produções posteriores ao ano 2000, período, aliás, em que se realiza na PUC Minas, o Seminário Internacional Guimarães Rosa, através do qual encontra-se um número significativo de trabalhos em torno da obra **Sagarana**. Todavia, não é nosso propósito registrar todos os estudos em torno do livro, o que, aliás, implicaria um trabalho infindável. O objetivo proposto é compreender as principais tendências críticas, visando iluminar o nosso percurso. Nessa perspectiva, anote-se que, em termos de travessia crítica do livro, o trabalho de Luiz Roncari, **O Brasil de Rosa**, publicado em 2004, seguindo as pistas críticas abertas por Candido e Walnice Galvão, representou – e representa – uma nova visada interpretativa em que mito e história comparecem na base da narrativa. Vale menção, igualmente, a tese de doutorado de Nildo Máximo Benedetti, defendida em 2008, sob o título **Sagarana: O Brasil**

de Guimarães Rosa, cujo direcionamento analítico segue os parâmetros críticos de Roncari. No entanto, vale ressaltar, que a ênfase desse trabalho comparece com os temas da mitologia grega e os históricos-sociológico.

Malgrado a ausência de produções bibliográficas após o ano 2000, haja vista o período de rastreamento das fontes, a pesquisa de André Campos é meritosa porque ilumina o percurso da crítica em torno da obra. Desse modo, mapeando a historicização da crítica, que abrange especificamente os textos críticos de 1946 a 1956, o autor observa que as duas linhas de força, o regionalismo e o universalismo, que nortearam a recepção avaliativa do livro **Sagarana**, aparecem atreladas ao momento tenso de modernização industrial na sociedade brasileira da década de 40, ocasionando as discussões maniqueístas, e sempre controvertidas, do velho e do novo, do primitivo e do civilizado, do atraso e do progresso. Problematicando as relações políticas, sociais e econômicas ambíguas do processo de modernização brasileira, André Campos, reportando-se aos binômios decorrentes desse processo como parâmetro crítico-literário do momento, discorre sobre como a categoria regionalista-universalista se assentava num discurso ideológico preconceituoso em relação à cultura sertaneja. Assim, a tendência mais conservadora do regionalismo, realizando uma comparação da obra de Rosa com a tradição predecessora, ressalta, como pensa e registra Sérgio Milliet no Diário Crítico de Maio de 1946, que “Rosa não trata o sertão com a crueza própria de sua gente”, pois o livro não realiza as regras de composição exigidas pelo regionalismo. O livro de Rosa, provocando uma inadequação no sistema de referência da crítica, vai pontuando a diferença que ocasionaria, naquele momento, a ruptura com a tradição.

A corrente regionalista mais conservadora, entendendo que o livro é uma má obra regional, empreende um caminho oposto à modernização brasileira buscando ressaltar em **Sagarana** a nostalgia de uma paisagem perdida para o homem citadino. Desse modo, preconiza-se o registro documental da fauna e da flora, dos costumes e da fala, ao mesmo tempo em que, por contraste, no horizonte dessa expectativa, o homem do interior brasileiro deveria trazer as marcas de rebeldia e violência decorrentes das forças históricas que compuseram a nossa experiência colonial. Já os novos parâmetros, ainda que em menor parte, identificados ao universalismo, rejeita o livro de Rosa do ponto de vista temático, para compreendê-lo em termos de procedimentos linguísticos modernistas.

Na trilha da perspectiva universalista, no horizonte crítico de sua primeira recepção, a experimentação estilística e a inovação linguística e formal se traduzem, principalmente, nas percepções de musicalidade e pintura. Jackson assinala (2006, p. 356) que críticos como Agripino, Geir Campos e Olívio Montenegro buscaram ressaltar na obra o ‘artesanato

primoroso' do quadro regional, a inovação estilística no ritmo, vocabulário e sintaxe de efeito, o procedimento expansivo da linguagem em prejuízo ao realismo temático, ou ainda o gosto pelo jogo onomatopaico. De forma mais aprofundada, a inovação linguística de Guimarães Rosa aparece qualificada na visão de Rosário Fusco como “um fértil balanceio entre a perfeição e a pândega” (JACKSON, 2006 p. 356), cuja relação se tornara com o tempo intercambiável. A problemática discursiva da representação rosiana termina por se inscrever sobre o aspecto da verossimilhança, implicado entre a coisa e o ato de designá-la.

Encontramos, sem dúvida, a expressividade auditiva e visual, os efeitos rítmicos, os recursos picturais de natureza variada, as aliteraões nos pares coordenados, como no conto *O burrinho pedrês*, no momento da desordenação da boiada: “galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobudos, lompardos, caldeiros [...]” (ROSA, 1984, p. 36). A ideia de turbulência ganha o efeito estético do ritmo. Mas também a linguagem não é só aventura estética de alcance transcendente, alijada das configurações sociais. Sperber notifica que a linguagem pode operar nos espaços sociais, problematizando as hierarquias culturais da escrita e da oralidade, mundo letrado e iletrado. A linguagem dinâmica e maleável, rejeitando cristalizações e determinismos, confere estatuto à fala do ínfimo ou do marginal:

Guimarães Rosa dá voz às figuras que não a tem, como o burrinho, como os bois, como as personagens massacradas pela febre amarela e pelas normas sociais locais no conto “Sarapalha”. Surgindo de uma tradição regionalista, as narrativas de Sagarana não têm, entretanto, nada que ver com passadismo, com paternalismo, com uma representação do homem como títere do meio. A linguagem, o tratamento temático, conseguem uma sintonia com o popular, permitindo já, neste primeiro livro de Rosa, ultrapassar o nível do particular. (SPERBER, 1982, p. 20-21).

Nesse trecho se nota o diálogo que Sperber estabelece com os parâmetros críticos anteriores, através do qual faz valer uma crítica aos juízos avaliativos predecessores. A visada de Sperber, embora assinala a presença dos elementos sociais e históricos, serve, com vigor, às expressões universais da literatura rosiana. Contudo, trata-se de uma universalidade pautada em pistas plausíveis. Adiante, em função dos aportes significativos à nossa pesquisa da análise formulada por Sperber, nos deteremos em alguns postulados. Por ora, basta assinalar que ainda na década de 80, o fluxo da crítica aparece impregnado com o problema do particular e do universal.

Como vemos, nos primórdios da recepção, a crítica universalista aparece apoiada por parâmetros estéticos que fundamentam, a exemplo de muitas outras, a visão do crítico Álvaro Lins, em publicação no Correio da Manhã em abril de 1946:

[...] apresenta o mundo regional com o espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando a matéria da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo [...] Em *Sagarana* temos assim um regionalismo com o processo da estilização, e que se coloca na linha do que, a meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma arte civilizada e por uma técnica aristocrática de representação estética. (1983, p. 239)

Os procedimentos estéticos, utilizados por Rosa, tinha uma implicação ideológica, uma vez que a crítica universalista, empática ao processo de modernização, julgava que o mérito do livro encontrava-se na absorção das conquistas do mundo moderno. É bom lembrar que o tom celebratório de país novo, em fase de modernização, que aparece em alguns discursos da crítica universalista é, igualmente, marcado por um preconceito à cultura sertaneja. Repare que Lins trata o espaço do sertão como ‘bárbaro’ e ‘informe’, mas que, pela técnica artística, é valorizado. À parte as implicações preconceituosas da visão, importa assinalar que a separação entre estética e ideologia decorrente da categoria regionalista-universalista, abriria espaço para novas discussões da crítica sobre o sistema de representação.

O problema da relação estética e ideologia, no âmbito avaliativo dos produtos culturais daquele momento, se torna polêmico diante de uma obra literária que abriga traços inovadores, mas que, ao lado destes, mantém um diálogo intenso com a tradição. É elucidativo o relato de Eduardo Coutinho, no artigo intitulado “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”, quando discute o impacto da inovação da obra sobre a antiga querela de compreender a literatura como fato social ou em seu valor de elaboração estética. Vale a pena citar o trecho:

Desde a publicação, em 1946, de seu primeiro livro, Guimarães Rosa se tornou alvo de interesse da crítica. Efetuando um verdadeiro corte no discurso tradicional da ficção brasileira, máxime no que concerne à linguagem e estrutura narrativa, *Sagarana* causou forte impacto no meio literário da época, dividindo os críticos em duas posições extremas: de um lado aqueles que se encantaram com as inovações presentes na obra e teceram-lhe comentários altamente estimulantes, e de outro os que, presos a uma visão de mundo mais ortodoxa e baseados no modelo ainda dominante da narrativa dos anos 30 – o chamado “romance do engajamento social” – acusaram o livro de “excessivo formalismo”. Estas posições da crítica, tanto a apologética quanto a restritiva, que apreenderam a obra através de uma perspectiva monocular, vão sofrer séria revisão mais tarde – principalmente após o surgimento de *Grande sertão: veredas* – mas o registro de sua reação no momento da publicação de *Sagarana* indica o sentido de ruptura que caracteriza a obra com relação à tradição literária brasileira ainda dominante,

apesar dos esforços da primeira geração modernista, e aponta o seu parentesco com outras obras também inovadoras que vinham surgindo ou já haviam surgido no seio de outras literaturas vinculadas à nossa, como a hispano-americana e a norte-americana, ou, de maneira mais ampla, no próprio corpus da literatura ocidental como um todo. (COUTINHO, 1994, p. 11-12)

De início, as teorias críticas pareciam insuficientes para avaliar a significação literária da obra do escritor. Entretanto, sem precisar em que consistia a grandeza dessa significação literária, o discurso da crítica assinalava o momento de ruptura. Fugindo aos esquemas de conceitos usuais que sustentavam os critérios da crítica, a obra de Guimarães Rosa foi se constituindo como um desafio.

O estatuto de uma ficção que fugia tanto do pitoresco quanto da exploração das mazelas sociais, segundo um mecanismo de assimilação e superação, é a trilha argumentativa proposta por Antonio Candido. Discutindo o tema do conservadorismo nacional, Candido vai fundamentar outros juízos em torno da questão da literatura regionalista, cuja relevância contribui para inaugurar outros critérios para a avaliação de **Sagarana**. Como assinalamos anteriormente, o prestígio da expressão regionalista correspondia às circunstâncias de uma consciência nacional, perspectivada pela noção de construção de “país novo”. Como o próprio Candido afirma: “O grande êxito de *Sagarana* [...] não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário” (1994, p. 63). O problema da relação entre o subdesenvolvimento e a cultura levou a literatura a fazer uso de uma linguagem de celebração, marcada por forte exotismo que vinculava terra e pátria. A ideia era a afirmação de uma identidade nacional que superasse o complexo de inferioridade colonial. Sobre isso, Candido escreve :

Há cerca de trinta anos, quando a literatura regionalista veio para a ribalta, gloriosa, avassaladora, passávamos um momento de extremo federalismo. Na intelligentsia, portanto, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, sempre com pê maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. (...) A reviravolta econômica nos grandes Estados, subsequente à crise de 1929, alterou os termos da equação política, e a descentralização federalista, depois de alguns protestos nem sempre platônicos, foi cedendo passo à nova fase centralizadora, exigida quase pelo desenvolvimento da indústria. Processo cuja aberração foi o Estado Novo, assim como a Constituição castilhistinha tinha sido a aberração do processo anterior. Para compensar – como às vezes acontece – a intelligentsia se virou para o bairrismo. Antes, quando a palavra de ordem política e o sentimento geral eram provincianos, foi chique ser nacionalista, e o porta-voz mais característico da tendência foi Olavo Bilac. Agora, que as forças unitárias predominam e já se vai generalizando um certo sentimento do todo – desse todo de repente vivo e existente por meio do rádio e do aeroplano – agora a moda é ser bairrista, e o porta-voz mais autorizado da tendência é o Sr. Gilberto Freyre, pai da voga atual da palavra

“provincia”. (...) O maior elogio do dia é o “sabor de terra”, traduzido do francês, já se vê, e a maior ofensa, dizer a um escritor que ele “não tem raízes”. (CANDIDO, 1994, p. 63-64)

Numa visão crítica que cruza vida sócio-política e literatura, essa passagem traz à baila o problema das práticas discursivas e dos critérios que serviam como parâmetros na construção de um retrato do Brasil e, por conseguinte, como categorias esclarecedoras na avaliação do livro de Guimarães Rosa. O ‘pendor’ telúrico é tratado com reservas e, na visão de Candido, ele corresponde a uma noção ideológica que oculta o problema econômico do subdesenvolvimento. Ao caráter convencional do discurso crítico que celebra o “sabor da terra”, Candido opõe um tipo de avaliação que abre um novo horizonte crítico às reflexões posteriores em torno da obra do escritor:

Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo Sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de “terra” (...). Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. (CANDIDO, 1994, p. 64)

A leitura de Candido tem a clara intenção de emancipar o livro de Rosa de uma tradição regionalista acrítica e atrofiada. Todavia, em seu ensaio, a presença da matéria brasileira é reiteradamente afirmada. Ou seja, o postulado crítico comporta o cruzamento dos dois estratos. Mas, na verdade, o uso da noção de ‘transcendência’ do ‘critério regional’ ensejou a sugestão de abordagens desvinculadas da matéria histórica. Ora, a visada de Candido estabelece uma síntese, onde o universal só se torna possível pela condensação dos elementos regionais e pela fatura formal da obra. Trata-se de uma operação crítica em que a peculiaridade da temática regional não se encontra do lado externo da obra, com suas características de época e grupos sociais, mas sim sob a forma de um dinamismo interno que conforma a ordem profunda da obra¹⁸. As ressonâncias metodológicas implicadas neste

¹⁸ Tomando a obra como uma estrutura orgânica, Antonio Candido no artigo “Crítica e sociologia” busca superar as dicotomias das categorias texto e contexto. Trata-se de um método crítico que rejeita as determinações sociais da tarefa sociológica para vincular-se a um entendimento de que os fatores sociais (referências a lugares, modas, usos, classe) são transfigurados pela forma artística. A transfiguração do social em estético corresponde à superação dicotômica das leituras externa e interna: “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra [...] Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (1980, p. 4). É sob essa perspectiva dialética do método crítico que Candido estuda, em seu ensaio “A dialética da malandragem” (1953), o romance **Memórias de um Sargento de Milícias**, de Manoel Antonio de Almeida. Candido, refutando o viés interpretativo de teor documental da

postulado nos parecem amplas e fecundas, já que as referências à vida material deve vir articulada à dinâmica dos elementos de linguagem que compõem a forma estética. É só através deste achado crítico que se pode compreender adequadamente os registros de Candido em relação à primeira obra do escritor: “*Sagarana* nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas” (1994, p.65). Como vemos, Candido arregimenta dois estratos – o popular e o clássico – na obra do escritor, o que, a posteriori, ensejará encaminhamentos críticos em torno da articulação destes estratos na obra. Nesta trilha, temos, por exemplo, os valiosos argumentos críticos de Walnice Galvão e Luiz Roncari.

Na década de 80, seguindo a trilha aberta por Candido, Sperber sugere a ultrapassagem do particular por meio de uma combinação entre a linguagem e o ‘espírito’ popular. Em **Sagarana**, a valorização do popular, baseada nas fontes do Evangelho (Novo Testamento) e do esoterismo (Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento), determinaria uma estrutura fabular, em forma de parábolas. Essa estrutura seria o elemento articulador de signos e sintagmas. Refletindo sobre o seu livro anterior **Caos e cosmo** (1976) na introdução a **Signo e sentimento** (1982), Sperber reportando-se ao mundo rural do autor mineiro como “pré-histórico”, “pós-histórico”, “a-histórico”, numa forma, talvez, de pensar a história do Brasil a contrapelo, encontra a causa explicativa desse mundo no rastreamento das bases espirituais do povo, cujo sentimento do efêmero é a marca mais funda. A partir daí mas já dentro de um viés histórico, a crítica, relacionando esse sentimento efêmero ao anseio de salvação, adere à explicação de uma correspondência bem definida do Brasil, sob a qual, o brasileiro, desde o século XVI, teria assimilado as ideias do messianismo e sebastianismo advindos das ordenações e leis do reino de Portugal. **Sagarana**, segundo a autora, transpõe o tema espiritual do ambiente rural, de raízes portuguesas e de outras culturas, para o tema literário. Na base do espírito popular repousa uma forma espiritual de antropofagia, através da qual a cultura brasileira não só pertence à memórias culturais e locais mas alinha-se, em função do símbolo e dos arquétipos, àquele sentido em que o tema do destino, seriado na provocação – conflito – reação, corresponde à condição humana. Deste modo, a estrutura narrativa e a linguagem ganham matizes míticas. Ou seja, Rosa, influenciado por suas leituras espirituais, aproveitava a tendência para o mito das narrativas populares e criava seus

obra, descobre o movimento dialético, o polo positivo da ordem e negativo da desordem, que designa uma constelação social peculiar a nossa história.

personagens, decalcados na realidade empírica, e os fazia interagir nesse fundo constante. **Signo e sentimento** (1982) traz um rendimento crítico valioso porque indica a forma (técnica de linguagem) do aproveitamento das fontes na primeira obra do autor. Entretanto, como nota a própria autora, na parte introdutória (1982, p.4), a preocupação marcante, com os aspectos da linguagem, impediu-a, por falta de parâmetros entre as balizas tradicionais e o aspecto diferencial que se apresentava na obra de Rosa, um trabalho com mitos, temas e motivos.

Com efeito, a atenção dada à técnica lingüística impossibilitou uma exploração maior em torno das fontes populares e sua relação com a matéria mítica e a matéria do nacional. No estudo de Sperber, a ênfase na articulação entre signo e sintagma, problematizando a determinabilidade de significados – numa referência a um, mas nunca preciso, intertexto – remete, como conclui a autora, ao tema da transcendência que atravessa a obra rosiana. Entretanto, a questão que se coloca é, se a linguagem de Rosa, inspirada em um tropo religioso ou metafísico, remete para o inefável e para o transcendente, tal transposição se daria de forma imediatista? Ou seja, sem mediação com o espaço histórico? O estudo não desenvolve os pontos de continuidade e ruptura dessa relação. O problema da matéria histórica e o recurso ao transcendente não encontram um eixo explicativo.

Sugerindo um novo caminho crítico, a de que as leituras de cunho religioso teriam estimulado o estilo da linguagem do autor, Sperber, ao lado de outros críticos, abrem caminho para os estudos da espiritualidade e religiosidade em toda obra rosiana. Cresce, então, uma propensão, por parte dos setores críticos, no sentido de enfatizar a perspectiva metafísica, esotérica ou mitomórfica, entenda-se com pretensões universalistas. Não raro, essa perspectiva de leitura, que se pauta no valor metafísico-religioso dos livros, aparece justificada pelas declarações do autor. Os estudiosos evocam os depoimentos biográficos do escritor – registradas, por exemplo, na entrevista a Gunter Lorenz em 1965 e na carta de 1963 ao tradutor italiano Edoardo Bizarri – a fim de evidenciar as preocupações de Rosa em torno do componente metafísico. O recurso às marcas autorais e a investigação aos arquivos pessoais constituem, sem dúvida, um caminho crítico significativo porque completam a experiência literária, entretanto, ele deve estar em conexão com os procedimentos técnicos implicados na forma estética. O fluxo dessa corrente crítica, empenhada em confirmar os traços ocultista na obra do escritor, não aponta para uma preocupação sobre as condições práticas da forma estética, o que resultou, à guisa de exemplo, num total desmerecimento às reflexões, que mobilizaram Antonio Candido e Walnice Galvão, cujo direcionamento buscou estabilizar um entrelaçamento entre fonte popular, matéria histórica e matéria imaginária ou mítica.

Não se trata de desmerecer o princípio de universalidade operado pelo mito, mas dar-lhe o lugar de auxiliar de ação no mundo da cultura, da história. O salto para a transcendência não inclui um percurso na experiência regional que constituirá a trajetória do herói? O imaginário do homem sertanejo está, evidentemente, condicionado pelas pressões do meio, mas, ao lado das especulações da objetividade desse meio, acha-se também a expressão e a comunicação de um universo popular com a sua efabulação.

Sagarana, obra ambientada num espaço predominantemente rural, oscila, portanto, num movimento que vai da particularidade de nossa formação sócio-histórica à imersão nas raízes míticas das fontes populares. Só que, quando se trata de identificar um determinado modo de ser de nossa formação, não devemos tomá-lo em termos classificatórios, pois, se as relações sociais e os modos de produção representados na obra indicam uma região, área, setor de um modo de ser, esse é tematizado no espaço de abertura, de ficção, em que o ser não mais indica a totalização idêntica disso ou daquilo, seja região, classe ou grupo de coisas. Quer dizer, o interesse artístico não apenas capta o imediatismo da vida, do mundo sertanejo mas, igualmente, “aquilo” que impregna as coisas de ‘todo’, de dentro e de fora, plena e completamente, de tal maneira que as coisas não só dizem isto ou aquilo, elas atuam descortinando outros planos de significação, ainda que sem perder a tipicidade do ambiente sócio-histórico representado. Todavia, essa tipicidade integra uma perspectiva artística que incorpora o imaginário fabulador dos contos populares, o que aponta para um viver além da fronteira discernida. O universo popular é marcado pelo fluxo pleno da troca, de onde emerge o desejo de reconhecimento “de outro lugar e de outra coisa”. É assim que a intriga e o desfecho da ação na narrativa de nosso *corpus* conduzem o episódio histórico além da hipótese instrumental, transformando-o em um lugar expandido e excêntrico de experiência.

São poucos os estudos interpretativos na tentativa de entender o que a vida no país, com suas leis e representações mentais, tem a ver com a constituição de uma narrativa que, por meio do mito, abre-se a uma perspectiva universalista. O fluxo da crítica continua obstruído pelo problema de lidar com parâmetros capazes de conjugar, equilibradamente, as especificidades dessas matérias. O numeroso conjunto de estudos, ao priorizar um ou outro critério para a subordinação de um *corpus* específico, termina sendo insuficiente no valor apreciativo da ficção rosiana. Ora, é nesse ponto que as contribuições de Candido, de Walnice Galvão e de Luiz Roncari reivindicam para o escritor o direito a um estudo das representações sem exclusões. Eles perceberam o fato capital de que Rosa costura suas narrativas com mito, tradição popular e história do Brasil, afirmando assim a solidariedade de todas as formas da representação.

De tudo que foi exposto, se torna flagrante que a crítica universalista, na tentativa de alinhar-se aos parâmetros da crítica internacional, atestando a abrangência de símbolos e recursos lingüísticos, descurou dos processos específicos correlatos à literatura e à sociedade brasileira. Nos cabe, registrar, como exceção a essa tendência, a recente tese de Luiz Roncari, **O Brasil de Rosa**, publicado em 2004. O livro, retomando uma discussão sobre a matéria do nacional na literatura de Rosa, constitui um marco relevante na história da recepção do escritor, já que abandona os acentos ‘sacrais’ das experimentações da linguagem e das propensões ao abstrato, para se acercar do texto literário rosiano através de mediações que incorporam fontes clássicas (incorporação da mitologia grega e outras) como elemento ativo da configuração de alegorias referentes ao Brasil da Primeira República. Acompanhando o pensamento crítico de Antonio Candido, Roncari propõe uma visão do nacional articulada aos elementos formais de composição dos três livros analisados (**Sagarana**, **Corpo de Baile** e **Grande sertão: veredas**), numa tentativa de equacionar a complexa ficção rosiana. Na primeira parte do livro, reportando-se à formação do personagem Riobaldo, Roncari explicita o fio condutor que inscreve mito grego e história na narrativa. Vale a pena citar o trecho, uma vez que ele ilumina a escolha de nosso percurso analítico:

O mito é historicizado, adquire as aparências do espaço e do tempo, mas, ao se tornar novamente mythos, narrativa e poesia, no plano literário, os elementos do tempo histórico relembram a dimensão cósmica e divina, porém como sua versão cômica, aqui no sentido de reduzida. De certo modo, reedita-se o intercâmbio que estabelece a literatura clássica entre o terreno e o divino, só que agora como se apenas as sombras dos deuses fossem projetadas na terra e nela se refratassem, deformando-se, quando não se invertiam (...). Narrar seria então contar de novo a luta do homem com o seu destino; mas não o homem pensado no seu abandono num mundo desencantado, na imanência da luta pela sobrevivência, cuja redução de horizontes o autor não aceita como objeto de interesse e força literária. Essa luta só ganha importância se puder ser vista também na sua dimensão simbólica, no sentido quase religioso do termo, no que revela também dos deuses aos homens ou as reverberações do divino no humano. As entidades divinas precisam e devem estar presentes de alguma forma, como sempre estiveram na grande literatura. O desafio para Guimarães Rosa é como torná-las numa presença/ausência, já que os deuses não podem mais ser admitidos como uma convenção na literatura moderna. Sente-se que ele tem em vista, por um lado, religar-se à grande literatura clássica, principalmente à epopeia, e, por outro, integrar-se aos novos termos da literatura moderna. A saída que encontra é a de fazer essa dupla aproximação, como se a sombra de uns, dos deuses, se transformassem nos brilhos simbólicos de outros, dos caídos, mas que em graus diferentes resistem às suas sortes ou condenações, de tal modo que a história do homem lembre ou parodie também a própria história dos deuses, na sua versão reduzida, como de uma comédia divina (2004, p. 94-95)

Trata-se, portanto, de uma dupla aproximação em que o recurso ao mito – no caso específico, o grego – ganha sentido no tempo histórico que move a trajetória do herói nos modos específicos de organização sócio-político e cultural do país. O *epos*, incorporado às matizes modernas, produz o rebaixamento ou o efeito carnavalizado do ideário clássico das relações divino e humano. Como pensamos, o viés do clássico (o que inclui referências à filosofia ocidental e oriental), só pode ser compreendido através da incorporação do procedimento satírico – cosmovisão carnavalesca – vinculado às fontes populares, que tanto se realiza como método formal-artístico, quanto, como já notava Sperber e Candido, constitui os conteúdos da matéria imaginária e histórica da cultura sertaneja, orientadas pela vivência direta do autor na região mineira.

Enfim, a contraface do recurso ao mito não alija a problematização do regional, que muito guarda contornos realistas com o mundo histórico do Brasil da Primeira República, no que concerne, por exemplo, aos favores compensatórios dos coronéis. Em **Sagarana**, o mundo narrado não se exime do engajamento do historiar-se. Os heróis apertam-se na estreiteza de seus referenciais culturais, na asfixiante monotonia dos arraiais e dos pequenos sítios golpeados pela malária, como no universo de **Sarapalha**. Mas, esse historiar-se também se acerca do mito para perfazer a dimensão da experiência de fundo da existência. Portanto, esse historiar-se é medido na experiência artística como ponto de plenitude, como possibilidade radical da existência humana. Tanto é assim que a maleita em **Sarapalha**, ora se apresenta em seu estatuto de enfermidade (vida pública), ora entra no lugar do amor não correspondido pela prima Luísa (assunto privado), como lugar de desolação do sentido da vida. O entorpecimento/delírio da maleita – recorde-se dos tremores experienciados pelos primos – tanto nos conduz para o país de políticas esfaceladas, como também para a projeção simbólica do sentido da existência do homem. Nesse último, o tema não correspondido do amor adquire uma função poética ampla, em que a miséria material e a enfermidade, derivada da ausência de um poder protetor, intensificam a experiência da dor e do desolamento.

Parece-nos que o esforço da crítica geral em torno da obra rosiana, segundo as principais perspectivas aqui traçadas, é o de aproximar-se ou acercar-se a um sentido decifratório que ao menos apazigüe o feixe múltiplo da sua expansão. Diante da espantosa imprevisibilidade do universo rosiano, como bem nota Danielle Corpas (2006), o gosto pela novidade, que marcou o espírito moderno, ocasionou o descarte de achados críticos significativos que buscavam apontar a articulação dos vários estratos, principalmente, o regional-nacional na obra do escritor. O louvor à proeza experimentalista de Rosa, desmerecendo tantos outros aspectos relevantes, resultou em somas peremptórias e

apressadas, o que demonstra o subaproveitamento de postulados mais complexos. Os estudos em torno do escritor mineiro, como percebemos, estão ainda longe de se esgotar. Isso porque no âmbito da crítica contemporânea aos textos de Guimarães Rosa, nos parece decisivo uma operação crítica que empreenda um percurso articulado entre os traços regionais, nacionais e universais.

Os juízos analíticos-interpretativos aos textos rosianos, encontrados nos volumes **Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa** (2000, 2003, 2007) – inter-semióticas, de suas linguagens, da construção poética, seus temas e problemas, de sua escrita e tradução, de sua produção e recepção, de sua relação com o mito, de suas raízes populares e orais, de sua transdisciplinaridade com a ciência, do imaginário social do povo-nação, da espacialização, do tempo histórico e da memória – são reflexões que, no fundo, sinalizam o embate, sempre polêmico, dos parâmetros críticos. Os estudos, de modo geral, ainda que insistam no problema da complexidade da obra rosiana, arregimentam, quase sempre, o critério universalista da linguagem que marcou – e marca – a sensibilidade moderna.

Por meio de uma leitura minuciosa em torno dos ensaios críticos dos volumes mencionados, observamos que, de um número significativo de duzentos e setenta e sete (277) trabalhos publicados, envolvendo toda a obra do autor, o livro **Sagarana** mereceu, no entanto, não mais que vinte e dois (22) artigos, os quais estão em sua maioria centrados nas novelas do **Burrinho pedrês**, **Sarapalha**, **São Marcos** e **A hora e vez de Augusto Matraga**. Os ensaios se ocuparam muito mais com as respectivas obras: **Grande sertão: veredas**, **Corpo de baile**, **Primeiras histórias** e **Tutameia**, ao passo que as narrativas de **Sagarana** não geraram bibliografia de igual densidade. A obra parece ter ficado à sombra das produções posteriores, ofuscada sobretudo diante das inquietantes impressões geradas pelo romance **Grande sertão: veredas**. Ressalta-se ainda que as principais orientações crítico-teóricas em torno dos contos acima mencionados, limitam-se a análises metalinguísticas ou ao nível representacional dos enredos. Embora esses estudos constituam um valor indubitável à pesquisa da obra rosiana, eles não verticalizam as reflexões entre categoria analítica e universo artístico. Decorre daí a falta de rigor das posições metodológicas, preocupadas muito mais em dissecar temas sem relacioná-los com o princípio composicional.

A constatação de uma unidade formal nos textos de **Sagarana** nos levou a concluir que a abordagem dos temas – a violência, as crenças, os costumes e a linguagem – não pode estar dissociada do princípio composicional que sustenta os temas e motivos espalhados pelas 9 (nove) narrativas. Por essa razão, embora optando por um *corpus* analítico restritivo, que concentra esse sentido mais nuclear que nos propomos investigar, nos acercaremos, quando

convier, de todas as outras narrativas que se conciliam com o princípio geral que a obra encerra. A opção de um recorte interpretativo seletivo, além de estar condicionada à visão da escolha do pesquisador, assenta-se, evidentemente, na insuficiência dos métodos de abordagem adotados. No que diz respeito a essas posições metodológicas, temas e categorias de análise em torno de nosso *corpus*, trataremos de discuti-las no nosso último capítulo, o que, do contrário, tornaria a exposição repetitiva e exaustiva.

As Vozes das Sagas

A obra de Rosa se insere na contrapartida de uma modernidade excludente¹⁹. É assim que ela pode se inscrever na esfera transgressiva da ficção contemporânea, pós-colonialista, que torna audível as vozes das minorias, audível o *ethos* cultural múltiplo, operacionalizado pela artesanaria híbrida da linguagem. Aliás, o título do livro **Sagarana**²⁰, fruto dos jogos linguísticos do autor – *saga*, radical de origem germânica do verbo *sagen* (dizer, falar), significando também ‘saga’, conjunto ou série de histórias, narrativa de feitos heróicos, portanto índice épico; e *rana*, língua indígena, significando “ao modo de”, “o que parece” – já

¹⁹ O processo de modernidade no Brasil não pode ser compreendido dentro dos referenciais da modernidade européia. Muitos estudiosos têm constatado os contrastes ou paradoxos do Brasil derivados da experiência colonial. No campo da crítica literária, o conceito chave de Candido a “dialética local/universal” (2000, 1980) e “As ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz (2001), conservando as perspectivas particulares, problematizam o processo da experiência colonial e a dependência cultural. O dilema dos efeitos da transculturação também é tratado por Oswald de Andrade na poética “Pau-Brasil” e no conceito da “Antropofagia”. Além desses nomes, na tentativa de desvendar esse enigma da modernidade brasileira, diversos cientistas sociais e políticos discutem os nossos padrões históricos de predatorialidade, ambigüidade, mestiçagem, hibridismo, conciliação e arbítrio, ensejando o debate de duas vias interpretativas sobre o Brasil: uma que prioriza o cruzamento das culturas do chamado “Brasil cadinho” e outra que enfoca, pela crítica materialista, um Brasil conflituoso, contraditório. As obras germinais de Sérgio Buarque de Holanda (1997), Gilberto Freyre (2000) e Caio Prado Júnior (1990) focalizam o problema. Nas elaborações de Sérgio Buarque, o paradigma dilemático e ambivalente da modernização brasileira, derivado da experiência colonial, deu origem ao “homem cordial”. O conceito traduz a nossa política arcaica, marcada pelo domínio personalista, em que o coração e o sentimento regulam as relações sociais. Esse “homem cordial”, representando a ampliação do círculo familiar, constitui a síntese do passado colonial-agrário, sob o qual se mistura o público e o privado. Essa cordialidade, marcada pela hospitalidade e generosidade, estaria fadada a perder-se com a modernização ou, do contrário, o país estaria fadado a nunca modernizar-se por não se superar em seus fundamentos personalistas e sentimentais. Influenciado pela perspectiva culturalista, Freyre vê o Brasil como o “remédio”, pois a mestiçagem como integração luso-tropicalista passa a ser vista positivamente. A matriz mestiça instaura uma particular permeabilidade na relação celebratória de ser o “outro”. Reconhecemos esse paradigma também na antropofagia oswaldiana, em Darcy Ribeiro (1995) e no movimento tropicalista. Já Caio Prado Jr., vinculado à crítica materialista, focaliza as contradições do país a partir da ênfase nas classes e na dependência externa e interna. Aqui a história do Brasil aparece como saque, degradação e espoliação.

²⁰ Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sagarana> . Acesso em mai de 2010.

situa o projeto literário do escritor no domínio das misturas, dos entrecruzamentos possíveis. Esse jogo de linguagem que diz “ao modo de”, sugerindo uma semelhança que não se completa, já aponta para um projeto literário que busca as brechas, as zonas intersticiais, que faz da cisão à dissolução do “é” ou da coisa em si, todavia, para recuperá-la como ideia completamente nova.

É uma prosa que busca o anedótico como forma de criar histórias. Ponto inaugural exercitado por toda a obra do escritor, que coloca a história *versus* história, como resgate às pequenas coisas. É o que também significa, como explica Paulo Ronai (2001, p. 15) nos prefácios de Guimarães Rosa, o termo “*Tutameia*” que quer dizer pequenas coisas, bagatelas, ninharias. O resgate ‘às pequenas coisas’ estrutura uma função metalinguística que abre caminho para o problema da realidade e de sua interpretação. É o que sugerem, malgrado os assuntos diversos, os prefácios “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrélico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” que acompanham as narrativas de **Tutameia**. Cada um desses prefácios, definindo sua função e interrelação, desenvolve uma prática discursiva em que a interpretação (hermenêutica), a criatividade do ‘novo’ e a subjetividade da apreensão atuam sobre o sentido da realidade. Trata-se de postulados metalinguísticos que orientam a leitura, não apenas desse livro mas de toda a concepção de sua obra.

No prefácio “Aletria e hermenêutica”, a ênfase na expressão anedótica, como fundamento da história, está relacionada com o aproveitamento da tradição oral e de uma certa visão metafísica da realidade. Rosa, registrando vários exemplos de anedotas, que ele chama de “anedotas de abstração”, sugere uma desorganização de pensamentos e ideias, provocada pelo recurso polifônico da referencialidade. Para Guimarães Rosa, o que melhor define a história é a dose de não-senso que ela abriga. O dismantelamento da coerência, com seus incursos nos universos a-lógicos, guarda aquele sentido de “carnavalização”, afinada com o espírito popular do qual nos fala Bakhtin. Ressalte-se que o não-senso, minando o plano lógico propõe, nas palavras do autor mineiro, “realidade superior e dimensões para mágicos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p. 30).

O princípio composicional de raiz popular, cujo sentido penetra na visão mágica e metafísica da realidade, confirma-se na escolha de narradores tradicionais, de personagens, temas e enredos. Os textos do escritor mineiro trazem, à guisa de exemplo, uma galeria de personagens nada convencionais. A recusa do lógico, do aparente, do mecânico, ocasionou a opção clara por uma plasticidade humana de exceção, como crianças, capiaus iletrados, velhos, aleijados, cegos, videntes, bêbados, poetas populares e loucos. Abrindo fissuras no campo unívoco da razão, essas personagens se movimentam a partir de seu imaginário

primitivo, mágico, afetivo e lúdico com relação à realidade. A experiência não reflexiva de seus personagens, sempre postos às bordas da racionalidade iluminista, que os considera seres de exceção em suas versões realistas, desliza pela linha imaterial que separa norma e desvio, produzindo as imagens de efeito poético.

O matriciamento de textos populares na obra de Rosa, legível em seus eixos também simbólicos, articula uma filiação com os contos de fadas. Por exemplo, o motivo da infância em Guimarães Rosa já foi abordado por alguns estudiosos, é o caso do trabalho da poetisa Henriqueta Lisboa, no qual a autora defende a ideia de que a obra rosiana é marcada pela “presença constante e pertinaz da infância” (1983, p. 170). Para ela, o sentimento da infância revela-se na obra com muitos matizes:

A alegria inexplicável das cousas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento mágico através de palavras anteriores à lógica, [...] o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos [...], os quais devem o que pensam no que vêem, tocam e degustam [...], tudo isso remonta a infância do autor, tudo isso demonstra a sua faculdade de prolongar a infância. Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica, fazem com que ele se assemelhe às crianças [...]. (LISBOA, 1983, p. 171).

Como seres paradigmáticos desse universo infantil, podemos citar: Miguilim, Nhinhinha, Zé Boné, o Menino do conto *As margens da alegria*, e Tiãozinho do conto *Conversa dos bois*. As personagens-crianças, como bem observa Benedito Nunes:

Fazem parte de uma curiosa estirpe de personagens preludiada por Miguilim e Dito, de Campo Geral, e à qual pertencem infantes de extrema perspicácia e aguda sensibilidade, muitas vezes dotadas de poderes extraordinários, quando não possuem origem oculta ou vaga identidade. (NUNES, 1976, p. 162).

Essa imagem da infância articulada à matriz popular dos contos de fada tem como premissa vital a elaboração do real por meio da efabulação. A imagem infante, colocando em xeque o plano da lógica e da coerência, inscreve-se no âmbito da função poética da ‘estória’. **Sagarana** é chamado pelo próprio escritor como “uma série de Histórias adultas da Carochinha” (ROSA, 1984, p. 8). Quer dizer, são essas ‘estórias’ que melhor recordam, reconhecem e refletem elementos de uma memória antiga, cujos símbolos são universalizantes porque delas podemos extrair, como nos explica Rosa em **Tutameia**, o “supra-senso” (2001, p. 30) da realidade. Nesse universo simbólico, não há limites marcados, nem ordem, nem relógio. É o que acontece de maneira “extra-ordinária” na narrativa *Conversa de bois*.

O mundo do “faz de conta” é categoricamente explicitado pelo índice textual que abre o conto *Conversa de bois* em grafia maiúscula: “QUE JÁ HOUVE UM TEMPO” (ROSA, 1984, p. 303). Tiãozinho, personagem-criança do conto, reivindica em seu sono onírico o desejo de construir para si e para os bois, uma nova realidade – portanto, não mais objeto do desejo do adulto Agenor Soronho –, onde a reminiscência e o sonho aparecem como elos perdidos que devem ser evocados para corrigir a injustiça das relações de trabalho no mundo rural. O equilíbrio deve ser restaurado, pois os ouvintes que escutam o velho contador de histórias precisam da percepção da unidade para sobreviver. Rosa, mergulhando nas imagens simbólicas do mundo infantil, reabilita a positividade da efabulação como atitude representativa do real, de tal modo que temos matizes da ordem do maravilhoso irrompendo na ordem do real para transfigurá-lo. Mais uma vez, temos a história reescrita pelo vetor da história. Todavia, como temos sustentado, isso não implica o abandono dos índices e das referências históricas.

A relação especular com as imagens da infância tem forte conteúdo simbólico por seus atributos míticos. As formas simples convocadas articulam o referente realista a uma simbologia de renascimento própria ao universo maravilhoso, podendo ser resumida na oposição-síntese entre vida e morte. Diante da falta da constatação da perda e do impossível, a ficção alia-se ao motivo infantil do mistério e da permanente criação para obturar essa incompletude. “Fita verde no cabelo”, conto de Rosa, publicado inicialmente em *Ave, palavra* (2001), traz, justamente, a ideia dessa dialética vida/morte. Fazendo uma nova leitura de “Chapeuzinho vermelho”, como re-invenção do próprio estoriar, a personagem Fita verde no cabelo tem que realizar os enfrentamentos necessários para vencer o lobo devorador que, no conto, não é concreto, mas símbolo da morte. No “faz-de-conta”, viver e morrer são ações que compõem a silhueta frágil das personagens das histórias e de nossa transitividade.

O livro *Sagarana*, ao privilegiar a dominante simbólica dos contos populares, assinala o retorno do elemento “miraculoso”, lembrado por Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador” (1994), como presença freqüente na narrativa tradicional e substituída, com a ascensão da forma romanesca, pelo “plausível”. Tais considerações nos remetem à percepção da temporalidade. Para Mircea Eliade tanto a mitologia como a literatura demonstram uma capacidade comum, a de libertação do tempo histórico e pessoal: “De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar” (2006, p. 164). A saída do tempo é o que mais aproxima a função da literatura das mitologias. Ambos abrem caminho para o mergulho num tempo estranho e imaginário.

Mesmo as narrativas que não são paradigmáticas, decalcadas no modelo tradicional, introduzem a liberdade dos elementos imaginários para criar as peripécias de uma estória. Para Eliade, tanto o mito como a literatura correspondem a formas de transcendência do tempo pessoal e histórico. É nessa revolta contra o esvaimento do tempo, que o homem revela a nostalgia do mito:

Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do princípio. (ELIADE, 2006, p. 165).

Em lugar do tempo linear, histórico e progressivo, as narrativas em estudo simulam o tempo cíclico, mítico, uma vez que recusam a irreversibilidade de um tempo histórico que não soluciona os conflitos sócio-históricos e nem atende aos anseios do imaginário popular. O plano mítico e “o reino do era uma vez...” desempenham uma função que pode ser aproximada ao que Walter Benjamin chamou, em sua tese 7, “Sobre o conceito da história”, de: “escovar a história à contrapelo” (1994, p. 225). A ideia que tomamos é a de que a potência da memória, intrínseca ao lugar da fala do narrador, tem a faculdade de livrar do esquecimento os valores compartilhados na coletividade, suas expressões, dores e anseios. Contra a correnteza do tempo linear, luta-se, poeticamente, contra a barbárie de um mundo histórico, cúmplice dos vencedores. A reminiscência desse estoriar consiste em penetrar na barbárie do tempo histórico e eliminar o silêncio e a exclusão impostas às expressões da diferença. O lugar da fala de nossas narrativas tece os despojos de um Brasil rural, marcado pela violência, pela prática da cordialidade, pelas crenças e misticismo e pela mestiçagem. São aspectos que aparecem na contramão do “cortejo triunfal da modernidade” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

A consciência artística do escritor mineiro opta pela via da narrativa que retoma o coletivo, entretanto, não se põe alheia ao lugar do indivíduo que está na base do romance. O procedimento não deixa de testemunhar a crise do indivíduo em sua relação conflituosa com o aspecto histórico, mas o faz dirigindo-se àquela “situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido.” (ADORNO, 2003, p. 62). Nesse ponto, pode-se compreender o problema do fim da narrativa épica tradicional e o florescimento do romance na era burguesa em conformidade com a tese idealista de Lukács. Os valores individuais burgueses seriam a base causal da dissolução da totalidade imediata identificada com a Grécia Clássica. O fim da totalidade harmoniosa e a perda de um mundo unitário,

marcado por uma temporalidade feliz e autêntica, que encarnava o sentido pleno de consonância entre a alma e o cosmo, encadeiam essa eterna nostalgia que se manifesta ao olhar do romancista como busca incessante de uma linguagem que saiba exprimir a totalidade²¹. Rosa reabilita as narrativas tradicionais em sua expressão clássica, mas sem perder de vista a problematização romanesca, sem a qual as soluções da tradição soariam fáceis e inadequadas. Se a totalidade épica das tradições antigas não existe mais, a memória do romance, que conduz a caminhos e descaminhos, permite um novo olhar estético que visa uma totalidade a partir da tensão entre o processo social da vida e o esforço de captar a essência (ADORNO, 2003). No caso do escritor Guimarães Rosa, o paradigma das formas tradicionais reivindica a plasticidade das formas carnavalescas para fazer valer novos lugares. Entende-se que essa mobilidade deriva da configuração do imaginário popular para o qual as narrativas aderem.

O mito, enquanto narrativa imemorial de práticas e experiências comunitárias, constitui a dominante da dinâmica simbólica que privilegia a lógica do imaginário contra a factualidade do histórico. Em nossa perspectiva, as narrativas de **Sagarana** operam por meio de um amalgamento entre memória histórica, memória literária e memória coletiva (imaginário), cuja separação se torna difícil. Em relação ao emaranhamento do histórico e do mítico, é elucidativa a compreensão de Mircea Eliade, para quem a memória coletiva não privilegia um episódio histórico pelo seu caráter de irreversibilidade, mas justamente porque ele preenche a função de arquétipo, entendido pelo estudioso romeno como modelo exemplar. Para Eliade, “Seja qual for a sua importância, o acontecimento histórico em si só perdura na memória popular e a sua recordação só inspira a imaginação poética na medida em que esse acontecimento histórico se aproxima de um modelo mítico.” (1978, p. 57). Com efeito, isso

²¹ Lukács, em sua obra **Teoria do romance**, enfatizando a categoria da “totalidade”, formula a sua crítica estética partindo do entendimento de que a condição da criação literária romanesca repousa na laceração entre a alma e o mundo. Reproduzimos o trecho da primeira página da obra de Lukács que serve de introdução a sua teoria crítica do romance, sob a qual se inscreve a perda da totalidade imediata: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça ao seu redor uma circunferência fechada. “Filosofia é na verdade nostalgia”, diz Novalis, “o impulso de sentir-se em casa em toda parte”. Eis por que a filosofia, tanto como forma de vida quanto a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis porque os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia. Pois qual a tarefa da verdadeira filosofia senão esboçar esse mapa arquetípico?” (2000, p. 26)

pode ser observado nos romances de cavalaria, principalmente a do ciclo carolíngio, onde a referência histórica é posta de lado para abarcar também a força do imaginário. Nesse ponto, os contornos míticos permitem superar os limites da memória histórica. Recorde-se que a função modelar do mito é a de transcender o tempo e viver na eternidade.

Os arquétipos se referem a situações primordiais que repousam sobre a relação do homem com o mundo e respondem a necessidades que, simultaneamente, cumprem a função de manter a integridade da vida psíquico-mental desse homem. É assim que o acontecimento histórico só permanece na memória coletiva por meio de sua associação a algum modelo mítico. Recorde-se, por exemplo, do mito do salvador na esfera religiosa e política, maximamente representado em nossa historiografia por Antônio Conselheiro, mas não apenas.

A ideia do mito da regeneração está presente nas mais diversas religiões e, de forma especial, no Cristianismo, representado pelo ciclo da paixão: a morte e a ressurreição de Cristo. Esse mito do idealismo cristão pode ser observado na jornada de Augusto Matraga, pontuado no esquema cíclico do pecado, transformação e regeneração. A recorrência a esse universo simbólico tanto estabelece uma correspondência com os paradigmas tradicionais de cunho arquetípico, segundo um estrato universalizador, quanto, em nível restritivo, corresponde ao universo cultural do Brasil rural²². No primeiro estrato, a conversão regeneradora confere ao nosso herói a função arquetípica de salvador, numa relação de aproximação com Cristo. Decorre daí o princípio totalizador que assume a metáfora da realização do caminho da vida. A metamorfose do herói está subordinada, como encaminha Bakhtin (2002), a um tempo de aventura, que engloba a série culpa-castigo-redenção-beatitude, cuja base está impregnada de motivos folclóricos. O arquétipo do herói purificado e regenerado é, à guisa de exemplo, muito explorado nos modelos hagiográficos.

²² No ensaio “Augusto Matraga e a Hora da Renúncia”, Roberto da Matta, destacando na análise algumas dimensões básicas da cultura brasileira, identifica na figura de Augusto Matraga o herói renunciador como personificação de dilemas sociais brasileiros. Para o antropólogo, a trajetória que realiza o ciclo de Nhô Augusto a Augusto Matraga está fundada no confronto entre pessoas e papéis sociais que tipificam um momento da vida social brasileira baseada em dois ideais: o da igualdade e o da hierarquia. No universo social brasileiro, se as instituições não são postas em causa, a quebra do sistema hierárquico se dá pelo banditismo (o código da vingança) ou pela aquisição do poder místico. Isso equivale a dizer, nos termos de Da Matta, que tanto um como outro evidencia o primado das relações pessoais, portanto, jamais o problema é visto como parte das relações econômicas e políticas do sistema. Assim, um dos modos de reagir às demandas e repressões do sistema é adotar a solução de um Matraga ou de um Antônio Conselheiro. O estudo do antropólogo revela que Augusto Matraga equaciona o vingador e o bandido social com o renunciador: “Desistindo da vingança, Matraga apresenta uma saída pessoal e subjetiva para o problema da luta social no mundo brasileiro e atualiza uma possibilidade socialmente dada e legitimada pelo sistema, qual seja: a da rejeição absoluta a tudo” (DA MATTA, 1979, p. 258).

As estruturas dos arquétipos são, *a priori*, representações mentais, mas estão abertas a enriquecer as suas significações no curso da história, ou seja, elas se ajustam ao meio social. É nesse sentido que podemos falar que o espírito prometêico encarnado no Homem-Deus (Cristo Redentor) pode transmutar-se na figura de líderes políticos, que são investidos de uma grandeza mítica por aqueles que, vivenciando a impotência, esperam salvação. Do ponto de vista histórico, teríamos, por exemplo, um Hitler ou um Stalin. Ou, fazendo uso de uma das categorias de Da Matta (1979), ter-se-ia a figura paradigmática (ou herói) do Caxias. Se os arquétipos produzem semelhanças por meio dos heróis em todo o mundo, as particularidades históricas em suas relações de correspondências sociais os definem presos à especificidade societária. Em razão disso, no plano objetivo do universo ficcional de Rosa, os heróis se movem exprimindo a realidade do sertão brasileiro, o qual está ligado ao código da coragem, da valentia, do misticismo e do coronelismo. Ou seja, é um Brasil que se funda em um sistema social marcado por forte hierarquia, e não por leis universalizantes. Mas, não esqueçamos, a arte de Rosa exige outros planos de análise e compreensão.

Aproximando-se do plano universalizador, Nelly Novaes Coelho (1975) identifica, em **Sagarana**, o narrador procedente do *homo ludens*, aquele que está presente nos *rapsodos*, *aedos* e jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que, ainda hoje, perpetuam a herança folclórica de cada nação. A autora destaca ainda que em **Sagarana** renasce o anônimo “contador de estórias”, o homem-coletivo que vem da alta ancestralidade que arraiga em Homero. É a partir desse ponto que o foco narrativo se orienta para uma experiência do tempo em que a vivência cotidiana deve integrar-se ao tecido da reminiscência. Com efeito, as narrativas recordam as palavras anônimas e coletivas, tecidas nas conversas em noites. Os recursos onomatopeicos, as inflexões, o traço de humor, as sugestões de mistério, as quadras, são efeitos da técnica e da versatilidade do contador que assume a função de doador e agente de transmissão. Para Nelly Novaes, a renovação rosiana na área da ficção regionalista, deu-se pela substituição da palavra-depoimento, própria do *homo sapiens*, pela palavra invenção do *homo ludens*. De fato, a técnica de linguagem, operando um jogo de desencaixe, produz um efeito lúdico sobre a realidade. Aliás, a discussão insere-se no âmbito do que Guimarães Rosa chamou de “anedotas de abstração”.

Recordemos, por exemplo, as epígrafes do livro, as quais funcionam como marcadores da oralidade vinculados à vida em pequenas comunidades rurais, em que o jogo e a brincadeira, remontando às mais antigas formas do “contar”, é a um tempo fantasia e veículo do real. Na epígrafe de **São Marcos** (1984, p. 239), o ato lúdico de entoar o canto sintetiza o jogo ambíguo do real:

Eu vi um homem lá na grimpá do coqueiro, ai-ai,
não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi.
Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,
não era a creca, era o macaco inteiro, oi-oi.
(Cantiga de espantar males)

A “Cantiga de espantar males” liga-se, portanto, às projeções possíveis do imaginário daqueles que o vivenciam. O real aparece ao nível da imagem como jogo de implicações possíveis da representação, ou como nota Edson de Oliveira (1981), indicando que, em **Sagarana**, o jogo, aliado à infância, à magia e à viagem, abriga a ambigüidade de um não lugar. Apresentar o que se é no modo de não o ser, é um processo revelado por numerosas fábulas e contos populares, onde aparecem o engolidor engolido, o ladrão roubado, o enganador enganado, etc. No conto **O duelo**, observa-se, por exemplo, a fórmula: “Aquele que pensava apanhar foi apanhado”. Processo irônico, que, como escreve Durand (2002, p. 203-204), se acha o sentido, em que “pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação, ou por um ato negativo, se destrói o efeito de uma primeira negatividade.” Recorde-se que esse processo de inversão ou de redobramento, também codificado pelo formalismo gramatical dos textos rosianos, é marca recorrente em toda obra do escritor. Tal atitude representativa se opõe, radicalmente, à habitual mentalidade dos métodos lógicos de discriminação. Para o imaginário fascinado, a morte pode ser invertida, quanto ao seu valor e significação, como no contexto religioso do conto **A hora e a vez de Augusto Matraga**. Ou na narrativa **O espelho** (Primeiras histórias), onde a inversão e o redobramento ocupam um lugar prioritário, em que se sugere que é dentro de si mesmo que se deve olhar o exterior. A vida, portanto, em sua dupla manifestação, a explícita e a implícita, podendo as forças implícitas abarcar completamente o que antes era explícito. É assim que o processo artístico rosiano habilita-se em abrir uma passagem para o latejante ou oculto mundo. A ideia que se manifesta por meio dessas considerações é a compreensão de uma imaginação produtiva de recomeço na vida humana; o que sem dúvida se entrecruza com a temporalidade cíclica da renovação de base folclórica.

Não obstante, o problema que se coloca é: como esse processo de duplicação, de expressão que se aproxima da figura do barroco, pode abrigar um caráter de exemplaridade derivada da tradição popular? O fundamento da exemplaridade, tão frequentemente apontada nos contos de **Sagarana**, não pressuporia a exclusão de toda e qualquer noção de duplicação ou multiplicidade, visto que expressa a ideia de um modelo único, passível de ser processado por operações binárias, e, portanto, de cunho moralizador? O domínio da exemplaridade nos contos em questão não se assenta nas definições usuais dos pares opostos. A fronteira entre

eles se obscurece para exigir uma nova forma de relacionamento para aquele que se encontra em condição limitada ou inferior. A exemplaridade, como atributo do mito, é a história dessa subtração: só se pode falar de uma ausência ou exigir um restabelecimento de quem ou para quem a perdeu. A experiência artística acolhe o torpor do sentimento e da fé, o foco imaginário como benfazejo para o reordenamento do mundo. A exemplaridade se coloca, portanto, como abrangência que precisa incluir o terceiro termo, o entremeio de cada coisa, um trazer à tona aquilo que antes não estava em evidência. Malgrado a linearidade das narrativas, com acentos de previsibilidade, não é ela uma simplificação pedagógica de causa e efeito, cuja implicação supõe um protótipo. Ela é, e assim a definimos: pura imaginação produtiva em que o potencialmente possível e o atualmente real se dão igualmente numa simultaneidade criadora, diante da ausência privativa de algo. Nessa reflexão, poderíamos assim formular: quem ganha perde e quem abandona haverá de encontrar. Pois aqui a expressão estética se põe contra a conceptualidade da lógica causa-efeito. Em verdade, como vemos, essa duplicação está vinculada às formas carnavalizadas impregnadas por uma temporalidade de renovação. Daí decorre uma forma de narrar mesclada, que funciona como repulsa ao pensamento cartesiano ou como o próprio escritor proclama, em carta a Edoardo Bizarri, quando se refere aos seus livros como “antiintelectuais” e, ainda, que eles “defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (1980, p. 58). A apreciação do autor, quando não referendada por tons absolutistas, demonstra a inclinação de sua obra para os valores religiosos e intuitivos, ou ainda o pendor para o recurso mítico.

Na base desta defesa anticartesiana – onde se inscreve o gosto pela fábula, o mundo mágico da criança, do louco e dos bichos – se acha a inspiração da cultura popular. É desta perspectiva, aliás, que fala Leonardo Arroyo, em seu livro **A cultura popular em Grande sertão: veredas** (1984), quando entende que, o componente metafísico-religioso do romance é fruto do complexo da cultura popular. A cultura oral, para Arroyo, funcionaria como chave sintetizadora das “prevalências da inspiração e da intuição que João Guimarães Rosa proclama como dominantes na sua composição ou na realidade dos textos dos seus livros. Ter-se-ia, assim, uma realidade mágica que exclui a objetividade prosaica do mundo comum” (Arroyo, 1984, p. 6). Arroyo, ao contrário de muitos estudiosos, defende a filiação do romance enquanto gênero popular, oral, desvinculando-o do mundo moderno. A premissa de Arroyo, embora elimine o problema das matizes moderna, – diga-se de passagem, extremamente visível nos diálogos de confronto entre personagens letrados e iletrados na obra de Rosa, – reivindica, como em Candido e Walnice Galvão, os valores da cultura popular na

composição dos livros. Em **Sagarana**, a cultura popular, não apenas comparece como uma tradição que resiste e sobrevive em seus modos de dizer, de contar e de se relacionar. Ela integra o jogo carnavalesco de uma visão filosófica de mundo, em que a morte do antigo é condição indispensável para o surgimento do novo. São esses os motivos folclóricos, cuja base filosófica integra o ciclo de renovação e que, segundo Bakhtin, está presente na sátira menipeia.

Um dos méritos incontestáveis de Rosa é a apreensão simultânea da arte e da vida como força inconcebível de recomeço enquanto experiência humana. O foco artístico tem, especificamente em **Sagarana**, o ritmo pulsante do começo, um vir à tona em que o potencialmente possível, como lógica imaginária, deve integrar-se à realidade numa simultaneidade criadora. Por isso, a estética rosiana não se entrega às construções explicativas, a juízos oniscientes por meio dos quais se possa reconhecer a pesada tentativa de reintegração total do real. Ao contrário, captar o real é antes de tudo seguir a imagem como duplicação, enquanto “vida da vida”, para usar uma expressão de Schelling²³.

O desafio que Rosa nos propõe é esse incessante pensar o “terceiro termo” que é, como nos parece, essa experiência relacionadora e integradora do “entre”, de dentro e fora, de alto e baixo, do superior e inferior. Sendo o “entre” indiferenciado dos horizontes, a instância a partir da qual as diferenças se delineiam resguardando a sua integração.

Assim, o projeto literário rosiano se constitui por meio da união dos mais variados elementos de significação com sua evidente referência ao princípio da intertextualidade. É nas palavras de Coutinho uma escrita plural:

A obra de Guimarães Rosa é uma obra plural, marcada pela ambiguidade e pelo signo da busca, que se ergue como uma constelação de elementos muitas vezes contraditórios. Regional e universal, mimética e consciente de seu próprio caráter de ficcionalidade, “realista e “anti-realista”, ela é por excelência, um produto do século XX, uma arte de síntese e relatividade, e ao mesmo tempo a perfeita expressão do contexto de onde emerge, uma terra que só pode ser compreendida quando vista como um grande amálgama de culturas. (COUTINHO, 1994 p. 23)

²³ A expressão traduz a ideia do “não pensante” como intensa transformação do já pensado, do já conhecido, mediante um renascer com as coisas. Em jogo estaria o pensamento reconduzido para a profundidade abismal da vida como experiência e não como trabalho conceitual. Trata-se de descobrir o pensar como o habitar num “entre” das transições, das passagens, da forma contínua do vindo a ser. Essa dimensão, digamos do “entre”, consiste na dimensão de um começo que está sempre a começar. Essa dimensão é o que Schelling entende por mitologia. Adiante explicitaremos os conceitos de Schelling quando tratarmos da relação mito, arte e história na obra rosiana.

Se refletirmos sobre a questão identitária no universo rosiano, nos damos conta que a paisagem óbvia do Brasil sertanejo deixa vir à tona o caráter de indeterminação da nação, na medida em que se instala um plano intertextual que opera como jogo entre o real-histórico, o fictício e o imaginário de cultura local e universal. A nação vista a partir de suas margens culturais aparece dialogando com as representações conflituais de realidades nacionais díspares, as quais vão ser resolvidas por meio da negociação dinâmica dos sentidos opostos. Trata-se de um processo de reconhecimento, onde a diferença obliterada deve ser reabilitada como afirmação de equilíbrio. Rosa reconhece a importância crucial em garantir um *locus* de enunciação à voz popular, de afirmar seus imaginários culturais e recuperar suas histórias reprimidas em situação de reciprocidade com os outros saberes. Ressalta-se, portanto, as dinâmicas das negociações simbólicas no percurso dos heróis, cujo efeito de exemplaridade na raiz do mito transcende o componente localista. Essas negociações abrem a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta.

Em sua produção ficcional, o escritor não só tematiza como também explora, na própria estrutura narrativa, esse conflito cultural que identifica a cultura dominada com a oralidade e a dominante com a escrita, subsumido pelos conflitos de classe. Basta lembrarmos o episódio do desafio travado nos bambus do conto *São Marcos* pelo personagem letrado João/José e outro iletrado, chamado pelo narrador, “Quem-Será”²⁴. A batalha de reconhecimentos recíprocos entre uma cultura e a outra ali representadas, só é possível pela maestria da arte que oferece uma solução imaginária às contradições reais, para além da hipótese histórica instrumental. É assim que o protagonista (en)vereda-se em um rito iniciático, a partir do qual sai de seu estado inicial de médico de estirpe urbana, com uma visão cultural refinada, para atingir uma situação de paz e equilíbrio, só depois de ficar cego pelo feitiço de João Mangolô. A vista de nosso herói é recuperada quando ele aceita as

²⁴ O ensaio de Roncari intitulado “As três árvores de Rosa” problematiza o percurso narrativo do herói, a partir de uma ordem cultural que assimila os debates suscitados pelos movimentos modernistas, cujas opções estéticas misturavam-se com questões éticas e ideológicas. Para Roncari, um dos aspectos trabalhados no conto pelo autor mineiro, mediado pelo narrador-protagonista, é a relação entre a alta e a baixa cultura (ou a cultura popular), originada dos discursos da possibilidade e da validade dos contatos e trocas culturais: “Esse é o problema conceitual e literário enfrentado pelo autor, o caroço do engasgo de Guimarães, para o qual não havia encontrado uma solução satisfatória [...]. Daí a necessidade também de discutir os pressupostos religiosos e políticos (ideológicos no sentido amplo) do autor.” (2004, p. 113). O problema da relação entre a alta e baixa cultura, implicando um drama na representação das culturas, bem como na questão dos modos de narrar, constitui, vale dizer, um tema recorrente do autor mineiro, como se pode ver em *Corpo fechado de Sagarana* (no caso do diálogo do médico com Manoel), no diálogo-monólogo de Riobaldo com seu interlocutor letrado, na narrativa *Com o vaqueiro Mariano* de *Estas estórias*, quando o escritor citadino expressa a dificuldade de entender a diferença da visão de Mariano, e ainda, no mesmo livro, o conto *A estória do homem do pinguelo* onde se explora a questão da alteridade dos dois narradores, culto e popular, para elucidar a figura misteriosa do homem do pinguelo.

crendices locais, recorrendo à reza brava de *São Marcos*. Chegar a esse lugar novo, buscar um novo olhar, depois da experiência com a cegueira, vai significar a negociação com aquela presença cultural marginalizada. É ela que salva da ruína um passado não dito, não representado.

Daí porque a obra rosiana pode ser percebida para além dos enfoques de bases oposicionais, seja das homologias do homem e seu meio (ênfase na perspectiva cultural-histórica), seja no método de uma hermenêutica simbólica que não corteja a representação dos antagonismos culturais. O que, como entendemos, ultrapassa tais polaridades teóricas é a reflexão sobre a interposição da estrutura imaginária artística do escritor, que concebe a obra de arte, não apenas como processos reais localizados, em que se expõem os dramas culturais e históricos, mas igualmente como paradigma de alta frequência simbólica. Assim, para o nosso estudo é necessário acompanhar um duplo movimento em que a ficção rosiana irrealiza o real-histórico pelo mito, e esse se torna realizador da história. O simbólico servindo como sinalizador para o surgimento de uma nova história. Não aquela que consta nos livros enciclopédicos, mas aquela que se constitui como apelo à emergência da face sombria, da expressão lúdica e poética da diferença, como recomposição dos elos rompidos. Em *Sagarana*, a experiência da existência como conflito e restauração em uma situação de relação com o mundo, constitui a estrutura mitológica que o autor incorpora. O interesse estético artístico tanto capta o senso da existência cotidiana quanto o “supra-senso da vida”, como nos ensina Rosa.

Grafias rosianas: da visão popular à criação mitopoética

Operando a ideia de montagem, Rosa transforma e agrupa elementos de origens diversas, trabalhando de maneira inventiva e inovadora os aspectos culturais locais, para obter, pela desestabilização do estabelecido, um maior efeito expressivo. Suzi Sperber, em *Guimarães Rosa: Signo e sentimento* (1982), identificou reflexos na obra de Rosa de mais de 2.500 textos lidos e reelaborados, em um intenso processo intertextual, o que dificulta, como ela assinala, a tarefa de análise crítica. A acumulação de textos culturais ou matrizes, sintetizados de muitos outros textos e transformados pela linguagem de montagem, tanto na superposição das micro-narrativas, quanto no campo estético e semântico, cria um espaço de mistura, de hibridização e indeterminismo. E é assim mesmo, ressaltando a transgressão dos

limites, que Rosa em carta escrita para seu editor João Condé, comenta a concepção de **Sagarana**:

Rezei de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivesse existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela de pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe. (ROSA, 1984, p. 8)

É nesse contexto de travessia poética que Rosa inventa a terceira margem, misto de materiais diferentes e improvisados que remetem diretamente à panela do pobre. Panela, que contraposta à preceitos, leis e regras – herança, aliás, da literatura parnasiano-simbolista – aparece orientada pelo procedimento do revés da visão popular, cuja operação é explorar as brechas do discurso grandiloquente. As sagas de Rosa, estruturadas sob um contar tradicionalista linear, não podem ser tomadas em suas formas estereotípicas e sintomáticas. Elas não servem ao *grand récit* da memória histórica monumental; ao contrário, o contar torto e sinuoso exigindo o deslocamento de lugares, se recusa a retornar para o poder do ‘mesmo’.

O jogo narrativo dos pares invertidos ou a temática do duplo, que o autor mineiro perseguirá desde o seu primeiro livro, se revela como linguagem criadora, espécie de *nonsense* que desconcerta e zomba das realidades naturalizadas e “escancha os planos da lógica” (ROSA, 2001, p. 29). É porque, como já foi exposto, a estória não deve ser lida como história. Ela deve ser apreendida de maneira anedótica, fora da sentença. O *nonsense* como reviramento semântico produz o inesperado efeito cômico e estético. O não-senso, versando sobre o absurdo, descerra o estreito limite dos pares opostos, onde o comum, o ridículo e o grotesco são levados à esfera do sublime. É isso, aliás, que nos diz Bakhtin (1997) ao referir-se a uma das peculiaridades dos gêneros do sério-cômico, constituído de variantes dos gêneros folclórico-carnavalescos orais: “Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico...” (1997, p. 108). A produção ficcional de Rosa guarda estreitos vínculos com esses gêneros, já que a presença do duplo introduz uma quebra ou uma tensão no sistema estável de referência.

É assim que, quando versa sobre a representação de nossa experiência histórica brasileira, encena-se um sentido outro da história, vale dizer, da ‘estória’. A literatura de Rosa, propondo-se a recolher alguns traços culturais do imaginário sertanejo como elos de identificação coletiva, mergulha-os num nível diverso de representação em que se perscruta a possibilidade de estabelecimento de novos nexos. Como isso funciona? Em **Sagarana**, o espaço histórico-nacional, focalizando o imaginário primitivo e profundo de sua localidade,

cria um momento de duplicação da história, aberto para um entre-tempo de encantamento. A história, confrontada pelo seu duplo estranho – o imaginário das expressões coletivas –, inaugura uma estratégia narrativa para a emergência do desconhecido, do misterioso, do subterrâneo, do marginal, do inusitado. A história, pois, na ficção de Rosa, projeta-se na terceira margem, no ponto em que se abriga o periférico, o arrabalde, os terreiros do Brasil oficial da era liberal, ou seja, as identidades diferenciais. Dir-se-ia que o imaginário do sertão com seus causos e fabulários, segundo Monteiro, constitui “o único modelo histórico acessível para uma plebe que não tem história” (1974, p. 113). Nesse sentido, alcança-se o ponto em que história e estória associadas podem preencher uma lacuna. A efabulação das identidades marginalizadas e diferenciais – recorde-se das personagens o negro feiticeiro João Mangolô, o menino vaqueiro Tiãozinho, Lalino Salathiel e Antônio das Pedras-Águas, curandeiro e feiticeiro – aparece em tensão com a temporalidade histórica (política, institucional e cultural) no ponto em que se articula as contradições entre o senso e o não-senso. A linguagem opera uma produção de sentido que exige a mobilização desses dois lugares. É esse jogo que desafia a noção tradicionalista das identidades puristas e autênticas.

Na obra rosiana, a emergência do insólito ou do fantástico²⁵, implode os efeitos homogeneizadores dos significados culturais e, ao mesmo tempo, assegura que o sentido da arte e da vida nunca seja simplesmente mimético e transparente. Da mesma forma, o oculto pode ser rico e múltiplo, quando confrontado com o pensamento das luzes (iluminista) normativas do progresso. É assim que a ficção rosiana negocia os poderes da diferença cultural em zona intersticial que apela ao encantamento mítico. O espaço da ficção, articulando pontes entre o real e o simbólico, desloca a circunscrição rígida do lugar geográfico e histórico – sem contudo aboli-lo – e converte o lugar comum, a vida ordinária, o “baixo produtivo”, na ideia utópica de recomeço. Vale aqui reproduzir a declaração do escritor ao seu tradutor Curt Meyer-Clason sobre o entendimento de sua obra:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada realidade, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003, p. 238)

²⁵ Sobre o componente fantástico na obra de Rosa, remetemos o leitor aos estudos de Silvana Oliveira (2003), cuja análise convoca a categoria do ‘terceiro estado’ como uma solução narrativa inspirada, instaurando uma nova condição para as personagens.

Mas não é apenas isso. Ao lado dessa base mítica que roça o mistério, o escritor mineiro compunha as suas histórias pela vivência direta da região e do país. As cadernetas de viagem do escritor atestam seu hábito da anotação, sua curiosidade, seu pendor para a pesquisa. No seu reencontro com sua terra natal, sua face de etnógrafo se revela. Rosa registra os detalhes da fauna e da flora, as conversas e casos, as minúcias do cotidiano, as práticas dos boiadeiros e sertanejos. As imagens do sertão que o autor documenta caracterizam-se, portanto, pelo contato estreito com a vida ordinária. A matéria do sertão se compõe de um rico acervo, constituído pelas crenças, festas, rezas, feitiçarias, cantorias, valentias, ditados e regionalismos, os quais estão ligados a uma concepção histórico-cultural de nossa formação brasileira. Este acervo põe-se em movimento, não existe intocado, protegido no invólucro de uma memória mítica nacional. A incorporação do dado regional e nacional se constitui, no fundo, como virtualidade poética do popular, dessa forma, em situação visível de heterogeneidade, de negociação e recriação. Não se trata de um acervo afetado pela asserção do signo nativista com efeitos determinísticos. O regional emerge no limite de outras significações, através dos quais os sujeitos produtores de cultura são interpelados.

O sentido do acervo de conhecimento comum a esse grupo sócio-cultural representa, no contexto da cultura popular que a obra **Sagarana** assume, um certo ‘espírito’ geral, fortemente ligado à matéria viva contada de boca em boca e, dessa forma, continuamente renovada. É essa zona de instabilidade oculta, derivada da matéria popular, que constitui o princípio estrutural das sagas rosianas. Em *Conversa de bois*, conto que mais se aproxima do fantástico popular ou das ‘fadas carochas’, Manuel Timborna, propondo-se a contar a história dos bois falantes ao seu ouvinte, é por este interrompido: “[...] só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco [...]” (ROSA, 1984, p. 303). A prática do recontar não apenas equivale a uma soma, mas, também, uma alteração de cálculo, que intervindo com uma temporalidade interativa, interrompe a horizontalidade da ordem.

Os registros e a recriação dos dados folclóricos em permanente diálogo com a cultura letrada fazem do autor mineiro um grande contador de histórias. De um lado, a importância dada às ações e aos costumes da vida coletiva no espaço histórico do sertão e, do outro, o universalismo filosófico, decorrente da visão carnavalesco-popular do mundo, constituem o processo interacional onde história, mito e conto popular se misturam e se recriam na voz do contador de **Sagarana**. Voz, aliás, indissociável dos traços de transmissão oral que assumiam os velhos narradores nos primórdios das sociedades arcaicas. E é assim que o autor entende os elementos que compuseram o seu primeiro livro: “Por isso retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve esse assunto é a vida e não a lei das regras poéticas. Então

comecei a escrever Sagarana” (ROSA, 2006, p. 85) ²⁶.

A oralidade arraigada nas formas de pensamento primitivo, transmitindo uma visão de mundo, deu origem ao relato épico por meio do *aedo* e do ouvinte. A epopeia, de cuja etimologia apreende-se o significado, em grego, "faço versos" (*épos*, "verso" + *poieô*, "faço"), exatamente porque a narrativa configura essa forma, designa um sentido de tempo heroico em que a forma cronológica e axiológica do passado evocava as origens, o mundo dos predecessores e dos fastígios para serem canonizados em vida (BAKHTIN, 2002). A memória, principal faculdade criadora da literatura antiga, apoia-se na lenda e no mito para criar um herói integrado à história da humanidade heroificada. A ultrapassagem da finitude e da precariedade da condição humana é o acontecimento significativo que confere o estatuto de herói. Essa significação heroica guarda muitos vínculos com o herói do imaginário popular, que conserva muitos dos valores da tradição clássica. Todavia, a épica popular, transformando-se ao longo do tempo, estará sempre marcada pela especificidade dos contextos sócio-culturais. O vetor de luta que o *récit épico* configura na obra em estudo está ligado aos valores culturais que alimentam a imaginação popular. Da tensão entre o imaginário e o real (formas históricas) nascem as projeções heroicas. Por isso, a proposta de um defensor eleito ou de um salvador mártir entrelaça intimamente os motivos da região com os históricos.

O *récit épico*, cognato da narrativa por seus assuntos e motivos, caracteriza-se por transmitir a busca ou o encontro duma cosmovisão capaz de conciliar ou harmonizar as antíteses que o mundo revela. É nesse sentido que o épico revela o *sermo mythicus* em que a alma se afina plenamente com o ritmo do cosmo. O mito, como veremos, representa o suporte dos rituais religiosos, invocando o funcionamento de uma ordem. Trata-se de uma visão de mundo que remonta a tradição milenar e arcaica em que um forte sentimento mítico e religioso, baseado nos ciclos da natureza, pressupõe o mundo como um organismo vivo, onde tudo é passível de recriação e ressurreição. Nas narrativas populares conservam-se de forma renovada os resquícios dessa visão simbólica da vida e do mundo. A dinâmica particular dos episódios em nosso *corpus* está impregnada desse ‘espírito’ popular.

²⁶ O fragmento citado foi extraído dos **Cadernos de Literatura Brasileira**: João Guimarães Rosa, números 20 e 21 – Dezembro de 2006.

Os Caminhos do Herói

O herói, categoria analítica em estudo, não pode ser desvinculado desses substratos significativos que compõem a unidade artística orgânica de **Sagarana**. Para o olhar atento, a figura do herói torna-se parte de um todo, já que ele está subordinado aos vários elementos da dinâmica do texto. O fictício não somente concretiza a jornada do herói dentro de um espaço de nação que recupera os imaginários identitários do sertão, como também excede qualquer registro puramente factual, ao impregnar-se do ‘espírito’ popular carnavalesco que, pelo seu poder dinamizador e reconfigurador, apresenta forte carga simbólica.

A peregrinação do herói é a caminhada concreta em um determinado espaço físico específico, mas também representação simbólica de busca e sentido para a vida. Os heróis-protagonistas saem de casa, arriscam-se pelo mundo (voluntariamente ou não), passam por vivências – verdadeiras provas –, envolvendo a busca de uma solução para o conflito.

A figura do herói combatente, erguida contra as manifestações das trevas, enche as epopeias gregas, o imaginário medieval de cavalaria, as lendas primitivas com seus matadores de monstros e dragões. É encontrada também nos contos populares, sob sucedâneos regionais, na figura do valentão ou do príncipe encantado que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda, como na *Bela Adormecida*. Ou ainda, aparece nos cordéis nordestinos de tipo encantatório, possivelmente, ligado à matéria arturiana, como se vê nos folhetos *O Príncipe Oscar e a Rainha das Águas* e *a História do príncipe do barro branco e a princesa do reino do vai não torna*. Ressalte-se, também, a figura de lampião, que engendrou uma literatura de cordel cantada pelos trovadores do sertão brasileiro. Todos se alicerçam no mesmo imaginário que prescreve o ritual da luta para triunfar contra forças adversas²⁷.

²⁷ Vale ressaltar a esse propósito que, desde as primeiras décadas que se seguiram à experiência colonial brasileira, o Nordeste, constituído como um dos principais alvos de interesses dos portugueses, estabeleceu estreito contato com a tradição épica europeia, resultando dessa experiência a criação de canções, poesias e composições filiadas a essa tradição. Não obstante, os autores nordestinos operam uma decisiva modificação nos textos da tradição ibérica, tanto do ponto de vista temático, quanto da forma. Márcia Abreu (1999) assinala que era prática comum a adaptação de narrativas oriundas de outras tradições para o interior da literatura de folhetos. No processo de transposição para a forma nordestina, como é o caso da *História da Imperatriz Porcina*, composta por Francisco das Chagas Batista, e da *História da Donzela Teodora*, recontada por Leandro Gomes de Barros, constata-se um mecanismo formal que suprime dados supérfluos e alongamentos verbais desnecessários para o andamento do enredo. É desse contato e da necessidade de adaptação formal, bem como do conteúdo, ao contexto local pelos poetas populares, que os folhetos de cordel, no final dos anos oitocentos no Brasil, começam a ganhar forma impressa, guardando fortes marcas de oralidade. Os folhetos, assim, eram o suporte para novas efabulações da épica ibérica, assimiladas ao padrão nordestino. Márcia Abreu escreve: “O contato com os cordéis portugueses pode ter engrossado o caldo, aumentando o repertório de situações, temas, personagens, incorporados a uma forma poética fixa, criada e aperfeiçoada pelos poetas nordestinos, primeiramente no âmbito das cantorias orais e, posteriormente, por meio de folhetos impressos”

Vê-se, então, que, desde muito longe, a repetição de sequências e combates, provas e resoluções na jornada do herói configura-se como o próprio encaminhamento do *récit épico*. Mas, enquanto a epopeia preenche as categorias da matriz épica com imagens de grandiosidade unívoca dos feitos heróicos, o romance, estruturalmente diverso pelo seu sentido de ruptura com a premissa canônica dos gêneros poéticos e pela assimilação plurivocal dos diversos estilos (entenda-se, a combinação da diversidade social de linguagens), associa uma compreensão nova ao gênero épico. Sobre isso Bakhtin escreve: “Em princípio qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor” (2002, p. 124). Assim, por exemplo, o gênero lírico ou épico pode exercer um papel decisivo na estrutura romanesca, condicionando todo o perfil composicional.

Em Rosa, esse *récit épico*, combinado ao gênero carnavalizado da menipeia, tem como missão essencial revalorizar o que está desvalorizado, o que permanece às margens do conhecimento dominante. Não coincide, portanto, com aquela ideologia geral do mundo épico antigo em que tudo era incontestável e significativo para todos. A ação e visão do herói são sublinhadas pela ideologia particular que, por essa mesma razão, são contestáveis. É exatamente por esse caráter de contestabilidade da ideologia particular que o herói deve passar por uma verdadeira mudança de caminho, que serve de experiência capaz de modificá-lo e de formá-lo. Nesse caso, temos Augusto Matraga e o protagonista do conto *São Marcos* João/José. O desempenho desses heróis, seu triunfo e sua glória, só se realiza nas nascentes íntimas de uma abertura ao diferente, na forma de experimentação de uma nova ideia do mundo. De forma similar, o sentido triunfalista, por exemplo, do burrinho pedrês, uma espécie de ‘inocente-iluminado’, é atribuído ao valor daquilo que está oculto e implícito. O burrinho de velho, miúdo e resignado, torna-se novo, grande e vivo ao transpor a enchente brava do riacho da Fome. Porque é mesmo pela inversão do bom senso e da lógica que se faz entrar o grande no pequeno. Ou como nos diz o narrador: “É o equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros” (ROSA, 1984, p. 23). Note-se

(1999, p. 134). Em síntese: o que vinha de Portugal era assimilado e re-adaptado, o que, aliás, explica o fato de ainda encontrarmos na literatura de cordel reminiscências atualizadas a exemplo da guerra de Troia, Carlos Magno e Cavaleiro Roldão. Essa permanência da épica europeia que decorre do ciclo carolíngio, cuja figura emblemática é o imperador Carlos Magno, incorpora valores que apresentam fortes ressonâncias no imaginário sertanejo, como é o caso da proeza guerreira e do sentimento de coragem e honra. Trata-se de valores apreciados pelo povo sertanejo. O folclorista Luís da Câmara Cascudo (1984) aponta vários exemplos da interpenetração dos motivos e temas épicos europeus na cultura nordestina. Sobre a adaptação e impregnação da temática carolíngia na cultura popular nordestina, reporto o leitor ao excelente trabalho de Jerusa Pires Ferreira (1993).

que as funções formais da narrativa do *Burrinho pedrês* (situação inicial – conflito – triunfo), aproximando-se de um *récit épico*, aponta para uma espécie de apresentação de um micro modelo, demonstrando a lógica que rege as coisas; lógica impregnada pelo relativismo de um espírito popular, pois que é mesmo o “equívoco que decide do destino”. Há aí toda uma visão carnavalesca do mundo, que libera a imagem de sua aparência primeira ou do sentido único da identidade. O triunfo do burrinho traduz a alegria das alternâncias, nas quais se realiza simbolicamente o saber mítico-iniciático, baseado na morte e ressurreição (concepção cíclica).

O interesse artístico de Guimarães Rosa aparece completamente impregnado por um pensamento que apreende o jogo de forças, que anima o espaço e o tempo numa direção que provoca as mutações. O escritor adere ao postulado de que o real se resume a situações instáveis, em que o tempo, como no cronotopo folclórico (BAKHTIN, 2002, p. 317), não conhece nenhuma base estável e imóvel para a representação da temática da vida e da natureza. A exemplo do que acontece no conto *Minha gente* quando o tema do amor e da política ganha a metáfora do jogo de xadrez, cujo desenlace, na narrativa, produz um efeito inesperado contudo feliz na esfera amorosa para o protagonista-narrador que, rejeitado pela prima Maria Irma, acaba casando-se com Armanda. O narrador conclui, depois de muitas jogadas, que no “Todo-Fim-É-Bom”. (1984, p. 238)

As configurações transitórias se realizam nos limites do ciclo que alternam crescimento e maturação. É um tempo integrado no seu curso, em que as coisas ora precedem ora seguem, ora amainam ora se inquietam, ora avançam ora declinam, ora afluem ora refluem. O autor parece brincar com essas linhas de forças, cujo foco é a potencialidade para realizar algo no momento oportuno, como acontece, de forma expressiva, na narrativa *O duelo*. Vale a pena uma breve incursão. O engano e o contratempo desempenham a função irônica que provoca o motor das mutações, em que as relações causais, portanto, previsíveis das ações, são invertidas pela perspectiva de efeitos e causas. É dela, sob os ardis do tempo, que decorrerão os acontecimentos futuros. O narrador observa: “[...] os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas” (ROSA, 1984, p. 158). Valendo, pois, como uma sinalização da inversão do causal, o narrador, logo em seguida, adverte: “Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão” (ROSA, 1984, p. 158). A afirmação é provisória, já que Turíbio Todo, pretendendo vingar-se do adultério de sua mulher, Silivana, com Cassiano Gomes (efeito), assassina, por engano, o inocente irmão do rival. Turíbio, que era ‘Todo’, perde a razão.

O erro, reembaralhando o jogo, transforma o vingativo perseguidor em perseguido vingado, ao despertar o ódio de Cassiano. A partir daí a narrativa urde o jogo dos estratagemas utilizados pelos duelantes, os quais consistem em aproveitar todas as oportunidades para levar vantagem. É o caso de Turíbio Todo que, conhecendo a fragilidade da saúde de seu rival, prefere não apressar as coisas e esperar: “Estou sem cachorro, mas estou caçando de espera, e é espera p’ra galheiro!...” (ROSA, 1984, p. 166). Depois de muita peregrinação, sob a crescente imagem da ironia, Cassiano é alcançado pela doença. Só aparentemente o estratagema da espera paciente resulta em um desfecho vitorioso para Turíbio. Isso porque Cassiano, antes de morrer, pede ao capiau, apelidado por Vinte-e-um, o cumprimento de sua vingança. A vingança de Cassiano se realiza porque Vinte-e-um pode duplicá-lo. Turíbio, distraído e sossegado com a boa notícia da morte do rival, é surpreendido pelas circunstâncias cujo sentido remete à dinâmica impermanente das coisas.

A técnica do subterfúgio, que tem tudo de um artil na forma de dissimulações, disfarces e engodo, destina-se a pregar peças tanto no próprio texto quanto no leitor. Tal procedimento funciona em cima da queda das aparências e da inversão dos reflexos especulares entre verdade e mentira. O falso pelo verdadeiro e o verdadeiro pelo falso é, aliás, a chave interpretativa que recai sobre o estratagema 21 no livro da **Arte da guerra** de Sun Tzu, escrito durante o século IV a.C. O núcleo dessa obra compõe-se de uma lista de 36 estratagemas que tratam sobre a ciência da estratégia no conflito. Logo, o aliado de Cassiano, cuja antroponímia é Vinte-e-um, não nos parece fortuita, já que a composição do conto evoca o clássico jogo dos estratagemas de Sun Tzu.

Ressalte-se que **A Arte da guerra** está associada aos hexagramas do **I Ching** ou **Livro das mutações**, composto provavelmente no século III a.C.. Como um todo, o **I Ching** dá a representação total e eficaz do universo e das forças ocultas que nele operam a partir do postulado de que o futuro está presente em estado de germe. O *yang* contém em si o *yin* e vice-versa. É dessa dinâmica do elemento oposto nos dois princípios que movem o universo, que nasce a mudança, estado constitutivo do cosmo. Da compreensão filosófica desse princípio de mutação (conformar-se à razão das coisas) é possível prever os acontecimentos vindouros. Por isso, segundo os comentários de Levi Jean ao livro de Sun Tzu, a arte da guerra “consiste em perscrutar os sinais ínfimos do presente, a fim de conhecer as transformações no longo termo” (TZU, 2007, p. 8).

Interessa a nossa sucinta investigação a relação do estratagema 21 com a personagem e o desfecho do conto. O aforismo do estratagema “desfazer-se da casca como a cigarra de asas de ouro” (TZU, 2007, p. 97) é, do ponto de vista estritamente militar, abandonar o teatro

das operações, preservando a aparência de poder. A fórmula poética consiste, efetivamente, em “pregar uma peça no adversário, deixando-o diante de uma forma oca, enquanto o poder real está longe dali, do mesmo modo que a cigarra na muda abandona uma casca completamente oca” (TZU, 2007, p. 98). A fórmula, segundo Jean Levi, comentarista da obra, diz respeito ao ser e ao parecer, à realidade e à ilusão. O aforismo remete ao hexagrama 18 do **I Ching** e é chamado *K’ou*, termo que abarca as acepções múltiplas de deteriorização, negócio, reparação. Formado pela “Montanha”, trígama duro, masculino, acima do “Vento”, par, feminino e mole, o compilador do estrategema 21 refere-se ao soberano que, de cima, sabe comandar os seus súditos, e, de baixo, se dobra a sua autoridade, porque conduz os negócios com maleabilidade, mas também com firmeza. A ambivalência dos termos traduz a máxima “Trabalho do e sobre o negativo”, o que diz respeito ao jogo da ilusão (a casca oca) e à realidade (Vazio). Ou seja, tirando partido dos despojos esvaziados (aparência), os negócios serão resolvidos. Essa dimensão metafísica implicada no estrategema 21 estabelece uma afinidade expressiva com o conto. Turíbio Todo, ludibriado pela falsa resolução do conflito, é surpreendido pela mudança das coisas (poder real). A personagem Vinte-e-um, do mesmo modo que a cigarra na muda abandona uma casca completamente oca, é o resultado da mutação que surge para resolver o negócio por lealdade ao soberano (Cassiano Gomes). Recordemos que Cassiano, antes de morrer, salvou o filho de Vinte-e-um, e ainda deu-lhe dinheiro. O tema da lealdade, em contexto específico da Primeira República, vale assinalar, se pauta nas relações do tipo familiar, em que a sujeição e o favor, garantem a reprodução da existência social e material.

As configurações transitórias na trajetória dos heróis se sustentam porque o princípio artístico perscruta nos movimentos regulares e retilíneos, os vazios, as brechas que criam as situações insólitas. Ressalte-se que essas situações insólitas e inesperadas, além de serem um postulado estético, são portadoras de sentido e constituem o motor de ação que serve à reflexão do tema do destino e à negociação dos encontros.

A valorização do imaginário sertanejo por meio das configurações culturais, econômicas, sociais e religiosas é a inversão positiva que põe em evidência a figura do herói popular, para além dos juízos da seriedade ética. No caminho do viajante ressalta-se a dinâmica das negociações entre repertórios de valores e conhecimentos antagônicos, situados na discursividade de problemas históricos que tematizam uma relação de poder/impotência. Literariamente, o “revés” assume a perspectiva da alteridade, do impotente, como retrato grandiosamente épico do louco, do inválido, do menor. Daí, observa-se na obra rosiana toda

uma potência do pequeno que, às vezes, traduz-se na imagem infante, como é o caso do menino Tiãozinho na narrativa *Conversa de bois*.

Os méritos do herói, advindos da reparação ao dano inicial ou à carência, são externamente motivados pela força, pela astúcia e pela crença religiosa, mas, do ponto de vista artístico, se tornam interiormente motivadas pelo fim puramente filosófico de provocar, por meio da inversão carnavalesca, uma visão nova na ordem da experimentação do mundo. Essa inversão ou reviravolta, típica de um “espírito popular”, exprime-se por inúmeras variantes intrínsecas à matéria narrada e à liberdade artística. O recurso da inversão, abolindo a lógica de uma hierarquia consensual, aparece na forma do irônico acaso como no conto *O duelo*, na astúcia paródica de *A volta do marido pródigo*, nos símbolos da cegueira em *São Marcos* e da noite em *Conversa de bois* e, ainda, no feitiço no conto *Corpo fechado*. Essas modalidades expressivas, sob o símbolo da “inversão”, apontam para um procedimento artístico que acolhe as noções do fantástico, do maravilhoso e do mágico como resposta de reencantamento a um mundo dessacralizado pela lógica do cálculo. Essas noções se tornam ainda mais evidente no conto *Conversa de bois*.

A ação heroica das narrativas se concretiza pela simbólica da arma e/ou das práticas religiosas. Essa simbólica segue a lógica cultural de um Brasil rural, cujo imaginário mantém naturalmente vínculos com o modo de produção material representado. Mas lembremos que o princípio artístico está longe de aderir a um enfoque economicista ou ideológico de classe. O caráter determinista de tal perspectiva conduziria a obra a um mero exercício de sociologismo. Os imaginários identitários que a obra revela não estão assentados em uma concepção ideológica de história, baseada nas noções opostas de atraso e progresso. Não é por acaso, portanto, que a literatura de Rosa incorpora, como uma de suas tendências fundamentais, o desejo de explorar a dimensão do imaginário contraposta às valorações de uma história linear e progressista. A estabilidade das referências históricas funciona como uma entrada às escavações de um imaginário popular que incorpora tanto os fatos quanto a fantasia. Nesse ponto, o interesse estético, contaminado pela ‘moral popular’ (distinta da ética iluminista), suspende qualquer princípio de irreversibilidade. A efabulação se distancia de um modelo de virtuosidade baseada na relação de exclusão ‘verdade’ e ‘falsidade’, segundo a lógica pedagógica de uma estereotipia.

As narrativas aparecem codificadas na estrutura social, ilustrada por meio das relações de trabalho e de poder, da vida familiar e dos valores comuns que expõem uma determinada percepção de espaço. As formas históricas, caracterizadas pelos poderes econômico, ideológico e político, permitem a compreensão dos valores simbólicos dessa

cultura. A consciência ficcional explora-os como expressão humana que não exila o histórico, nem também o utópico. A condição de ficcionalidade faz do espaço imaginário não algo como instrumento privilegiado das manipulações ideológicas mas como espaço capaz de imaginar realidades possíveis (desejo da literatura).

Em um mundo em que o poder institucional é frouxo e não garante a sobrevivência do grupo social, a comunidade cria seus símbolos, integrando-os numa lógica própria capaz de harmonizar o seu universo cotidiano. Longe das forças legais e de qualquer ideia de democracia, o código de honra, o misticismo e a política local, vão constituir o núcleo da sociedade sertaneja tradicional. Diante desse estatuto precário, os conflitos passam a ser resolvidos no interior do grupo local ou pela força (lembre-se aqui da figura do jagunço), pela astúcia ou pelo apelo às forças sobrenaturais. Gestos e falas, luta, coragem e astúcia, preces, feitiços, bênçãos e crendices expressam os valores simbólicos desse mundo sertanejo que o relato ficcional assume como fatos empíricos coletados, sem que isso coloque em questão a lógica narrativa geral afeita a um universo mítico fundamentado no ciclo de renovação.

Às margens da legalidade do poder, agiganta-se a força do desconhecido, do incerto, do inverificável, o que implica que o nosso herói deverá lutar para restaurar o dano inicial, que decorre da estrutura de poder local, e reencontrar no final a solução. No mundo sertanejo isso significa ou pegar em armas ou fazer uso de rituais de luta para eliminar os obstáculos que se contrapõem ao anseio de uma ordem. Daí o encadeamento de crimes e violências, de bandidos justiceiros, especialistas nas questões de honra, e também o repertório de crenças nas narrativas do escritor mineiro, que vai desde as práticas da feitiçaria, bruxaria, até os rituais do cristianismo popular. Lembremos, por exemplo, de Manuel Fulô, herói do conto *Corpo fechado*, “valentão manso e decorativo como manutenção da tradição e para a glória do arraial” (1984, p. 300), cuja fé no feitiço de Antonico das Pedras ou Antonico das águas, que fecha o seu corpo, vence o brutal vilão Targino. A “manutenção” da tradição, cujo trocadilho risível sugere a ideia de ‘matança’ e ‘manutenção’ dos valores tradicionais, expressa uma prática de sobrevivência cultural diante da inoperabilidade institucional, portanto, uma visão histórica dessa sociedade.

O sincretismo religioso presente na obra catalisa as diversas formas de sobrenatural já existentes no imaginário popular sertanejo²⁸. Por meio da interpenetração do visível e do

²⁸ Em sua tentativa de mapear a sociedade patriarcal do Brasil colônia, do ponto de vista social e sociológico, Gilberto Freyre, em seu livro *Casa grande e senzala*, confere um lugar primordial à religião, como um dos sustentáculos dessa sociedade. A religião comparece em uma diversidade de contextos, ressaltando-se,

invisível, do terrestre e do celeste, os heróis buscam, diante dos impasses postos pela referencialidade local, cercarem-se de garantias como forma de sobrevivência. Assim, se evocam feitiços caboclos em situações sugestivas de encantamentos, que poderiam ser pensadas como sucedâneo do misticismo da *Matière de Bretagne* (designação da Bretanha, país onde se conservou as práticas espirituais celtas), de onde são mencionadas as primeiras fadas. É a máquina de encantamentos em regime místico regional: “[...] não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio...” (ROSA, 1984, p. 268). A passagem traz a evocação mágica das religiões afro-brasileiras quando o negro Mangolô castiga o protagonista narrador de estirpe urbana João/José, numa clara referência aos dados de uma realidade nacional que conferiu aos negros a condição de subalternidade. Toda a ‘aura’ de mistério e excepcionalidade que o conto *São Marcos* emana aparece acompanhada de apoios historicizantes. Às crenças vindas de Portugal somou-se o intenso misticismo do negro nas práticas religiosas do brasileiro. Gilberto Freyre (2000, p. 381) registra os inúmeros catimbozeiros que confeccionavam bonecos de cera ou de pano. Há, portanto, um entendimento de que o catolicismo do Brasil aparece impregnado da influencia maometana, bem como dos elementos animistas e fetichistas dos índios e negros.

Em torno do herói, a intensificação dos índices de encantamento vincula-se a uma textualidade onde elementos específicos de uma cultura local, em suas relações pessoais, sociais, culturais e econômicas, se integram à representação de um mundo cujo princípio reconstitui a noção popular e arcaica de uma cosmogonia particular, baseada na necessidade

sobretudo, na forma de um amálgama resultante de um processo histórico de interações entre povos e cultura. Essa interação constitui-se como uma condicionante fundamental na cultura brasileira. É ela que influencia comportamentos e campos de confraternização entre culturas e classes distintas. Para o sociólogo, a religiosidade é a marca distintiva que compõe a diferenciação da civilização portuguesa nos trópicos. É desse aspecto religioso sincrético que decorre a insígnia de tolerância em relação às práticas indígenas e africanas. O catolicismo português, já marcado por influências mouras, judaicas e pagãs, foi transportado para o Brasil, recebendo aqui influências de outras religiões até transformar-se no que Freyre chama de um cristianismo “liricamente social”. Esse lirismo, predominantemente plástico, seria adequado para apaziguar os antagonismos conforme os interesses da colonização portuguesa. Assim, no Brasil a religião se realiza por uma confraternização de valores e sentimentos. Como nos diz Freyre: “Verificou-se entre nós uma profunda confraternização de valores e sentimentos. Predominantemente coletivistas, os vindos das senzalas; puxando para o individualismo e para o privativismo, os das casas-grandes. Confraternização que dificilmente se teria realizado se outro tipo de cristianismo tivesse dominado a formação social do Brasil; um tipo mais clerical, mais ascético, mais ortodoxo; calvinista ou rigidamente católico; diverso da religião doce, doméstica, de relações quase de família entre os santos e os homens, que das capelas patriarcais das casas-grandes, das igrejas sempre em festas – batizados, casamentos, festas de bandeiras de santos, crismas, novenas – presidiu o desenvolvimento social brasileiro. Foi esse cristianismo doméstico, lírico e festivo, de santos compadres, de santas comadres dos homens, de Nossas Senhoras madrinhas dos meninos, que criou nos negros as primeiras ligações espirituais, morais e estéticas com a família e com a cultura brasileira. (2000, p. 409). Para Freyre o sentimento de superioridade da fé, trazido pelos portugueses, sobrepõe-se ao problema da raça.

de um mundo harmonioso. Vem daí a constatação na escritura rosiana de uma retomada das narrativas tradicionais com seus propósitos e andamentos. O universo cultural sertanejo, com sua dominante prática, performa o mundo narrado.

A Trama Dos Possíveis

A tendência arcaizante das sagas rosianas se torna evidente tanto pelo seu caráter primitivo, de cultura não oficial e iletrada, quanto pela matriz símile do relato maravilhoso ou de fadas²⁹. Tal efeito torna-se indissociável do questionamento da matéria histórica representada. Em **Sagarana**, propõe-se uma textualidade fabular que problematiza a lógica positivista da história a partir das minúsculas vidas que continuamente a atravessam com seu imaginário distintivo de percepção e interação com o real. Capta-se, então, uma espécie de movência significativa, articuladora dos referentes realistas e maravilhosos, cujo efeito deslizante cria uma alternativa encantatória aos mundos referenciais, sendo por isso mesmo capaz de indagá-lo.

Pode-se mesmo afirmar que, no cerne de seu projeto narrativo, o real se torna, em última análise, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades das experiências do homem. Nesse sentido, e por isso mesmo, a trajetória do herói muitas vezes se confunde e se mistura com a dimensão metalinguística que Rosa reflete. É o caso, por

²⁹ Em estudo realizado por Nelly Novaes Coelho (2003), as fadas de raízes celtas aparecem ligadas a cultos ou ritos religiosos de onde jorram um profundo sentido de verdade humana, vinculado ao mundo mágico dos símbolos, mitos e arquétipos. As fadas, nascidas de um processo de fusão entre o espírito mágico dos povos primitivos e o espírito racionalista que ordenou o mundo civilizado, se transformam posteriormente na literatura folclórica de cada nação europeia e americana, e nos contos de fadas para crianças. Mas essas narrativas aparecem esvaziadas de sua essencialidade primitiva. O início dessa transformação deu-se, historicamente, com Charles Perrault no século XVII. A partir daí o interesse pelas narrativas folclóricas de todo o mundo intensificou-se. No século XIX houve uma verdadeira recuperação das fontes vivas da tradição popular e seu imenso acervo formado por mitos, fábulas, lendas, sagas etc. Descobria-se que essas narrativas ancestrais, “contadas nos serões familiares, eram valiosos transmissores dos valores de base dos grupos sociais, valores que eram transmitidos de geração em geração [...]” (COELHO, 2003, p. 99). No início do século XX, estudos sobre o acervo narrativo de várias regiões detectaram os elementos comuns que apontavam para uma fonte original. Justamente, os contos de fadas, com sua estrutura repetitiva, abriram caminho para leituras psicológicas de cunho simbólico como o proposto por Carl G. Jung, que vê no percurso da personagem um drama da alma, cuja reencenação mítica de passagens significativas constitui simbolicamente a busca da alma humana em sua unidade de auto-realização. Valendo-se ainda dessas repetições, os estudiosos chegam às diferentes classificações dos contos. Câmara Cascudo, em seu **Dicionário do folclore brasileiro** (2001), por exemplo – partindo da classificação inicial feita por Antii Aarne, que dividiu os contos segundo unidades temáticas –, optou pela divisão de nossos contos folclóricos em: contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, contos religiosos, dentre outros.

exemplo, da trajetória do protagonista em *São Marcos*, que se desdobrando em sua dupla identidade, ora como João ora como José, possibilita a vivência do próprio texto literário como jogo capaz de revelar os limites e a potencialidade do homem, através de duas visões conflitantes que interagem, e renegociam seus termos³⁰.

Desse modo, o projeto artístico rosiano estaria empenhado – desde os recursos das intimidades detalhadas da paisagem, suas cores e sons, passando pela minúcia dos troncos, ramos, gravetos, matas, dos curimatãs e dos bois, das capelas, dos riachos e dos sobrados, até a exuberante imprevisibilidade da expressão humana –, em exprimir o sentido oculto da visibilidade óbvia demais do mundo exterior. Além do panorama oferecido à visão externa com seus elos de identificação coletiva e dados etnográficos, Rosa perscruta o mistério encerrado em cada coisa, como quem busca o sentido integral daquilo que permanentemente escapa. É por isso que as palavras adquirem tanta profundidade. É preciso revirá-las para que os nomes estejam no lugar das coisas. É preciso, igualmente, aliar-se a uma imaginação inventiva que crie sempre um terceiro estado, para que num crescente se some à expressão humana. Porquê:

O homem integral conhece outras situações além da sua condição histórica. Conhece, por exemplo, o estado de sonho, ou de devaneio, ou o da melancolia ou do desprendimento, ou da contemplação estética, ou da evasão, etc. – e todos esses estados não são históricos, embora sejam, para a existência humana, tão autênticos e importantes quanto a sua condição histórica. Aliás, o homem conhece vários ritmos temporais, e não somente o tempo histórico, ou seja, seu próprio tempo, a contemporaneidade histórica. Basta ele escutar uma bela música, ou apaixonar-se, ou rezar para sair do presente histórico e reintegrar o presente eterno do amor e da religião. Basta ele abrir um romance ou assistir a um espetáculo dramático para encontrar um outro ritmo temporal – o que poderíamos chamar tempo adquirido – que, em todo o caso, não é o tempo histórico. (ELIADE, 1991, p. 29).

Tal perspectiva é, no mínimo, instigadora já que a inesgotabilidade da realidade humana e social provoca sempre novos mapeamentos. A rigor, Eliade postula um pensamento, cujo estatuto de princípio primordial à condição humana seria anterior às determinações históricas. Trata-se de um olhar apriorístico que nos remete à instância originária ou primária das experiências humanas como critério que transcende os limites da história. O argumento tem raízes antigas. Ele se inscreve na velha querela discursiva dos pares dicotômicos – espírito e matéria, forma e conteúdo, universal e particular – que marcam

³⁰ O percurso simbólico do protagonista de *São Marcos*, como via interpretativa que expressa o jogo da criação ficcional, é estudado por Andréia Delmaschio em seu ensaio: “São Marcos: A mimese como produção da diferença” (2000, p. 59-65).

profundamente a produção do conhecimento Ocidental, desde Platão, passando por Aristóteles (recordemos aqui a clássica distinção entre substância e acidente) e pelo Cartesianismo, até os nossos dias com a revisão dos discursos epistêmicos, como a realiza Foucault.

Se a modernidade suscita a crise da metafísica, obscurecendo a clareza dos valores da verdade, de deus, do absoluto, da moral, sob o impulso da decisão histórica que reivindica cada vez mais os saberes especializados e institucionalizados para o controle das práticas sociais, a posição de Eliade se constitui como crítica frontal à tradição do positivismo, fundamentada em um tempo histórico sequencial. Não se trata, pois, de relegar o sentido político e histórico do homem, mas de evitar dogmatismos. Equivale a reconhecer que o homem corresponde a um anseio muito mais radical. A liberdade do homem está na sua capacidade de criar realidades e, nesse ponto, as utopias são o elo que liga imaginação e história, a força do presente histórico com o anseio de algo unicamente imaginado.

Estamos, portanto, num intervalo histórico, ‘dialética paralisada’ nos diria Walter Benjamin³¹, onde o real só se realiza por meio das pulsões do sonhador. Puro momento de transformação. O que implica dizer que o homem não é mero resultado de acúmulos empíricos, contudo, quando assim o crer, será na medida em que não conseguir ver as virtualidades de sua própria humanidade. É dessa experiência histórica que nos fala Rosa. O homem transforma-se na medida em que se abre para as virtualidades, e a boa visão recuperada vê o invisível que a história deve resgatar.

Recordemos mais uma vez o episódio da cegueira de João/José no conto *São Marcos*, em que o ponto cego é partida para o reconhecimento de outros saberes. As noções de escuridão e cegueira, revelando uma relação com o invisível que se apresenta em termos de rito iniciático, persistem nos contos maravilhosos, simbolizando um certo poder mágico. Não é, aliás, fortuito, por exemplo, que os profetas e adivinhos (Tirésias), os libertadores do povo (Sansão), os patriarcas (Jacó, Isaac), os poetas pressagos (Homero) frequentemente são representados como cegos.

³¹ A teoria das imagens dialéticas desenvolvida por Benjamin, sobretudo no **Livro das passagens** e nos seus ensaios sobre Baudelaire, encampa tanto seus conceitos estéticos como seu conceito da história. Tomamos, entretanto, como estudo sobre esse tema os trabalhos de Kátia Muricy (1998) e de Seligmann-Silva (1999). Diferentemente da visão historicista que conta um tempo linear e evolucionista, Benjamin a confronta dialeticamente como explosão do curso homogêneo da história, estabelecendo uma concepção do passado e do presente como o “tempo de agora”. Tanto para o historiador como para o artista, o trabalho da memória é a tarefa crítica em que se estabelecem o momento messiânico do “agora”. Trata-se de uma imagem dialética suspendida em que os restos de uma história passada, comunicando ao tempo presente os “dejetos” de uma época, fazem despertar no momento atual os sonhos e as utopias que haviam sido negadas no passado.

O poder de imbricar o mito iniciático, como expressão poética e também filosófica, na vida histórica e real do sertão configura um efeito épico pelo revés do continuísmo histórico, revelando as vozes inaudíveis da minoria. A concepção artística de estabelecimento de mundos possíveis é tramada na matéria vertente do imaginário popular. Na paisagem esquecida do sertão, o residual, o enigmático e o assombroso emergem como forma diversa de narrar a história. O residual é essa temporalidade diferenciada, que evoca o que ficou perdido e anseia por reintegrar-se. Os grandes temas míticos que povoam a literatura popular: a luta do bem contra o mal, a esperteza contra a força bruta, a crença contra a violência do mundo, o bandido de honra contra o matador sanguinário, o triunfo da inocência contra a injustiça, e o prêmio da bem-aventurança no fim de uma longa jornada, apresentam-se no livro **Sagarana** em sua *signatura* histórica. Em outras palavras: o combate se situa no tecido das significações sócio-históricas, que são concebidas pela elaboração artística como jogo de antinomias da ordem.

Mito, história e arte: uma busca pelos caminhos da filosofia

A reflexão do título acima proposto nasce de uma necessidade de compreender os múltiplos estratos de significação no livro **Sagarana** e na obra do escritor mineiro em geral. O tema é, porém, muito vasto. No entanto, queremos propor uma orientação que nos sirva como ponto de partida. O tópico mito, história e arte convergem no ponto em que pertencem ao modo de ser da criatividade humana em sua imensidão, profundidade e simplicidade. A proposição de reflexão que nos interessa é a arte como unidade essencial à vigência do mito e da história representada.

Sob o ponto de vista da crítica literária há muitos aspectos a serem considerados, como o sociológico, o psicológico, a historiografia da arte, as influências das diferentes épocas, os estilos, a biografia do autor, suas ideias filosóficas, religiosas, políticas etc. Sem dúvida, tudo isso é importante, mas o objeto de arte não pode jamais reduzir-se a um aspecto. Sua existência própria impregna e subsume todas essas feições, ao destinar-se como algo próprio que se deixa atravessar por todos esses elementos, mas que, para além deles, abarca a possibilidade radical da existência humana como eclosão de um novo mundo. Em seu domínio, nada é feito ou simplesmente dado de antemão, como um algo já acontecido, mas cada qual, com todas as coisas implícitas no seu ser, tem que ser, tem que se tornar, a partir de e dentro de si mesmo, como algo que salta em direção ao inesperado e para dentro de um

novo começo. Trata-se de uma singularidade, mas essa não comparece emancipada da vida do homem e de seu mundo.

A obra de arte, conduzindo-nos para dentro do modo de ser múltiplo do homem, para dentro de seu mundo, é capaz de fazer “artes” com todos os pedaços, trapos e sucatas descartados e esquecidos, fazendo desaparecer toda e qualquer neutralidade indiferente de uma consideração padronizante de ser homem. Aqui toda possibilidade de ser se torna única porque determina de modo próprio todo o viver humano em todas as suas implicâncias. É pelo interesse do sujeito criador que todo um mundo próprio se assenta por meio de toda a dimensão de sua unidade, na linguagem, no enredo, na estilização da matéria social, nos motivos dos tropos e figurizações. A ação criadora pelo interesse artístico faz surgir, crescer e se consumir múltiplas realizações da realidade em diversas implicações, cujo movimento estruturante resulta numa dinâmica de possibilidades radicais da existência, rumo a um ponto de plenitude.

Inclinamo-nos, portanto, seguindo as ideias dos primeiros românticos, a pensar a existência da arte como um centro vivo de reflexão que, desdobrado ao infinito, permite uma dinâmica em que múltiplos planos se encontram numa estruturação de ‘vir-a-ser-mundo’.

Sem dúvida, pelo seu caráter próprio, a existência artística extrapola as armadilhas dos dualismos hierárquicos que condicionam a tradição do pensamento ocidental e, evidentemente, as bases conceituais de uma teoria literária fundada na oposição da série formalismo e história.

Como já expusemos anteriormente, a crítica rosiana, embora perceba o princípio de fundo indeterminado nos textos do escritor mineiro, acaba procedendo, frequentemente, a uma essencialização que opõe sentidos, por exemplo, como mito e história. O privilégio de um termo sobre o outro termina dificultando o trabalho de convergência em que ambos os termos participam e co-pertencem à unidade artística. A nossa proposta de reflexão quer acercar-se de tal tema de modo a não imobilizar-se em aparelhamentos binários, o que implica que nossa tarefa é criar concatenações que ultrapassem a renitente visão de ver o mundo como isto ou aquilo, isolado ou ilhado em si. Para alcançar tal objetivo, coloquemos no centro das nossas reflexões um texto de Walter Benjamin, que evoca uma outra obra de Paul Klee, que pela arte gráfica pintou *Angelus Novus*. O texto se encontra nas teses Sobre o conceito de história na obra **Magia e técnica, arte e política**:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história

deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (1994, p. 226).

Para não haver equívoco em nossa reflexão, o nosso campo de interesse não é expor os pensamentos de Benjamin em torno da história ou do objeto de arte. Trata-se apenas de ter o texto como ponto de partida para acercarmo-nos da reflexão temática proposta. De toda forma é bom dizer que as principais ideias desse pensador foram assimiladas a partir da leitura do livro de Márcio Seligmann-Silva (1999) e Jeanne Marie Gagnebin (1999).

À primeira vista o que aparece no quadro de Paul Klee é simplesmente um anjo fundamentado na grafia formal das linhas. Como sustenta Klee em seu artigo “A confissão criadora”³², a arte gráfica abre-se plenamente à abstração, porque os elementos formais mais puros (pontos, energias lineares, planas e espaciais), tornam-se deficientes para a apresentação realista das coisas visíveis. Entretanto, nessa sinfonia formal, crescem infinitamente as possibilidades de variação e, com elas, as possibilidades ideais de expressão. A indeterminação do infinito, como puro movimento de linhas que se cruzam e se deslocam, guarda a ideia como primado da existência. O visível, então, nada mais é do que um exemplo isolado da totalidade do mundo. É o sujeito homem que cria as concatenações necessárias para vê a coisa que lhe toca em essência. São os símbolos que consolam o espírito, mostrando-lhe que existem outras possibilidades além das eventuais intensificações do terrestre: “a arte joga um jogo sem ciências com as coisas derradeiras e chega a alcançá-las” (KLEE, 2005, p. 277).

A escritura de W. Benjamin guarda essas relações de movimento. O uso do procedimento alegórico para compreender a obra de arte no mundo moderno impulsionou a visão de Benjamin à captura de um movimento que não é mais apenas um anjo ou mesmo uma figura de linhas amontoadas. O olho que persegue o movimento liberta-se da opacidade da obra do dia-a-dia e descobre por meio da força imaginante outros mundos. A obra de arte aparece como concentração (mônada) de diversos e variegados modos de ser em concreção. A arte, então, cumpre a função de nos animar e nos impulsionar para além da estreiteza da

³² O texto mencionado se encontra na Revista de Filosofia *Sofia* – vol. X – n 13 e 14, 2005, p. 271-277.

automatização da vida. Justamente, o modo de expressão alegórico se funda sobre a depreciação do mundo aparente.

O método alegórico concebido por Benjamin na análise da modernidade, operando um movimento tenso, articulado e imbricado, é capaz de mostrar, em síntese dialética, o que se oculta entre as dobras de um tempo que produziu o declínio da aura, o choque, o fim da narrativa, a vivência (*erlebnis*) exilada da experiência (*erfahrung*). Esses conceitos elaborados por Benjamin entrelaçam-se ao sentido interminável de um desenvolvimento histórico marcado por uma transitoriedade que degrada e destrói. A uma existência vazia e abstrata, derivada de uma nova realidade sociocultural e, sobretudo, tecnológica, Benjamin busca salvaguardar os objetos históricos do fluxo temporal responsável pelas ruínas. A teoria benjaminiana da representação alegórica da história reivindica, portanto, a visibilidade das particularidades da vida social presente, ou seja, o filósofo percorre as galerias, as vitrines das grandes metrópoles – nesse caso: Paris, de finais do século XIX – a multidão, o bulevar, o trapeiro, a boêmia, o *flâneur*, o jogo, a prostituição, a poética baudelariana, as mercadorias etc. O modo de interpretação alegórico da história trata de desvendar em cada figura social e em cada obra de arte, uma nova visão do contexto econômico-social, a partir de uma consciência que decodifica a imersão da história na catástrofe.

Arte e vida social entrelaçam-se descobrindo o movimento catastrófico do anjo da história. Aqui o trabalho técnico formal criado por Klee se transforma no exercício de captura da existência humana. É como se a obra de Paul Klee fosse uma fenda, através da qual se nos descortinasse toda uma paisagem humana no movimento vibratório da história, na prenhez de uma realidade que não reproduz o visível, torna visível a latência de outro mundo, cujo sentido emancipa-se da pergunta se ele existe de fato ou não, ou se é algo objetivo ou subjetivo. A obra se torna aberta no horizonte mesmo de quem a capta. É ela toda possibilidade, no sentido em que aí estão implicadas as realidades existenciais como salto ou dinâmica da potência. O olhar que captura é a imagem dialetizada de uma vida inteira que apela ao despertar. É propriamente a ação de vir a ser o que é. É dar-se conta da dor, da catástrofe e, por meio dela, atravessar, percorrer, superar esta opressão e reconquistar-se, recolocar-se a caminho. Sentir a vida inteira é sentir a dor, este oco, esta falta que nos empurra à evocação do ausente, do perdido, do exilado, mas que, no entanto, possibilita-nos, paulatinamente, de tanto nessa ausência entrar, ir conquistando o sentido da vida. Dessa sorte, arte e mito convergem, enquanto destino enigmático da inquietação humana. Mas ainda não é o momento de expor essa relação.

Walter Benjamin apreende a onda em movimento do anjo histórico. O anjo dirige seu rosto para o passado; quer acordar os mortos, contar-lhes as ruínas de suas sagas esquecidas e desgastadas pela tempestade do progresso. A linguagem imagística captura o momento da catástrofe, do contraditório historicizar-se humano. A imagem convocada na evocação provoca, em termos heideggerianos, a vigência de uma ausência (2003). Eis aqui o lugar em que se abriga a poesia. Dela emerge a onda que paralisa a linearidade da marcha histórica e que permite que toda a movimentação do dizer, criando a similitude de espaços temporais diversos, produza um anúncio inaugural. Estamos diante de um dizer que se realiza como desocultamento, embora velado como uma cifra, uma marca, um aceno. É dizer poético porque se torna objeto de sentimento e representação.

A experiência pensante de Benjamin avizinha-se à poesia. Trata-se de um diálogo do pensamento com a poesia, operacionalizado pela escrita da desmontagem. O conceito revirado pelas imagens produz o estranhamento do corte, para despertar os desavisados para o fato de que nem tudo é isto ou aquilo, mas sim é travessia, é passagem para “outro mundo”.

Justamente o anjo da história nos alerta sobre o perigo do cálculo, do pensamento-*ratio* que concentra todas as forças e interesses na conquista crescente do mundo, capaz de tudo perseguir até à aniquilação de tudo. Mas se a palavra de Benjamin entra, penetra e evoca a localidade desse perigo é porque essa palavra, esse dizer, fala por meio de outro lugar que é distância e ausência. Entenda-se aqui que não se abandona um lugar em favor de outro. O lugar que Benjamin pretende alcançar é propriamente o mundo como obra humana. O dizer do pensador busca o mundo. A experiência humana realiza o seu modo de ser, e isso desde os primórdios, quando se busca a terra para nela construir e habitar, para dar-lhe e conceder-lhe um sentido. O homem segue esse apelo da terra e põe-se a caminho, em busca, instaurando o mundo como obra.

Perceba que a nossa linha reflexiva nos leva à constatação de que a obra de arte funda-se na experiência da criatividade humana. Mas o que é esta experiência? Sigamos agora alguns aspectos do pensamento do “entre”, pelos indistintos caminhos das passagens e transições da filosofia de Schelling³³, os quais podem nos ajudar a descobrir alguns elementos para se pensar a relação mito, arte e história. Não obstante, essa reflexão pode servir como bússola hermenêutica para novos estudos sobre a obra de Guimarães Rosa.

³³ Nossas reflexões têm por base o ensaio “Mito e arte – ou: do pensar sem pensamentos – A contribuição de Schelling” da autora Márcia Sá Cavalcante Schuback, publicado na **Revista Sofia**, em local anteriormente citado, bem como nas elaborações contidas na primeira parte do livro de F.W. J Schelling, **Filosofia da arte**, publicado pela Edusp, 2001.

Começamos a abordar a relação mito e arte, para em seguida estabelecer conexão com a história. Nos termos de Schelling, a noção de experiência como fundamento de sua filosofia é um “pensar não pensante”, descrito como o “desdobrar-se de um modo de ser vivo e presente que se apresenta desde si mesmo” (*apud* SCHUBACK, 2005, p. 208). Seria um pensar na fenda do ser, o lastro de toda vida, de tudo quanto aparece e se faz no único horizonte possível, que é o da própria vida, da própria existência.

A propósito desse postulado, é interessante ressaltar as elaborações de Jacques Rancière (2005), quando, ao tratar dos regimes da arte, identifica no regime estético um modo de partilha sensível que rompe com a hierarquia de temas, gêneros e artes derivada do princípio mimético (regime representativo). Essa revolução antimimética não é apenas a conquista da forma pura; ela afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida. Essa identidade fundamental dos contrários que constitui o estado do regime estético é, segundo Rancière, a referência insuperável da noção de Schiller em suas 27 cartas que tratam sobre a *educação estética do homem*. Esses registros, que são pedra angular do Idealismo alemão, trazem uma contribuição analítica, na medida em que a estética concilia a atividade do pensamento e a matéria sensível como forte prática política. Assim, na base da revolução estética, a ideia da revolução política aparece como realização sensível de uma humanidade plena. Rancière escreve:

Foi assim que o “estado estético” schilleriano tornou-se o “programa estético” do romantismo alemão, o programa resumido no rascunho redigido em comum por Hegel, Holderlin e Schelling: a realização sensível, nas formas de vida e de crença populares, da liberdade incondicional do pensamento puro. E foi esse paradigma de autonomia estética que se tornou o novo paradigma da revolução, e permitiu ulteriormente o breve, mas decisivo, encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida (2005, p. 40).

Na base da invenção das novas formas encontra-se a tensão da ideia com a matéria sensível. A obra artística, afetada pela dinâmica do suceder ou do acontecer da própria vida, habita, ao modo de horizonte, o entre das transições, das passagens, da forma contínua do ‘vindo a ser’. A arte em sua essência envolve tanto o artista, a ação criadora, como a própria obra de arte. A interioridade ou interesse do sujeito criador impregna a produção artística sob os elementos formais de linhas, cores, volumes, linguagem, cuja projeção material é uma espécie da experiência viva, que fazemos “em” nós e “na” chamada obra de arte, quando a

essência dela nos captura. Nos termos de Schelling³⁴, essa essência, que só é possível pelo ‘gênio’ (conforme propugna o Romantismo), participa do absoluto, o que equivale a dizer que o sentimento do belo ou do sublime é a satisfação de ver apreendido o infinito no âmago do finito. A intuição intelectual objetivada, sendo possibilitada pela intuição estética, opera o milagre de reverberar por seus produtos o conhecimento da ‘coisa em si’, isto é, a forma de conhecimento do absoluto.

Se o fundamento do saber e da obra de arte é o ‘eu’ reflexivo, como princípio de interioridade, por outro lado há o reconhecimento da vigência própria do modo de ser arte, que não se reduz à subjetividade do artista nem à objetividade concreta do produto do homem. Essa vigência, a que gostaríamos de chamar essência da arte, que envolve o esquema sujeito–ato-criador–obra-de-arte, é o próprio homem ele mesmo, não mais considerado como sujeito e agente do ato criativo, mas como existência, num sentido em que um e todo são sinônimos. Mas o que seria essa existência? É a integração de tudo que nos toca como experiência fundadora da vida e se concretiza como um modo de ser que advém do encontro do “feito” e o do “por se fazer” como partícipe do absoluto.

As alegorias que Benjamin constrói em suas teses sobre a história, bem como no trabalho do artista e do crítico, são “imagens dialéticas” que, capturando um momento da realidade, é capaz de unir o efêmero à realidade e, assim, mostrar as possibilidades do presente reencontrar com o passado. Trata-se, como faz Schelling, de construir um pensamento por imagens. É na dimensão do “enquanto”, do “entre” indiferenciado ou de um não-lugar que o pensamento meditativo de um Benjamin faz acordar o pensamento do esquecimento do ser para o destino da história construída pelo homem. Ou seja, em seu pensamento imagístico acontece o apelo do vigor da iminência da catástrofe como correspondência do destino do homem. Por meio da imagem, o pensamento representativo se distancia do “visível” e entreabre um horizonte de abertura que responde, pela verdade (entendida como o real capturado enquanto potencialidade de encontro do passado com a atualidade), como correspondência do destino do homem. Aqui a temporalidade retrai-se no

³⁴ Para Schelling a arte se insere no âmbito de uma metafísica da infinitude, ou seja, ela se constitui como apresentação sensível do absoluto. Para os idealistas alemães a limitação da consciência em relação ao que Kant designou como ‘incognoscível’, isto é, a impossibilidade de conhecimento da ‘coisa em si’, deveria ser superada. As ideias estéticas do filósofo estão contidas nas **Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo**, de 1795-96; em **O sistema do idealismo transcendental**, de 1800; e na **Filosofia da arte**, fruto de seu curso ministrado em Jena no período de 1802-03 e em 1804-05. A ideia preponderante em seu pensamento filosófico é a de que a imaginação é o fundamento da realidade, e de que a arte se define como identidade de um processo consciente e inconsciente. Daí o entendimento do primado do artista sobre o filósofo. Para Schelling a arte realiza, em atividade artística finita, o infinito que o filósofo busca de forma especulativa.

movimento de co-pertença passado, presente e futuro. É o caso, por exemplo, das alegorias baudelarianas que incorporam por meio das temporalidades heterogêneas a “imagem onírica”³⁵.

Tentar compreender e expressar a existência e o destino do homem faz parte da mesma dinâmica de conceber o suceder do homem no tempo. Mas essa sucessão, ainda nos termos de Schelling e igualmente presente nas elaborações de Benjamin, nada têm a ver com a justaposição de dois ou mais pontos em que a visão se fecha num ponto único, cuja fixação decorre do pensamento conceitual que fomentou a oposição entre mito e logos e que, historicamente, implicou nas oposições entre imagem e conceito, natureza e consciência, natureza e arte, arte e filosofia. Tempo, aqui, significa simultaneidade como força geradora de um começo. Essa dimensão de um começo que está sempre a começar é o que Schelling entende por mitologia. A inconcebível força de um eterno começo é o ponto de vista da natureza e também do mito que, ultrapassando a dicotomia excludente de vida e morte, torna possível conceber um tempo que não cessa de começar.

Assim, para o idealista alemão, o ponto de vista perseguido é aquele em que pensar não se identifica com a ordem das causas e causalidade, ou seja, com a racionalidade pontual, mas designa a não pontualidade da experiência. Aqui, pensamentos tornam visível a obra da experiência. Em questão teríamos a experiência relacionadora e integradora do mito e da arte, precisamente no ponto em que ambas, ao contrário do trabalho conceitual, implicam uma experiência que extrapola a predicação conceitual e que se insere no campo intuitivo intelectual. Para Schelling, o papel da intuição intelectual é um entreabrir-se à vida do absoluto ou da absoluta indiferença. Trata-se de expressões exiladas de sua forma conceitual, na medida em que não se deixam objetivar por nenhum conhecimento real, a menos que a razão admita a sua não prioridade e devolva o pensamento à radicalidade profunda do ser para “a vida da vida”, na direção de um aprendizado de um “pensar não pensante” (SCHUBACK, 2005, p, 207). Retoma-se, aqui, a ideia de uma não-pré-reflexividade do ser, em que “um pensar não pensante” significaria a abertura para aquilo que está permanentemente em

³⁵ Em Baudelaire a imagem onírica está implicada na imagem dialética. Trabalhando com o procedimento alegórico, Baudelaire cruza duas visões de temporalidade; de um lado, a transitória, que a sociedade industrial sacraliza como mercadoria de modo a anunciar a ruína do mundo utilitarista; e do outro lado, a potencialidade lírica, que confere um lugar de diferenciação à vivência de choque. Por meio do procedimento alegórico, a imagem poética capturada deseja ultrapassar o valor da troca e da utilidade do contexto histórico-social. Tal imagem dialetizada, investindo contra a significação estável do uso das coisas, instaura uma temporalidade de suspensão do progresso, cujo sentido descontínuo e de incerteza está direcionado para um “não-lugar” da história linear. Para uma melhor compreensão das alegorias baudelarianas elaboradas por Benjamin, remetemos o leitor à obra: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo** (1989)

constituição, o que implica num saber não firmado no já sabido, no já pensado, mas que, no entanto, em articulação com o conhecimento já sabido, não se confina e se limita a uma determinação³⁶. Vejamos como Schelling define este relacionamento:

O já conhecido não é algo pronto e acabado e nem tampouco algo dado desde o começo. O já conhecido está, ao contrário, sempre emergindo do interior através de um processo inteiramente próprio. Somente mediante uma cisão e liberação interiores é que a claridade do conhecimento pode iluminar. (*apud* SCHUBACK, 2005, p. 208)

Mito e arte emergem como forma de conhecimento justamente quando a experiência limítrofe do conceito se firma. É, todavia, nesse limite que se expõe a experiência viva do interesse humano em cujo interior reside a síntese entre sensibilidade e entendimento. A dimensão do pensar num entre indiferenciado da passagem, entre imagem e conceito como força de um começo, na forma contínua de um ‘vindo a ser’, torna possível não apenas vislumbrar as coisas, mas a gênese viva das coisas. Tanto a arte como a mitologia fazem a experiência da gênese viva das coisas, porque fundamentalmente questiona a partir do seio

³⁶ A produção intelectual de Schelling esteve empenhada em ressaltar a conexão entre trabalho conceitual e intuição, filosofia e poesia, fundada num modelo auto-reflexivo onde a suspensão entre dois polos, o real e o ideal, o visível e o invisível, exprime, pelo encadeamento reflexivo, o pulsar infinito da vida do Absoluto. O pensamento na autoconsciência, refletindo a si mesmo, é a base fundamental do Romantismo. Trata-se de um pensar-se a si mesmo como fenômeno; o que é apropriado para tudo, pois tudo é si mesmo. A unidade da identidade absoluta anterior do eu e do não-eu não se pode realizar mediante uma dedução lógica, mas, unicamente, na base da experiência expressa na liberdade e vontade. Vontade que aspira à própria auto-revelação. Para os românticos, a queda original do mundo ideal e absoluto ao mundo empírico, da multiplicidade, da individualidade, do devir, exprime-se na história da natureza e da humanidade, que deve realizar a redução dessa queda original, o retorno das coisas a Deus, da multiplicidade à unidade, do finito ao infinito. Essa redução redimiria o mundo e o homem na medida em que esses se revelam plenamente a si mesmos. Tal conhecimento heterogêneo pode ser apreendido pela filosofia e pela intuição estética. Na estética e na filosofia românticas, o símbolo e o mito têm importância chave na concepção de que a beleza é algo infinito que se expressa no finito. Trata-se, portanto, de reabilitar a imagem em sua força e criatividade contra a redução positivista, que excluía o símbolo do pensamento racional. A concepção kantiana do incognoscível, designado sob o nome de coisa-em-si, ao lado do “juízo de gosto”, que constitui a terceira via do conhecimento enquanto faculdade de perceber o belo, trouxe contribuição significativa à teoria estética romântica. Kant, ao deduzir os conceitos puros do entendimento da **Crítica da razão pura**, publicada em 1781, afirma que a imaginação produtiva, em seu sentido transcendental (uma espécie de produção de síntese), desempenha um papel epistemológico importante. Essa imaginação como “esquematismo transcendental” vai alimentar a posição de Schelling na concepção de que o infinito aparece no finito por meio do símbolo. Assim, o pensamento do idealista alemão, exposto na **Filosofia da arte**, sustenta ser a linguagem mitológica a matéria da arte, já que sua dimensão simbólica, marcada pela identidade de um processo consciente e inconsciente, expressa a sua participação no Absoluto. Trata-se de um esforço de compreender a arte como presença metafísica, por meio da qual o infinito pode surgir no finito, tal como acontece na mitologia. Para Schelling o ‘exílio metafísico’ se realiza no mundo moderno. A separação do homem com a natureza resultaria no fim de um mundo coeso, bem como no desamparo do homem. A ciência, depois de ter fraturado a unidade em sujeito e objeto, retornará à poesia por meio do mito. A arte imbuí-se da missão de reunificação da realidade fragmentada. Em outras palavras, a perda do ‘lar’, o exílio moderno gerado pela separação do sujeito e do objeto, deve ser neutralizado pela poesia, que deve se unir à filosofia por meio do mito. Perceba-se que o exílio metafísico elaborado por Schelling repercutirá em autores como Lukács, Adorno e Benjamin.

dramático da vida, o sentido e destino do ser. O fenômeno artístico, como partícipe do mundo invisível, aparece como epifania dessa totalidade.

No instante luminoso do entre, do indistinto, em que se está inteiro no que se é e não se é, mito e arte se evidenciam como força inconcebível de um começo, pura atividade criadora que, simultaneamente, expressa o sentido da história do ser como ruína e potência diante da relação vida e morte.

Em termos benjaminianos³⁷, ruína e potência se mostram por meio do trabalho da memória do artista ou do historiador que, possibilitando uma outra forma de inserção no fluxo dos acontecimentos vividos e recordados, inaugura um tempo entrecruzado, orientado para uma experiência de temporalidade real (dores, limites e privações da existência humana) numa relação íntima de reconhecimento das impressões profundas da própria vida, essas originadas de uma sensação de plenitude. O trecho do ensaio “A imagem de Proust” indica este caminho reflexivo a ser seguido:

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob a sua forma mais real e por isto mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração proustiano o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as “correspondências”, captadas inicialmente pelos românticos, e de modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar à sua existência vivida. É a obra da *mémoire involuntaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. (BENJAMIN, 1994, p. 45).

³⁷ É bom lembrar que muitas das elaborações de Walter Benjamin resultam de uma influência direta dos primeiros românticos de Jena, edificado pelos irmãos August e Friedrich Schlegel, pelo jovem poeta Novalis, pelo dramaturgo Ludwig Tieck e pelos filósofos Schelling e Schleiermacher. Respalando-se nos textos dos românticos de Jena, especialmente, Schlegel e Novalis, Benjamin parte do pressuposto de que, com esses autores, a arte foi colocada no ponto central da reflexão. Isso é um fato importante, na medida em que a arte assume autonomia e passa a ser compreendida em si e para si como uma unidade. Segundo o estudioso do pensamento de Benjamin, Márcio Seligmann-Silva (1993: pp. 10-11), lê-se: “Benjamin foi o primeiro a valorizar a teoria romântica da ‘Reflexão’. Esse conceito está no centro dessa sua tese. Benjamin define a crítica como um ‘médium-de-reflexão’... Na medida em que ele pôs esse conceito no núcleo da sua tese, com todas as suas implicações de crítica ao modelo de teoria do conhecimento monológico... ele trouxe à tona um debate – a crítica de um determinado modelo de razão e racionalidade.” Nesse sentido, de acordo com Benjamin, toda obra de arte se constitui como “médium de reflexão”. E a tarefa da crítica e da filosofia definida por Benjamin será, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 45-46): “tirar das formas artísticas e linguísticas (ou na Obra das Passagens, das formas sociais fantasmagóricas), a partir do emaranhado histórico por elas desenhado, seu vulto futuro, tal qual a morte o revelará, este esqueleto tão caro aos alegoristas barrocos [...] somente esses destroços, esses fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever o esboço de uma outra realidade redimida.” A rigor, para Benjamin, o crítico literário deve redescobrir a obra como ruína de potencialidades não concretizadas. Trata-se de um trabalho que tanto nasce da plenitude (ideal) quanto do luto e da história (real).

Não se trata, portanto, de alcançar uma forma de eternidade dissociada das marcas evidentes da passagem do tempo histórico. Vigora aqui um sentido de respirar um ar novo, nascido das conexões entre o que está longe e o que está próximo. Ora, a reminiscência na obra rosiana assume um papel decisivo de reintegração entre as posições cartesianas reguladas por programas de saberes que separam passado e presente, mito e história, local e universal.

Ademais, é incontestável que o narrador rosiano se perde nos entrelaçamentos de suas experiências, descrevendo as práticas de uma vida sócio-cultural bem definida com suas crenças e valores localistas, mas ele se afasta do contato direto, do objetivamente histórico, numa busca constante de analogias entre as coisas próximas e distantes, porque está certo de que a realidade esconde sempre diversas correspondências a serem descobertas. Isso implica que a existência das realidades materiais está subordinada à imaginação artística, fora da qual nada existe nem atua. O plano histórico não resulta, portanto, de uma causalidade (que oculta a oposição ação-passividade), mas “vontade de potência”. Quer dizer, uma elasticidade provocativa que nos apresenta a história do Brasil como invenção contínua e imprevisível, a partir da matéria narrada, que põe muito mais em evidência a indeterminabilidade do imaginário cultural do que o determinismo histórico com suas formas de controle, de sujeição ou reprodução. Isso implica supor uma dupla dimensão na matéria narrada por meio do papel da memória: a da conservação dos valores tradicionais, cuja permanência na vida social veicula um sentido de sobrevivência e existência face às demandas históricas, mas, também, que são transformáveis pela experiência estética, na medida em que as condições sócio-culturais representadas só existem em função do ‘modo de ser’ próprio da arte. Nesse ponto, a obra **Sagarana** abre-se à cosmovisão mitopoética, o que não quer dizer que haja aí um sentido trans-histórico que não deriva do meio. Ao contrário, os elementos determinantes do meio são facilmente identificáveis, mas os conteúdos que a experiência estética elabora exploram os limites e as potencialidades do herói, o terreno do imaginário, as pulsões jamais clarificadas por inteiro.

O princípio artístico de fonte popular evidencia a possibilidade da produção do diferente, do relativo e do radicalmente novo que cada indivíduo traz, exatamente porque constitui parte desse modo ativo e mutável que constitui o movimento cíclico da vida.

Na linha progressiva e irrevogável de um tempo linear, o interesse estético faz aparecer a cosmovisão cíclica de um tempo que está sempre a começar. Trata-se, portanto, de uma correspondência que está afinada com o mito, pois o historicismo moderno, defendendo a percepção de um tempo homogêneo, não permite o acesso a um tempo cíclico e reatualizável, em que as diferenças culturais ou as minorias destituídas negociem novos lugares diante do

‘terror da história’. Isso porque o escritor mineiro parece assumir em seu projeto literário um olhar que explicita o passado não dito, não representado, um olhar que assombra o presente histórico dos vencedores.

Na encruzilhada entre mito e logos, o interesse estético captura os espaços mais profundos de nossa amnésia cultural, de nossa inconsciência. Nesse ponto, faríamos bem em recordar a leitura de Walter Benjamin à pintura do *Angelus Novus* como aparência figurativa do dialético paralisado. Para Benjamin, essa paralisia é a utopia para os que vivem ‘de outra forma’ que não a modernidade, mas não fora dela. Se a utopia em Benjamin é ‘salto de tigre’ concebido como simultaneidade temporal de um encontro que visa um ativismo político dedicado à transformação social face à catástrofe do progresso histórico, para o escritor mineiro a imagem da dialética paralisada é o encontro entre mito e história oferecido como possibilidade, como lugar utópico da arte. Lugar, aliás, que entreabre, libera e concede localidades e lugares, assumindo o simultâneo do espaço-tempo pela instância do acontecimento artístico. O arrancar e o trazer do tempo como um entreabrir permitem que o passado seja um presente vital e, desse modo, é tanto um passado cheio de futuro como um futuro que já sempre nos precedeu. Ora, essa compreensão constitui o sentido fundamental do mito de origem, que expõe o modelo de um eterno começo como co-presença de passado, presente e futuro. Esse é também o ponto de vista da natureza enquanto força de um começo. Não é, pois, fortuita a elaboração de Frye (1973, p. 107) quando supõe que o princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições no mundo na natureza, como exemplos de processos repetitivos do ciclo das estações e dos movimentos diários e anuais dos corpos celestes.

Parece-nos que o movimento cíclico como força de um começo constitui um dos sentidos mais relevantes na obra do escritor mineiro, ou, nos termos de Suzi Sperber já mencionados, a transformação do caos em cosmos. Os jogos linguísticos realizados por Guimarães Rosa expõem esse sentido permanente de recriação, de recomeço, o que nos conduz a pensar que sua poética guarda uma relação mística com a criação do mundo ou com o modelo cosmogônico. Daí também os vários estudos dedicados a decifrar a ‘aura’ esotérica ou ocultista da obra rosiana, sem vinculá-la, no entanto, a uma premissa plausível e demonstrável.

Sustentamos que a estrutura cíclica do tempo na obra em estudo está vinculada às fontes populares, que imitam a criação original que é ritmo vivo perpetuamente se recriando, nascendo para morrer e de novo renascer. Nesse sentido, trata-se da evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no âmago de cada homem. O ritmo

poético, respirando o movimento cíclico do cosmo, conduz à possibilidade de renovação da existência, ou seja, renovação de nós mesmos como experiência viva que fazemos em nós.

A existência artística, como um historiar-se do destino da possibilidade radical da existência humana, não seria também, como demonstra Schelling, o mundo do mito? Neste, também não se evidencia um saber que expressa a profundidade da vida como um começo? Ambos não traduziriam um gesto que constituiria o recolhimento de um arrancar do esquecimento, da opacidade do banal cotidiano, aquilo que deve ser levado à clareza existencial como vigência da vida extraordinária na sua fascinação e beleza?

A vitalidade da vigência do momento histórico representado na obra em estudo não se fecha em si mesmo; não é expressão ideológica dedicada a proteger a pureza de uma memória nacional. Trata-se de um momento em que os fatos sócio-históricos representados deslizam a um ativismo imaginário antropológico, cujo simbolismo abre-se à potencialidade projetiva que a arte assume como desvendamento. Nesse ponto, as condições históricas que encadeiam um sentido determinista das relações de classe e de valores culturais específicos – *lócus*, aliás, da contradição e do conflito nos contos – encontram-se com o plano mítico dedicado a resgatar o tempo como recriação permanente. Aqui, a ideia da transformação da situação ou do herói auxilia a pensar sua historicidade não como algo reproduzível e previsível, mas como algo nunca clarificado e calculado por inteiro.

O eixo mitológico conflito/transformação/equilíbrio permite pensar os fundamentos da história como cambiante. Nesse sentido, o apaziguamento final que identificamos nos contos não vai implicar num ideal fusional do homem com o cosmo, um sentimento ‘edênico’ que eliminaria todos os conflitos e as dúvidas: o término das tensões pressupõe novos conflitos e novas ordens. Aqui é oportuno recordarmos com Schelling a ideia do eterno retorno, que não diz respeito nem à qualidade física nem à quantidade extensiva do mundo, mas, sobretudo, compreende a vida do absoluto que é o caos original de uma força que não cessa de começar, a experiência do abismo do eterno começo. Nesse sentido, o começo ‘não é nem isso nem aquilo’, não é descrita em seu caráter reprodutível de uma coisa prototípica, mas como ação criadora. Trata-se de um movimento cíclico que abandona a ordem das causas e causalidades e, desse modo, vislumbra a simultaneidade de um começo que é a vida da própria formação, ou seja, a gênese viva das coisas que só a imaginação produtiva pode capturar. Esse é o ponto de vista da natureza enquanto força de um começo. Esse é o ponto de vista do mito que, não se fechando no trabalho pontual do conceito, se espiritualiza ao fazer a experiência das verdadeiras ruínas de ser, como afirma Schelling:

As verdadeiras ruínas não são aquelas do antigo esplendor humano que o curioso procura nos desertos da Pérsia ou da Índia; toda a terra é uma imensa ruína, onde animais vivem como fantasmas e os homens como espíritos e onde muitos tesouros e muitas forças escondidas se desprendem como se desencantadas por uma força invisível ou um jogo mágico. (*apud* SCHUBACK, 2005, p. 223).

Fazer a experiência das ruínas do ser é vislumbrar o espírito para além da dicotomia da vida e da morte; tarefa que exige a instância das passagens, dos intermédios e dos interlúdios e que nos transfere para esse outro mundo escondido que tanto nos fascina, justamente porque se encontra dentro de nós. Aqui não mais o jogo da conceptualidade do oposto, do dia e da noite, da geometria dos espaços e lugares, mas a clarividência da simultaneidade que se constitui como espaço da diferença no mesmo:

Dia e noite não são dois tempos e espaços distintos, mas o ser outro em si mesmo e ser si mesmo no outro, sendo nem isso e nem não isso. O instantâneo, o momentâneo, é o espaço da diferença no mesmo. Schelling explica a clarividência clara como um “pensar intrépido”, cumprido mediante o “inteiro abandono de tudo o que é exterior” (SCHUBACK, 2005, p. 225).

Um “pensar intrépido” é um pensar por imagens abruptas, instantâneas, as quais correspondem ao sem lugar de uma cosmogênese que deseja ver a concepção vital a partir da obra da experiência. ‘O eterno retorno’ que identificamos do ponto de vista formal na obra de Guimarães Rosa não é, como entendemos, o retornar do mesmo. A presença do imprevisível e do incognoscível agrega a ideia de transformação, ideia que, saindo do mesmo, retorna em repetição como potencialidade no *devir*. Há aí todo um jogo lúdico sobre os valores de liberdade e necessidade que a imaginação artística tece. Dessa sorte, o artista-romancista dedica-se a brincar com a limitação do ‘já sabido’, porque é verdadeiramente pela saga poética que a existência do particular se torna livre para alcançar a exigência de uma plena satisfação. A imaginação concede que o particular se solte dos atritos e apertos.

Na obra, a repetição de base mítica da série conflito-luta-superação se encarrega de mostrar as vontades, as máscaras, os papéis e as potências como dinâmica da experiência humana, num movimento incessante entre o ‘mesmo’ e o ‘outro’. Portanto, experiência que não se cansa de se expor e entregar-se ao que está sempre se acabando, começando de novo, recomeçando do mesmo; intensificando-se e tomando-se pela necessidade do espanto que não pára de nascer, que não pára de nos tomar, instigando-nos a recebê-lo, a sustentá-lo. Pura

criação que nos invade e nos empurra a repetir ou evocar os primórdios da existência, onde o finito se dá em todo mistério de sua infinitude de uma morte-nascimento sem fim³⁸.

Nos nossos contos em estudo, a ambiguidade da repetição reside precisamente, em que se está permanentemente diante de um fim, de uma conclusão e de uma chegada, que podem concomitantemente provocar ou desencadear uma nova partida, um novo começo, uma nova criação. Tudo parece metamorfosear-se por meio de um jogo de acerto e desacerto, sucesso e insucesso, acabamento e recomeço, vitória e derrota, resistência e superação contínuas. A técnica narrativa aponta para as metamorfoses latentes, para algo que está

³⁸ Ao tratar das formações dos deuses no mundo grego, Schelling, na segunda seção de sua obra **Filosofia da arte**, vincula-as à consequência do princípio estabelecido que é o Absoluto intuído realmente. A Ideia dos deuses é necessária para a arte. O filósofo escreve: “Als eine Folge aus dem aufgestellten Prinzip kann ferner angesehen werden, daß die vollkommenen Götterbildungen erst erscheinen können, nachdem das rein Formlose, Dunkle, Ungeheure verdrungen ist. In diese Region des Dunkeln und Formlosen gehört noch alles, was unmittelbar an die Ewigkeit, den ersten Grund des Daseins erinnert. Es ist schon öfters bemerkt worden, daß erst die Ideen das Absolute aufschliessen; nur in ihnen ist eine positive, zugleich begrenzte und unbegrenzte Anschauung des Absoluten.” (SCHELLING, 2004, p. 178). Traduzimos, assim: “Como consequência do princípio estabelecido, pode-se ver que as formações de deuses perfeitos só aparecem depois que o informe puro, escuro e monstruoso foi reprimido. A essa região do escuro e do informe pertence tudo o que lembra a eternidade, que é o primeiro fundamento do ser. Foi muitas vezes observado que apenas as ideias abrem o absoluto, apenas nelas (ideias) existe uma visão positiva, e ao mesmo tempo (uma visão) limitada e ilimitada do absoluto.” Assim, no horizonte idealista de Schelling a arte obtém figuras separadas, delimitadas em suas qualidades particulares, no entanto cada forma recebe a deidade inteira (a *absolutez* indivisa). Segundo essa lei, a vida flui do Absoluto, como pura e simplesmente um para o mundo; segundo essa lei, no reflexo da imaginação humana o universo se desenvolve de novo no mundo da fantasia, cuja lei, sem exceção, é *absolutez* na limitação. Trata-se de um pensar imagístico que envolve o pensamento do ponto de vista de um começo e não de uma essencialização de um começo. Essa força de um começo, que constitui propriamente o mito requisitado pela filosofia de Schelling, exige uma estação na espacialidade do entre, das passagens, uma estação no entre vida e morte, entre sono e vigília, entre noite e dia. Essa lei do recomeço, que atua na imaginação artística, constitui-se pelo movimento da série perpétua do nascer, morrer e renascer, onde o instantâneo é o espaço da diferença do mesmo. Assim, a formação dos deuses estaria ligada a esse perpétuo movimento. Com efeito, do Caos absoluto é que surge a existência, vale a citação: “Como germe comum dos deuses e dos homens, o Caos absoluto é noite, trevas. Ainda informes são também as primeiras figuras que dele a fantasia faz nascer. Um mundo de figuras informes e monstruosas precisa submergir para que possa surgir o reino ameno dos deuses venturosos e duradouros. Também neste aspecto as criações poéticas gregas permanecem fiéis à lei de toda fantasia. Os primeiros descendentes dos encontros amorosos de Urano e Gaia ainda são monstros, gigantes de cem braços, Ciclopes imponentes e os selvagens Titãs, descendentes diante dos quais o próprio progenitor se horroriza e aos quais no Tártaro de volta oculta. O caos tem de devorar novamente a própria prole. Urano, que esconde os próprios filhos, tem de ser suplantado: começa o domínio de Cronos. Mas também Cronos devora os próprios filhos. Começa finalmente o reino de Zeus, mas tampouco este, sem ser precedido por destruição. Júpiter tem de libertar os Ciclopes e os gigantes de cem braços, para que possam ajudá-lo contra Saturno e os Titãs, e somente depois de vencer esses monstros e os derradeiros descendentes de Gaia, furiosa com o ultraje de seus filhos – os deuses que assaltam o céu e o monstro em que despendeu suas últimas forças, Tifeu –, é que o céu clareia: tranquilamente, Zeus toma posse do Olimpo sereno; em lugar de todas as divindades indefinidas e disformes surgem figuras definidas, determinadas; em lugar do titã Hélios, o eternamente jovem Apolo. Mesmo Eros, o mais antigo de todos os deuses, que a poesia arcaica colocava na mesma época de Caos, renasce como filho de Vênus e de Marte, e se torna uma figura delimitada, duradoura” (SCHELLING, 2001, p. , 57-58). Essa visão das passagens e dos intermédios, quando o escuro pode ser visto como luz e a luz em sua obscuridade, constitui estruturalmente a poética tradicional, onde as forças em luta encontram o equilíbrio como manifestação da diferença do mesmo (o Absoluto). A cisão moderna, que separa sujeito e objeto, pensada por Schelling como a perda do “lar”, o “exílio moderno”, pode ser neutralizada por aqueles artistas que, fechados em sua poesia, tentam resgatar a unidade entre o sensível e o inteligível. É o caso de nosso escritor mineiro.

sempre na iminência de acontecer e, por isso mesmo, como não identificado por inteiro, apenas sugerido e possível; desse modo, um objeto que aparece como perturbador e estranho.

Trata-se de uma escrita que não cessa de exprimir a tensão do que existe entre o já significado e o que permanece em suspensão. Ela revela, dessa forma, a in-diferença do entre, do ‘ainda-não’. O efeito estético de tal escritura é que o excessivamente pleno se torna carecente e incompleto, mas, simultaneamente, fustigado pela eterna sede de efetivação. Ora, o que ressalta Guimarães Rosa nessa dinâmica de alto e baixo, de declinar e ir além, de morrer e viver, não é senão a simultaneidade de um eterno construir, destruir e renovar. Nela se tem as metáforas do rito iniciático do mito de origem, em que a vida é uma figurativização da espontânea alternância de contração e expansão. É essa, em poucas palavras, a nossa compreensão do movimento cíclico na obra. Movimento, aliás, de caráter predominantemente lúdico, já que pelas incessantes operações de deslocamentos o aspecto regenerador e positivo do riso propicia um olhar sob um novo prisma. Nesse ponto, o autor relativiza, ironiza, parodia, desfaz o feito por meio do humor e do desvio. Jogo fascinante de duplicação entre o aparente e o real, onde a imagem do fazer-se imagem deve ser entendida como a matéria vertente que une vida e arte.

Interessante é também perceber que o movimento cíclico na obra **Sagarana** se traduz no uso de símbolos, por meio dos quais as imagens, como a natureza e a cegueira no conto **São Marcos** (e não apenas neste), a criança e a alternância do dia e da noite em **Conversa de bois**, a marca de Matraga ou a travessia do burrinho pedrês no Riacho da fome, recebem uma carga semântica de renovação, que apóia esta ideia de ciclo.

Quando, por exemplo, nos detemos atentos ao conto de **São Marcos**, percebemos que a natureza aparece em seu estado de *natura naturans*, ou seja, natureza em sua dinâmica viva e ativa, que excede a beleza da natureza morta da *natura naturata* em sua fixidez. Ao longo da estrada, o narrador-protagonista, só realiza o seu processo metamórfico – o que inclui a superação de sua visão preconceituosa em torno dos valores locais –, quando, no labirinto do mato, sua visão contemplativa de ordem intelectual é atingida pela experiência da cegueira decorrente do feitiço de seu antagonista João Mangolô. A passagem no mato é marcada por descrições da flora que combinam elementos místicos e naturais, cujos efeitos, no âmbito da lógica narrativa, sugerem que o mundo da natureza tem uma realidade autônoma com respeito ao sujeito cognoscente, no caso, o herói-protagonista que a sujeita como objeto contemplativo. A narrativa segue combinando elementos tanto extraordinários quanto ordinários.

Em Rosa, a saga poética, com seu contar tosco, solto e curvilíneo, ponto de múltiplos encontros, não se permite a determinação unívoca de critérios e valores miméticos, adequada à ordem cartesiana e positivista da representação, porque desliza pela linha imaterial que separa e opõe determinado e indeterminado. Assim, as formas miméticas da representação realista aparecem como fundamentos que convergem para a travessia, para o lugar em que tudo converge para um outro modo, para o lugar em que se reserva e se abriga uma outra possibilidade. Essa forma de fundo, em que se delineia um movimento de contração (realista) e expansão (o trabalho formal com a matéria) das imagens, produz o efeito estético de indefinição, que só pode ser compreendido dentro do ‘possível poético da arte’. Materialmente e ficcionalmente, a escritura rosiana, desde **Sagarana**, sugere veredas que atravessam as certezas interpretativas, os arranjos decifratórios; quem sabe para entre-dizer que aí, quando o pensamento lógico, racional e demonstrável se cala, é hora de evocar a sabedoria poética.

Esse *medium* reflexivo do mundo que a palavra poética consente em seu dizer aponta para aquilo que foi negado ou separado. Trata-se de um dizer indizível que reúne tudo que aparece no mostrar múltiplo e para o qual falta uma medida de determinação que nossos hábitos representacionais parecem não alcançar. Não obstante, a palavra de Rosa não se recusa a dizer e nem se rebaixa à rasa incapacidade de nomear o mundo. A preciosidade desse dizer se retrai na temporalidade misteriosa de um surpreender. Aqui o mundo é experienciado num mostrar entrevisto, uma espécie de sem lugar, o que está próximo do que Paul Klee chamou de “ponto cinza de uma cosmogênese”, aquele que “nem é branco, nem preto porque é tanto branco como preto. É cinza porque nem é quente nem frio. É cinza por ser um ponto não dimensional, um ponto entre dimensões, um ponto de caminhos se entrecruzando” (*apud* SCHUBACK, 2005, p. , 226). Pode-se dizer que aqui a arte se cumpre, porque esse mostrar como ‘segredo derradeiro’, escondido por detrás da luz do intelecto, abre-se ao sumo novo de todas as intensificações. Aqui, como nos sugere Heidegger, não precisamos buscar longe: “Precisamos apenas do olhar súbito, simples, inesquecível, do olhar que olha como uma primeira vez o que nos é familiar e que, não obstante, nunca buscamos conhecer e nem tampouco reconhecer de forma adequada” (2003, p. 206). Esse familiar e desconhecido, aquilo que está aqui e está além, que não é isso nem aquilo, não há o que se discutir, é o sem lugar do acontecimento da arte.

2. O PRIMADO DAS SAGAS ROSIANAS

Parece claro que a estrutura narrativa dos contos da obra **Sagarana** é análoga à forma tradicional dos contos populares. Equivale a dizer que o escritor mineiro em sua concepção estética adotou a maneira de pensar e de sentir do povo, mas não como resíduo fossilizado e pitoresco, antes como matéria histórico-filosófica.

Em nosso percurso investigativo, já pontuamos que o estudo do gênero do conto maravilhoso, examinado por Propp em suas bases formais, estabelece um parentesco com a estrutura textual de nosso *corpus*, uma vez que podemos identificar a recorrência de uma sequência temporal das ações, como demonstraremos adiante.

Em termos estruturais, a função como unidade mínima de composição, formulada a partir de um amplo estudo de materiais folclóricos empiricamente coletados pelo teórico russo, comporta efeitos de poder específicos, já que, na estabilidade de seus núcleos formais, pode-se conjecturar a ideia da memória coletiva, marcada pela repetição, como substrato dos contos populares. Parece-nos que a eficácia particular desses núcleos, quando apoiada pela significação histórica de certa visão popular do mundo sinalizada por Bakhtin, propicia um chão fértil à nossa pesquisa. Mas, se estamos inquirindo como objeto de estudo os contos populares, logo uma questão irremediável se impõe: como definir o termo popular? Para nossa pesquisa esse aspecto tem ressonâncias metodológicas relevantes.

A noção do popular

Quando se pensa sobre o conceito de “popular”, depara-se com uma série de contradições, veiculadas por modelos teóricos de descrição e interpretação. Fica evidente que é comum em todos eles a dificuldade em definir tal conceito. Por meio de um método não cronológico, procederemos ao cotejamento de algumas reflexões.

No artigo “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”, Chartier (1995)³⁹ apresenta seu entendimento da questão da cultura popular. De forma um tanto quanto esquemática, ele discorre sobre as principais definições da cultura popular, segundo dois modelos de abordagem e interpretação: o primeiro, tentando abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona de forma alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo entende a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Trata-se de abordagens que concebem a cultura popular como universo simbólico, ora autônomo ora dependente. Todavia, esses dois modos de apreensão não são excludentes, isto é, tanto um modo como o outro pode comparecer em um mesmo autor. Desvinculando-se das abordagens que caracterizam o momento de ruína da cultura popular, o historiador francês busca focalizar o relacionamento entre as formas impostas e aculturantes, de um lado, e as táticas adotadas pelos grupos subalternos, por outro. Haveria um espaço entre os modelos culturais impostos e a recepção “rebelde” e “matreira”, ou seja, um espaço onde se insinuam as reformulações. É nesse espaço entre a norma e o vivido que o conceito de apropriação ocorre, designando os modos de usar objetos, discursos, comportamentos, hábitos, crenças, modelos culturais, etc., por parte do “popular”. De acordo com Chartier, é nos modos de uso, enquanto práticas sociais, que se pode encontrar o “popular”, já que é inaceitável um sociologismo que suponha uma hierarquia de classes ou grupos paralela a uma hierarquia das produções e dos hábitos culturais. O postulado da apropriação por parte dos setores não hegemônicos implica no reconhecimento de uma “produção de sentidos”. É nesse âmbito que a recepção se torna rebelde e matreira. A questão do uso, desenvolvida por Chartier a partir de algumas formulações de Michel de Certeau, é uma tentativa de superar os impasses reducionistas das abordagens que classificam a cultura popular como universo autônomo ou dependente. As repercussões desses dois modos de apreensão sobre a cultura popular serviram, por exemplo, no momento da formação dos estados, a construções ideológicas de uma unidade nacional. As inclinações idealistas do pensamento romântico sobre o patrimônio coletivo, sem a devida inserção nas estruturas materiais, traziam o perigo da mitificação das realidades nacionais. Não obstante, as abordagens da dependência da cultura popular

³⁹ Este texto foi apresentado no seminário “Popular culture, an Interdisciplinary Conference”, realizado no Massachusetts Institute of Technology, de 16 a 17 de outubro de 1992. A tradução é de Anne-Marie Milon Oliveira, publicada em *Estudos Históricos*, n. 16, 1995.

Disponível em ≤ <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144> ≥. Acesso em: 4 de outubro de 2007.

ocasionavam o sentimento de missões iluministas que objetivavam ‘resgatar’ o povo da ‘ignorância’⁴⁰.

Para Gramsci (*apud* SATRIANI, 1986), o interesse intelectual em relação ao povo não escapa da armadilha de uma velha pedagogia que concebe o folclore como uma coisa bizarra ou um elemento pitoresco e, portanto, que o perspectiva sem sua efetiva significação⁴¹. A ideia é a de que o folclore, derivado da cultura subalterna, abriga tanto elementos contestadores quanto imobilizantes, em função da mistura dos temas da cultura dominada com os da cultura hegemônica. O teórico italiano evidencia a necessidade de

⁴⁰ A ambiguidade na categoria “popular” serve de base para a ideia de uma suposta “idade de ouro”, que norteia a construção de uma essência nacional a partir da valorização romântica voltada para as coisas antigas (a tradição dos povos e sua voz), onde, conforme as idéias de Chartier acima expostas, “ela aparece matricial, como também serve de base para a afirmação do seu oposto, em épocas onde vigoram a coação, quando ela é desqualificada e desmantelada” (1995, p.182), necessitando por isso de uma ação externa orientadora, segundo a lógica de uma civilização racional e planificadora (iluminista). No Brasil, notamos que as principais ideologias nacionalistas serão montadas a partir dessas duas vertentes. Para Marilena Chauí, a conjugação manipulatória entre o popular e o nacional como alicerce para a (re)construção de uma nação brasileira será tomado não no seu âmbito político e jurídico mas como uma realidade espiritual sem forma definida, sob a qual vem sobrepor-se o Estado, encarregado de conferir-lhe uma forma. Como bem defende Marilena Chauí, no artigo intitulado “Considerações sobre o nacional-popular” (1993, p. 85-136), a categoria do nacional popular num estado autoritário aparece esvaziado, encontra-se politicamente comprometida com uma perspectiva que neutraliza as tensões e conflitos de classe. De acordo com esse entendimento, “a cultura popular é posta como repositório e guardiã da tradição, enquanto a cultura **não-popular** (erudita, letrada, científica, tecnológica) é posta como inventora e guardiã do futuro, a linha temporal se torna contínua, esfuma-se a divisão da e na sociedade, e em seu lugar aparecem ‘as forças vivas da nação’, sua memória e seu porvir. A comunidade restaurada” (CHAUÍ, 1993, p. 135-136). A construção histórica da simbologia do nacional-popular, como um dos pilares da identidade brasileira, envolvendo diferentes leituras da realidade do Brasil no campo intelectual a partir do século XVIII, iria da dominância da afirmação positivada das tradições populares como resíduo da nação (folclore) ao positivismo civilizador das luzes da razão, o qual, necessariamente, passaria pelo expurgo do passado escravista e colonial que recolocaria o país em direção à modernidade (recordemos aqui projetos elitistas de branqueamento). É no século XIX, diante de uma notação grande dos fatos folclóricos, que a literatura passa a aproveitar esse material, seja pela via exótica e descritivista (registros rápidos dos “costumes populares”) que colorem o fundo do romance, seja na estilização do fato folclórico como fonte de sugestão e caminho para a criação de uma realidade mítica. A antítese ‘civilização e barbárie’, que marcaria a cultura ocidental, será abordada nas primeiras décadas do século XX a partir de uma inversão identitária das relações Europa/América, pondo em destaque o valor positivo da miscigenação (Gilberto Freyre, 2000), e propondo, assim, a incorporação do bárbaro à nação. Com efeito, a necessidade de se pensar a identidade nacional se expressa na literatura romântica, nos modernistas cientificistas do final do século XIX (Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha), nos modernistas dos anos 20 (vale sublinhar o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade de 1928), na literatura de 30, na ideologia do Estado Novo, com seu programa de educação popular, na criação do ISEP (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) em 1955, até o governo Vargas, que funda os pilares da nacionalidade nas tradições populares e na positivação da miscigenação, ideologias essas que buscavam conferir uma unidade brasileira que absorvesse as diferenças e desigualdades.

⁴¹ A partir de uma perspectiva marxista, Antonio Gramsci procurou desenvolver um arcabouço teórico que subsidiasse a ação revolucionária. O dirigente comunista italiano identificava na cultura popular um campo promissor para a luta ideológica e social contra o poder hegemônico. O conceito de hegemonia, trabalhado por Gramsci para abordar a cultura popular, vai ultrapassar o conceito de cultura (por vezes associada à unidade ilusória), porque inquire sobre as relações de poder e o fenômeno da subordinação. Desta sorte, para Gramsci a hegemonia é a cultura numa sociedade de classes. A hegemonia entendida como um processo inclui, permanentemente, esforços no sentido de responder às posturas contra-hegemônicas ou às alternativas que desafiam a sua dominação.

estudar o folclore como concepção do mundo e da vida, em grande parte implícita, não de todo autoconsciente, de determinados estratos da sociedade, em contraposição às concepções do mundo oficial – também, na maioria das vezes implícita – que se sucederam no desenvolvimento histórico. Para Gramsci, nos informa ainda Satriani, “a diversidade dos fatos folclóricos traduz-se, assim, numa contraposição desses em face da ideologia dominante” (GRAMSCI *apud* SATRIANI, 1986, p. 29). A mecanicidade e objetividade próprias da cultura popular, ou seja, a sua ação não autoconsciente em relação ascendente com a cultura hegemônica, representariam para o teórico o “folclore da filosofia” (não elaborado do ponto de vista político). Em oposição a isso estaria a ação consciente e política em sua forma particular de resistência das plebes diante das forças hegemônicas. Ou seja, não se pode esperar que os produtos folclóricos expressem uma consciência política lúcida.

A periodização clássica identifica a primeira metade do século XVII como um momento de separação entre dois períodos: no primeiro a cultura popular teria sido livre, fluida, viva e carnavalesca (BAKHTIN, 1996) e no segundo período a cultura popular teria sido reprimida por regida disciplina eclesial e estatal, permanecendo, ainda assim, rebelde e resistente, pelo culto à palavra falada e ao gesto como figuração da totalidade do corpo (ZUMTHOR, 1993). As práticas ascéticas da igreja, as quais enfatizavam o jejum, o silêncio e a castidade, se opunham ao que, nas palavras de Zumthor, eram as três manifestações maiores da corporeidade, representativas da mentalidade medieval, afeitas a uma percepção sensorial e mais intuitiva do mundo. Ele nos informa que, nos costumes populares, “[...] tanto quanto se pode julgar, reinavam, continuamente, uma grande liberdade sexual, uma paixão da palavra e ‘em desejo pelo menos!’ a voracidade.” (1993, p. 241). O primado da corporeidade refletia os índices de arcaísmos, que se ligavam à preocupação da subsistência, numa relação direta com a experiência vivida diante dos terrores da morte e da benção da vida.

A ação conjugada do Estado e da Igreja, ao prescrever novos modelos de comportamento com suas noções de valores ético-racionais, teria afetado, e mesmo modificado, os valores tradicionais de ver e viver o mundo. Na verdade, essas teses se baseiam num corte cronológico que opõe um tempo antigo, caracterizado pela partilha e pela mistura de uma cultura comum, a um tempo moderno, fundamentado cada vez mais em espaços estratificados, cujo sentido distintivo lança para fora da cultura hegemônica, obras, objetos e mentalidades relegadas ao gosto e práticas populares. Para Chartier, esse esquema marcado pela bifurcação cultural era um viés pertinente para dar conta da trajetória cultural da Europa ocidental após 1600 ou 1650, quando as ações estatais e clericais teriam recalcado a profusa cultura do povo.

Peter Burke, em **Cultura Popular na Idade Moderna** (1999), estudando os últimos momentos do longo período medieval, discorre sobre dois movimentos que provocariam o desaparecimento da cultura popular tradicional. Discutindo e redimensionando os conceitos de cultura, Burke nos diz que no século XV havia um compartilhamento da pequena e grande tradição que, ao longo do tempo, acabou por resultar na separação das culturas, posteriormente consideradas como subalterna e erudita. O historiador identifica o esforço permanente das elites e, especificamente, do clero protestante e católico para mudar as atitudes e valores do resto da população e para suprimir, ou ao menos tornar puros, os vários elementos da cultura popular tradicional. Concomitantemente, observa-se que o segundo fator responsável pela desenraização dessa cultura foi o abandono pelas classes superiores de uma cultura até então comum a todos. Preocupado com os movimentos desenraizadores da cultura popular tradicional, no mesmo caminho que outros investigadores, como é o caso de Jacques Le Goff e Bakhtin, o historiador inglês escreve:

Em 1500, a cultura popular era a cultura de todo mundo; uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para os demais. Por volta de 1800, contudo, em muitas partes da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os homens de ofício — e suas mulheres — haviam abandonado a cultura popular, da qual estavam agora separados, como nunca antes, por profundas diferenças de visão de mundo. (BURKE, 1999, p. 50)

Tal pensamento decorre de uma percepção de estratificação social e cultural, intrínseca ao processo de modernidade. Trata-se de um processo de secularização, em que o valor do recurso ao sagrado e aos mitos para a explicação da existência, começa a se perder. Em todo caso, como nos lembra Burke, ainda no século XVII e XVIII essas tradições eram marcantes e interativas:

Não era apenas nesses tempos de comemorações coletivas ritualizadas que as classes altas ou cultas participavam da cultura popular. Pelo menos nas cidades, ricos e pobres, nobres e plebeus assistiam aos mesmos sermões. Poetas humanistas como Poliziano e Pontano [...] ficavam na piazza como todo mundo, para ouvir o cantador de histórias. [...] Mesmo no final do século XVIII na Rússia, cegos punham anúncios nos jornais, oferecendo-se para o cargo de contador de histórias para famílias da fidalguia (BURKE, 1999, p. 51).

Vê-se aqui a visão interativa das culturas sobrepondo-se à homogeneidade de uma percepção purista e oposicional. Quando a cultura se aperfeiçoa e os discursos oficiais oriundos da Igreja e do Estado se solidificam – a partir do crescimento do comércio, do desenvolvimento dos meios de comunicação, da institucionalização do direito, da cultura

livresca com as ideias de autoria e de propriedade intelectual –, surge o conceito de ‘individualidade’, com que o homem começa a se separar da natureza. A partir daí se inicia todo um movimento contrário às tradições orais, folclóricas e populares, essas muito mais baseadas numa apreensão mais sensória e afetiva do mundo. Já no século XIX, com o movimento romântico reagindo contra a ideia da degradação associada aos valores populares, essa cultura tradicional se transforma em folclore, isto é, as elites intelectuais, tomando consciência da importância das tradições, reabilitam a cultura popular a partir da perspectiva do folclore. A noção romântica de cultura popular corresponderia, segundo Burke, a um redimensionamento profundo dos parâmetros de um sistema cultural.

Em seu livro, Burke apresenta a hipótese de que a cultura popular não era estranha à minoria culta nos inícios da Europa Moderna. A noção de interação entre os níveis de cultura engloba, de modo marcante, a natureza pública e ritual da festa carnavalesca. De forma similar, no campo dos estudos literários, Bakhtin, estudando a obra de François Rabelais, aponta para um trânsito constante entre as tradições popular e culta na produção desse escritor. As fontes populares, marcadas pela comicidade, constituem o sistema de imagens de François Rabelais. Para Bakhtin, a cultura cômica do período medieval-renascentista está marcada, particularmente, pelas festas públicas carnavalescas. A cultura carnavalesca, caracterizada pela peculiaridade do riso, surge como paradigma de inversão e negação da cultura oficial, num propósito crítico de desestabilização da sociedade. Para o historiador inglês, o elemento festivo do carnaval é o lugar de expressão de um espírito do mundo, no qual se abrigam as interações assimétricas, porém estreitas e profundas entre as correntes de tradição grande e pequena.

Burke, como já mencionamos, refere-se ao espaço interativo entre a grande e a pequena tradição. A primeira aparece ligada à cultura escrita, clássica, oficial, latinizada; já a segunda, à tradição oral, ainda fortemente enraizada nos costumes arcaico-pagãos:

A elite participava da pequena tradição, mas o povo não participava da grande tradição. [...] Assim, a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. [...] Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão. (BURKE, 1999, p. 53)

Nos séculos XVIII e XIX, a legalização de costumes e práticas populares aparece como propósito de solidificar as hierarquias sociais. É nesse momento que o conceito de cultura vai se ligar ao termo de civilização, cujo entendimento, mais ligado aos pensadores

ilustrados, se definia segundo a percepção de cultura como algo não natural, portanto distanciado daquele germe romântico contido na trilha aberta por um Rousseau, para quem, a civilização dissociada da natureza expressa artificialidade e convenção (*apud* CHAUÍ, 1987, p. 12). De fato, a perspectiva romântica, em combate com a Ilustração, supõe a autonomia, homogeneidade e a autenticidade da cultura popular sem contaminação com a cultura oficial e, portanto, suscetível de ser resgatada como projeto de nação, o que se constituiria como fonte inesgotável dos populismos.

Ao contrário do que pensavam os intelectuais românticos, Burke constata a diversidade da cultura popular, ou seja, a sua não homogeneidade. Do ponto de vista historiográfico, na Idade Moderna os níveis de cultura ainda conservam uma inter-relação. Isso equivale a dizer que as duas culturas não permaneceriam estanques, mas em interação. Há aqui um sentido de encontro cultural, trânsito entre as culturas e processo de cotidianização. Burke, embora busque negar a polarização de conceitos ‘popular’ e ‘elite’, reconhece, entretanto, a bifrontalidade da cultura de elite e a cultura do povo como resultado de uma situação de classe.

Também para Bakhtin (1996), a problemática cultural das sociedades ocidentais entre os séculos XVI e XVIII, marcada pelo desencontro entre as elites e as classes populares, teria suscitado o desaparecimento de um repertório ancestral comum, cuja base carnavalesca, associada à cultura festiva da praça pública, abriga um sentido de mundo livre, marcado pelo relativismo das visões. Essa profunda visão carnavalesca do mundo é a base da literatura do Renascimento, principalmente a literatura de Rabelais, que vai representar o apogeu da história do riso.

Investigando as matrizes da obra do escritor renascentista François Rabelais, no sentido de demonstrar a concepção de mundo do universo popular nela contida, o crítico russo afirma que a partir do século XVII, quando o mundo vai se aburguesando, vai ocorrer um rompimento com os valores que animam a cultura festiva popular. O teórico escreve: “Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares” (BAKHTIN, 1996, p. 30).

No campo estético-literário, o florescimento do realismo grotesco, ligado à cultura cômica popular, perde depois do Renascimento os laços vivos com a cultura popular da praça pública, tornando-se mais estilizado e estático no período romântico. O caráter utópico da visão do mundo carnavalesco perde sua orientação para o futuro e se transforma em simples humor festivo. Bakhtin ainda nos informa que o aspecto burlesco e jocoso das manifestações

tinha a capacidade de produzir uma espécie de duplicidade do real, ou ainda uma “dualidade do mundo”. Essa potência transfiguradora se confrontava com as formas de culto e cerimônias sisudas do período medieval. Ela tinha, dessa forma, um caráter de oposição à cultura oficial (1996). Essa potência de duplicidade da percepção do real, contida na cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, “já existia no estágio anterior da civilização primitiva” (BAKHTIN, 1996, p. 5). O que acontecia, todavia, é que nesse momento primitivo, é que nesse momento primitivo, “em que não conhecia ainda nem classes nem estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade do mundo e do homem, eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer oficiais” (BAKHTIN, 1987, p.5)

No folclore dos povos arcaicos, esses aspectos eram igualmente sagrados e oficiais. Não havia conceituação rígida. Em seu livro, o teórico russo coloca que a cultura popular era acessível ao maior número de pessoas e o riso carnavalesco festivo, transitando entre o oficial e o “não-oficial”, levava a um movimento cíclico que fazia renascer todas as coisas. Tratava-se de um riso ambivalente e regenerador.

Mesmo no primitivo Estado romano, ainda vão-se encontrar reminiscências dessas antigas práticas pagãs nas cerimônias de triunfo e em funerais. Bakhtin nos lembra que o papel do riso das grandes personagens nas cerimônias das tradições romanas saturnais está presente tanto em Rabelais quanto em seus contemporâneos. Essas cerimônias são formas fundamentais de uma expressão dual da visão do popular do mundo, que o riso ritual da comunidade primitiva conhecia. Esse riso popular, marcado por degradações, em que se liga o baixo material e corporal, organiza todas as formas do realismo grotesco. Mas quando se estabelece o regime de classes, fundado no Estado, a igualdade desses aspectos sérios e cômicos desaparece. Vejamos o que diz Bakhtin:

Mas, quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. (1996, p. 5)

De fato, com o desenvolvimento das sociedades de classes, os aspectos inerentes ao riso minimizam. Com o estabelecimento do regime de classes e do Estado, as formas cômicas, associadas ao caráter não-oficial, se transformam em expressão da cultura popular. Já no contexto medieval, a cultura cômica popular vai se constituir como expressão de visão do mundo não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado. Apesar de tolerada, essa cultura oferece uma visão diferenciada do mundo. Bakhtin nos informa que, embora estabeleça uma relação com a

visão oficial do poder e da Igreja, essa cultura, em função de seu elo genético com os festejos pagãos agrícolas da Antiguidade, compõe-se de um duplo risível dessas práticas oficiais. Trata-se de uma visão paródica e burlesca que sempre aponta para o descobrimento de um outro mundo, distinto de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico. Quer dizer, para Bakhtin a visão carnavalesca do mundo é dialética, fluida e transitável. A ela corresponde o movimento cíclico dos tempos que, pela sua duplicidade, deforma o quadro evolutivo histórico. Justamente, é essa visão de movimento cíclico que identificamos em nossos contos em estudo. É esse universo popular, de caráter muito mais filosófico, que nos permite penetrar no imaginário e no duplo do discurso das sagas rosianas.

Apesar do caráter de oposição que a cultura cômica assumiu frente à cultura oficial no período medievo, Bakhtin nos diz que, até aproximadamente o século XVIII, havia muita tolerância por parte da igreja, uma mentalidade coletiva e inter-classicista, marcada pelo compartilhamento dessas culturas. O estudioso russo enumera diversas festas populares medievais, a ‘festa dos loucos’, a ‘festa do asno’ e o ‘riso pascal’ (1996, p. 4), as quais se relacionavam, quase legalmente, com a Igreja e o Estado. Esse entendimento parece estar de acordo com os exemplos dados por Peter Burke no seu livro **Cultura popular na Idade Moderna**, quando nos fala das trocas culturais entre a pequena e a grande tradição. É válido reproduzir o trecho:

[...] existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações. (BURKE, 1999, p. 53)

Também Paul Zumthor (1993), em seu estudo sobre a cultura popular medieval, aponta para o mesmo espírito lúdico presente na constante recriação do universo vocal-auditivo, nas representações performáticas dos bardos, menestréis e contadores de histórias, nas festas populares, nas paródias e nos trocadilhos contidos nas poesias, lendas e contos.

A ludicidade, com seus extratos anedóticos, é marca significativa, forte substrato dos contos populares. Como nos diz Bakhtin, é essa relatividade alegre da cultura cômica popular, combinando “a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de

júbilo)” (1997, p. 127) que vai exercer influência excepcional no pensamento artístico-literário na órbita da menipeia. Mais adiante, elucidaremos amplamente esse assunto, quando tratarmos da relação da cosmovisão carnavalesca e da sátira menipeia. Por ora, basta assinalar, que é esta concepção carnavalesca do mundo, estudada por Bakhtin, com seu universalismo, seu caráter utópico, sua ousadia de invenção – que permite olhar o universo com novos olhos liberando-os do ponto de vista dominante – que constitui, fundamentalmente, o ‘espírito’ popular da obra **Sagarana**. Neste sentido, o que nos interessa ressaltar não é tanto o acervo cultural do mundo humano sertanejo, mas sim este traço popular que encarna o princípio de jogo da vida como expressão das transferências e das metamorfoses. Dessa forma, buscamos nos afastar das armadilhas conceptualizadoras do popular em suas orientações ideológicas, sejam elas iluministas ou românticas, para refletir todas as possibilidades oferecidas pelo próprio texto, cuja feitura não se subordina facilmente a tais dogmatismos.

A imagem do popular nas sagas de Rosa

Ao nos referirmos ao popular na obra de Rosa, articulamos duas noções. A primeira está relacionada a um conjunto de experiências valorizadas e partilhadas dentro de um sistema comum, cuja lógica expressa uma mentalidade da sociedade rural sertaneja com suas marcas particulares, traços do cotidiano específico e recorrências de um imaginário regional, determinados num tempo e espaço de um contexto histórico bem definido. Esse enquadre não deixa de pensar a textualidade do conto, relacionando-a a um período da história brasileira baseado nos micropoderes de potentados locais à margem da lei, fundado na oligarquia rural e na ausência do Estado. A segunda noção está relacionada com a dimensão artística, que assimila uma série de características do conto popular, que vai da perspectiva formal da composição ao ‘espírito popular’ descrito por Mikhail Bakhtin. Em termos bakhtinianos, o ‘espírito popular’, de origem remota, remete, como já vimos, a uma visão de mundo baseada na dualidade temporal, cujo princípio é a relatividade das coisas como expressão fecunda de todo um imaginário. Portanto, em Rosa, o acesso ao universo popular constitui-se por uma memória que serve a um tempo espiritual, social e histórico. Expliquemos melhor agora este ‘espírito popular’ concebido por Bakhtin.

Partindo do contexto medieval, Bakhtin descreve a visão do popular, particularmente

em **Problemas da poética de Dostoievski**, **a cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais**, e no ensaio “Fundamentos folclóricos do cronotopo de Rabelais” em **Questões de Literatura e de Estética**. Nesses estudos, o autor russo discorre sobre o que ele chama de cosmovisão carnavalesca, identificando uma série de componentes ligados à cultura popular medieval, às expressões orais e, sobretudo, a uma visão popular da vida e do mundo. A identificação e o entendimento desses componentes, também contidos nos contos populares, serão fundamentais para os propósitos de nossa pesquisa.

Situando os dois polos conflitantes (a cultura cômica popular e a cultura oficial da Igreja e do Estado feudal) em permanente diálogo e interação ao longo do tempo, Bakhtin, para melhor situar a obra de Rabelais em suas fontes populares, expõe o que seria essa visão popular marcada pelo banquete, pelo grotesco do corpo e pelas festas. No contexto medievo-renascentista as festas populares:

Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens (...) pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais viviam em ocasiões determinadas”. (BAKHTIN, 1996, p. 4-5).

Esse ‘caráter carnavalesco’ de criação de um mundo paralelo, de subversão do sistema constituído e de celebração à vida, está enraizado num tempo coletivo, fecundo, que remonta ao estágio agrícola primitivo das tradições pagãs e folclóricas do pensamento arcaico. A esse tempo que não se separa da terra e da natureza e onde a vida humana é medida na concretude cíclica da luta coletiva e diária, se opõe o tempo histórico representado pelo Estado, tempo de ascensão do individualismo burguês, da palavra escrita, do racionalismo crescente, glosado cada vez mais pelo pensamento analítico e abstrato de um mundo moderno laicizado. O tempo fecundo e folclórico mantinha ainda a sua significativa influência na sociedade feudal, em função dos vivos laços comunitários. Mas, no curso das vidas individuais, dentro da lógica do processo diacrônico, onde flui a vida da nação e do Estado, o tempo da vida coletiva se desintegra e os motivos antigos nas séries da vida individual sofrem uma degenerescência específica:

Quando a unidade total de tempo se desintegrou, quando se destacaram as séries da vida individual, em que as grandes realidades da vida comunitária se tornaram assuntos privados, quando o trabalho coletivo e a luta contra a natureza deixaram de ser o único ponto de encontro do homem com ela, com

o mundo, então a natureza deixou de ser participante viva dos acontecimentos da vida: ela se tornou basicamente o “lugar da ação” e o seu fundo transformou-se em paisagem, fragmentou-se em metáforas e comparações que servem para sublimar os fatos e as vicissitudes individuais e privadas, que não têm nenhuma ligação real e substancial com a natureza. (BAKHTIN, 2002, p. 326)

No entanto, para o teórico russo, essa unidade total do tempo ainda persiste na língua e nas diversas formas do folclore. O antigo complexo crescimento-fecundidade, ligado à base folclórica do tempo cíclico ancestral da produção agrícola que celebra a renovação da vida, constitui o núcleo filosófico e utópico da festa do carnaval. É principalmente o ritual de coroação e destronamento, constituindo propriamente o riso popular, que exercerá grande influência no pensamento artístico-literário. No Renascimento, assinala Bakhtin, essa tradição alcança seu apogeu com a consolidação do realismo grotesco em obras como o **Elogio da loucura**, de Erasmo de Roterdã, e **Gargântua e Pantagruel**, de François Rabelais. O riso popular, que durante o período da Idade Média, constituía uma força paralela ao mundo oficial, adentrou decisivamente no seio da literatura contribuindo para a mistura e fusão do oficial e do não-oficial. Mas se neste período o riso é positivador, alegre e regenerador, ele, ao longo das épocas, principalmente dentro da literatura cômica moderna, perderá a profundidade e força, caracterizando-se como um humor satírico negativo.

Em algumas produções literárias, baseadas em fontes populares, se podem encontrar, ainda que modificadas ao longo das épocas, as imagens e os motivos desse ‘tempo folclórico’, que pressupõe o mundo como um organismo onde tudo está interligado, tudo é passível de recriação e ressurreição, tempo mítico de renovação em que a ideia de metamorfose é recorrente. As narrativas populares de construções mais puras apresentam, por exemplo, uma situação temporal análoga. Essas histórias nunca se passam num tempo histórico determinado, mas invariavelmente num passado longínquo, sugerindo um tempo mítico e coletivo. O índice dessa temporalidade se revela nas marcas textuais: “certa vez”, “há muito tempo atrás”, “no tempo em que os animais falavam”, “há milhares de anos quando nada existia do que hoje existe”, “num reino distante”, “numa cabana depois da floresta”, “do outro lado da montanha”, “longe daqui, onde o sol nasce, num maravilhoso país diferente em tudo e por tudo do nosso” etc. Em **Sagarana** temos índices de temporalidade similares. Adiante, trataremos de expô-los.

Em nosso *corpus* de estudo, e na obra em geral, vemos associados o tempo histórico da esfera privada, com seus laços ambíguos, índice da especificidade de um sistema sócio-político, ao tempo mítico da cultura primitiva. A experiência cotidiana da vida privada do sertanejo, com seus gestos, modos e falas carnavalizados, é utilizada justamente como risível

inadequação à lógica de um Brasil moderno. Rosa precisa justamente dessa esfera privada, historicamente demarcada, como avesso que revela os planos nobres de um país que insistia em modernizar-se. Todos os elementos que compõem a vida cotidiana do sertão, a valentia, a honra, as rezas, o feitiço, as cantorias, estão ligados ao sistema simbólico cultural da zona rural de Minas Gerais. Mas a cultura popular não figura apenas como repertório passível de descrição. A importância desses elementos da vida material, imensamente valorizados, são submetidos a um tratamento artístico de significação humana, sob as condições de um “tempo folclórico” (termo utilizado por Bakhtin) que ultrapassam os limites da vida material, porém sem se desligar de sua base concreta sócio-histórica. Assim, não é por acaso que nas narrativas de **Sagarana** determinados tipos sociais correspondem à esfera do cotidiano, na especificidade de figuras como o coronel e seus subordinados, as autoridades falastronas, o pobre, o astuto, o jagunço, o valentão, o supersticioso, o vaqueiro, o visitante letrado. Sem resvalar nas formas estereotipadas, essas figuras correspondem, sem esgotar-se nele, a um momento de nossa experiência histórica. Não obstante, o interesse estético obriga essas identidades culturais a dialogarem com outros imaginários possíveis, conferindo-lhes novos estratos de significação a partir do ‘tempo folclórico’, cuja tematização de uma série de configurações, como o embate de forças diferentes e desiguais, a questão da justiça e injustiça, o ardil, o acaso e o autocontrole, reflete uma concepção do mundo e da vida que une a materialidade do confronto à renovação da existência como projeto estético. É assim que a aparição do inesperado, do insólito e do invertido é proposto como imagem fundamental da criação. Como percebemos, a história monumental, constituída das forças materiais fundadas nas ideologias e formas, deve restituir os cumes do devir, fazendo aparecer as diferenças e descontinuidades que atravessam o homem. É o princípio cômico popular que revela essas descontinuidades.

Em Rosa, o conhecimento da tradição, com seus elementos fundamentais do complexo arcaico e provinciano – natureza, amor, religiosidade, luta, trabalho, família, procriação e morte – aparece também submetido ao plano filosófico do “tempo folclórico” que a obra ficcional assume. Entretanto, vale dizer, essa estratégia textual não é utilizada como tentativa de conservação dos vestígios dos micro-mundos, mas como passagem de renovação do mundo por meio da aventura crítica contra a hierarquia, o convencionalismo e o cálculo. Nas narrativas, essa renovação assume uma satisfação imaginária frente aos limites concretos do cotidiano, realizando a tentativa, claramente vigente no conto maravilhoso, de superar a ordem opressiva da realidade. Do ponto de vista do plano histórico, a construção identitária dos heróis seria o resultado de uma relação de força entre as representações

impostas pelo meio social, num movimento que vai da submissão, passando pela acomodação, até a resistência. Não raro, aquela cultura se liga às táticas subversivas, de astúcia e de burla na participação do jogo social, buscando as brechas das regras, mas continuando dentro dele, o sujeito segue jogando e sobrevivendo (recorde-se o herói Lalino Salãthiel). Há aqui uma lógica própria de fazer o cotidiano, que se constitui por aqueles que se encontram afastados dos modelos culturais institucionais. Nesse caso, para usar as elaborações de Chauí, diríamos que a cultura popular representada na obra se caracteriza por uma combinação de conformismo e resistência (1987). Todavia, quando falamos de resistência, entenda-se aqui não uma postura política conjuntural mas um conjunto de práticas dispersas (distintas da cultura dominante e institucional) que serve de estratégia como condição mínima de sobrevivência face às condições materiais de carência. Nesse sentido, ela deve ser capturada na rede contraditória das utilizações que as constituíram historicamente. Não obstante, o interesse artístico a faz dialogar com os outros planos. Nesse sentido ela é dinâmica, isto é, não é um patrimônio de antiguidades e curiosidades. Isso implica numa percepção de que os objetos recortados de uma história social encontram novos lugares na indeterminação do espaço ficcional.

Num geral, o aspecto da cultura popular vai desde o repertório das crenças e costumes, envolvendo a lógica de suas práticas culturais, passando pelo conflito das trocas dos grupos representativos da cultura letrada e iletrada (recordemos a peleja travada nos bambuzais do conto *São Marcos*), até o acabamento poético, conferido pela cosmovisão do popular-carnavalesco, que imprime à obra uma constante permeabilidade vinculada no tema da renovação.

Parece claro que a visão arcaica do mundo, com seu tema de renovação periódica típica dos contos populares, encontrou formalização e acabamento artístico na obra **Sagarana**. Os temas locais (a especificidade das lutas, anseios e superação) encontram vizinhanças com as fontes antigas do folclore primitivo presente nos contos populares, em que o mito iniciático, revivido e transmitido pela memória e oralidade, fazia circular um determinado conhecimento do mundo e da existência.

Em última análise, diríamos que a tarefa estética da cosmovisão do carnaval é atravessar e libertar as coisas ideologicamente conformadas em seus pares binários popular/erudito, tradição/modernidade, oral/escrito, estabelecidos por meio de relações hierárquicas falsas, eliminando todas as camadas intermediárias que as separam em juízos racionalmente analíticos. A consciência artística não se separa do contexto sócio-político que enquadra os valores do sertão mineiro em seus embates ideológicos garantidos pelas relações

de poder; ao mesmo tempo ela se alimenta das fontes do folclore primitivo, em suas imagens, temas e motivos, que se avizinham à concepção de uma visão em que a vida da natureza e a vida humana aparecem fundidas como valor coletivo, e não como uma série individual da vida que impossibilita a igualdade e abundância. Em Rosa a ligação com esses elementos do complexo antigo adquire, na maioria dos casos, um caráter simbólico ou metafórico. Parece-nos que a opção às narrativas tradicionais teria a função de apaziguar ou neutralizar a dualidade moderna, extraviada em um mundo sem alma ou sem unidade. Se, com o desenvolvimento histórico, os valores desse folclore primitivo aparecem rompidos ou fragmentados no mundo moderno, o fio condutor da memória nos ajuda a contar essa história.

Conto, memória e mito

Em seu livro **Mito e realidade** (2006), Mircea Eliade, definindo o mito como uma história verdadeira e sagrada, ocorrida no tempo prestigioso dos primórdios, confere um papel fundamental à memória⁴². Para o especialista, conhecer a origem das coisas, à qual se liga a

⁴² O prestígio excepcional do conhecimento das origens tem igualmente no mundo grego um lugar de destaque, onde a memória desempenha papel fundamental nas especulações filosóficas. A própria Teogonia de Hesíodo, que relata a origem dos deuses na tradição grega, inicia com a invocação às Musas. O poeta rapsodo, por meio do poder que lhe é conferido pela memória (*Mnemosyne*), guarda a visão de mundo e a consciência histórica do grupo social (genealogia) em que se gerou, ou seja, a comunidade pastoril e agrícola anterior à formação da polis grega. Qual seria a função da memória? Escreve Vernant: “Não reconstrói o tempo: Não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol [...]. O privilégio que *Mnemosyne* confere ao aedo é aquele de um contato com outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente [...]. O eleito que se beneficia dela se encontra também transformado. Ao mesmo tempo em que se revela aos seus olhos a “verdade” do devir – estabelecimento definitivo da ordem cósmica e divina, desordem progressiva entre as criaturas mortais – a visão dos tempos antigos libera-o, em uma certa medida, dos males que oprimem a humanidade de hoje, a raça de ferro” (1990, p. 144). Em Hesíodo é o dom de *Mnemosyne* que preside a função poética. A poesia de Hesíodo é a expressão viva da cultura arcaica. Em seus versos a palavra é *logos alethes* (comumente traduzida por “verdade” ou palavra sagrada), oriunda da divindade e mediada pelas musas que inspiram o canto divino ao poeta. Por outro lado é preciso ter em mente que o termo *alethea*, traduzido por verdade, nada tem em comum com o conceito utilizado hoje nos manuais tradicionais da história da filosofia, muito embora o *logos* filosófico nasça do significado sagrado da *alethea* arcaica. É o que enfaticamente nos diz Vernant em seus estudos quando se refere à *alethea* arcaica, pois que se trata de uma verdade: “que não pode ser separada da ordem ritual, da prece ou do direito, ou da potência cósmica que garante o retorno regular das auroras” (2001, p. 285). Quer dizer, nesse estágio da sociedade grega os conceitos *mithos* e *logos* não apresentavam grandes distinções. Assim, tanto a poesia de Hesíodo quanto a de Parmênides podem ser tomadas como um misto de *mithos* e *logos*. Porque, naquilo que se chama pensamento mítico, existem “formas diversas, níveis múltiplos, modos de organização e como que tipos de lógica diferentes” (VERNANT, 1990, p. 18). Só na evolução intelectual que vai de Hesíodo a Aristóteles “estabelece-se uma distinção clara entre o mundo da natureza, o mundo humano, o mundo das forças sagradas, sempre mais ou menos mescladas ou aproximadas pela imaginação mítica, que às vezes confunde esses domínios, às vezes opera por deslize de um

ideia da perfeição e da beatitude de um “paraíso perdido”, concedia ao detentor desse conhecimento, o domínio mágico sobre essas coisas. Esse grande poder humano, na visão arcaica, abrigava-se na memória. Por meio da rememoração, o homem das sociedades arcaicas acreditava que podia recuperar o conhecimento da origem de cada coisa (animal, planta, fenômenos naturais), o que conferia uma espécie de domínio mágico sobre ela. Retidas na memória dos druidas, sacerdotes e xamãs, estavam as narrativas míticas que explicavam a vida como conhecimento único e vital da existência, por meio do qual os índices expressivos de transformação do caos em cosmos reportavam-se aos ritos totêmicos de iniciação. Aliás, para Propp (2002), as reminiscências desses ritos totêmicos de iniciação de dimensão cósmica estariam presentes nos contos populares. Há, portanto, um entendimento de que os mitos podem assumir a forma de narrativa artística⁴³. Com efeito, comenta: “Do ponto de vista histórico, isto significa que o conto maravilhoso, em sua base morfológica é um mito” (PROPP, 1984, p. 83). Já para um olhar etnológico como o de Levi Strauss, mitos e contos existem lado a lado numa relação de complementaridade, explorando uma substância comum, cada um a seu modo, mas sempre arquitetados por imposições mentais (STRAUSS, 1984, p. 193). Partindo de princípios análogos, Gilbert Durand (2002)⁴⁴ insere o estudo do mito a todo

plano a outro. [...] o pensamento “racional” tende a eliminar essas noções polares e ambivalentes que representam no mito um papel importante [...] em nome de um ideal de não-contradição e de univocidade, ele afasta todo modo de raciocínio que procede do ambíguo ou do equívoco” (VERNANT, 1990, p. 18). Mnemosyne, mãe das musas, afeita a uma lógica de equilíbrio entre as noções polares, tem a função de “revelar o que foi e o que será”. Para os gregos, o lugar da memória aparece como lugar da imortalidade, já que o resgate do momento originário contrapõe-se à efemeridade de um tempo fundado na experiência ordinária. Em Platão, também a memória assume esse lugar de imortalidade. Para o filósofo, o conhecimento só se torna possível por meio da reminiscência (esboço da doutrina da transmigração das almas), que guarda as lembranças das ideias perfeitas, obscurecidas pelo ciclo permanente do nascimento e da morte (reencarnação). Portanto, para o pensamento antigo, o que fomos está contido, consciente ou não, naquilo que somos agora. Perceba-se que, não obstante o processo de secularização no mundo grego, havia uma continuidade entre as crenças populares e as especulações filosóficas.

⁴³ No que se refere aos elos existentes entre mito e conto, reportamos o leitor ao trabalho de Ricardo Azevedo intitulado **Como o ar não tem cor se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil**, que muito contribui para o amadurecimento de nossa pesquisa. Adotando como arcabouço teórico nomes como os de Bakhtin, Jolles, Eliade e Claude Lévi-Strauss, Ricardo Azevedo investiga a hipótese de que os contos populares teriam se originado de mitos arcaicos. O estudo postula a ideia de que as histórias (as culturas) criaram – e criam – mitos com a intenção de tornar compreensíveis o homem e o mundo. Em linhas gerais, acredita-se que as narrativas míticas, depois de sofrer um processo de dessacralização, transformaram-se em contos populares, o que para o autor é sinônimo de conto de fadas, conto maravilhoso, conto de encantamento ou de histórias de trancoso.

⁴⁴ Na obra **As estruturas antropológicas do imaginário**, escrita em 1960, Durand se coloca diante do que ele vai chamar de trajeto antropológico: “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 41). Sua teoria sobre o imaginário está baseada na teoria do simbolismo elaborada por Jung, que entende o símbolo como um mediador que complementa ou totaliza o consciente e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro. Sua bipolaridade funciona como unificador de pares opostos. Durand faz dos gestos reflexológicos o ponto de partida para a construção de seu método. Esses gestos envolvem uma tripartição das dominantes postural, digestiva e copulativa, e também se apoiam na bipartição ente dois

um sistema de imagens arquetípicas, pré-lógicas, fixas e recorrentes, símbolos diurnos e noturnos, que seriam inerentes ao ser humano e não, diga-se de passagem, exclusivamente aos povos ditos primitivos, como queria Lévy-Bruhl⁴⁵, entre outros. Há, sem dúvida, diferentes vertentes relativas ao complexo e intrincado estudo do mito que não constituem substancial importância para nossos objetivos. Importa, sobremaneira, investigar possíveis elos entre narrativas míticas e contos populares, sob os quais o valor da memória está inextricavelmente ligado. Retomemos as ideias de Eliade.

O mito arcaico de regeneração universal, recordando o evento primordial que teve

regimes do simbolismo, um diurno e outro noturno. O diurno está estruturado pela dominante postural, e diz respeito à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais de elevação e de purificação. O noturno subdivide-se em dominante digestiva e cíclica: a primeira assume as técnicas do recipiente, os valores alimentícios e a sociologia matriarcal; a segunda agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. Embora Durand distinga estruturas próprias de separação e conciliação nos regimes diurno e noturno, pode-se dizer que o regime diurno, anunciando as estruturas esquizomorfias, se expressa pela vontade de distinção e análise, no geometrismo e no pensamento por antítese; já o regime noturno divide-se em estrutura mística e estrutura sintética. A primeira representa uma unificação, possui a tendência à introversão e tem a vocação de reunir, de atenuar as diferenças, de ligar, atar, aproximar, constitui-se como o eufemismo levado ao extremo, o que se denomina de antífrase. A estrutura sintética visa também a confusão dos termos, mas procura uma coerência que salvaguarda as distinções, as oposições, ou seja, ela tem um caráter dialético e diz respeito aos ritos utilizados para assegurar os ciclos da vida. Esses regimes mantêm três estruturas que se vinculam à questão da mortalidade para o homem. Tal questão se traduz numa angústia existencial que se manifesta por meio das imagens relativas ao tempo e da ambiguidade de seus signos. A resolução dessa angústia permite três soluções: (1) pegar em armas e destruir o monstro; (2) criar um universo harmonioso onde ela não possa entrar; (3) ter uma visão cíclica do tempo em que toda morte é renascimento. A morte perde, assim, as conotações aterradoras com que estava impregnada no regime diurno e transforma-se em símbolo do repouso primordial. Ou seja, há aqui uma outra atitude imaginativa que, pelos símbolos da inversão e da intimidade, capta as forças vitais do devir, e assim fazendo, transmuta os aspectos terríficos do tempo em virtudes benéficas.

⁴⁵ Trata-se de uma proposição defendida por Lévy-Bruhl (1976), segundo a qual o pensamento mágico seria pré-lógico, em contraposição ao pensamento do povo civilizado, que seria lógico. Segundo ele os primitivos não têm capacidade de raciocínio abstrato, o que, aliás, constitui a fragilidade da consciência mítica, marcada pelo medo de assumir o risco do mundo. Tal fragilidade se concretiza pelo mecanismo de deformação da consciência que faz da magia uma espécie de força produtiva auxiliar na resolução dos problemas diários. Para Bruhl há um princípio de contradição quando um feiticeiro, por exemplo, torna-se um crocodilo para atacar uma vítima da magia sem, no entanto, tornar-se idêntico à vítima. Assim, a mentalidade primitiva fere o princípio da contradição quando abriga as duas afirmações ao mesmo tempo, já que se trata de seres distintos. Por outro lado, a antinomia entre mentalidade lógica e mentalidade pré-lógica acha-se superada na concepção de Lévi-Strauss que vê aplicabilidades diferenciadas nos campos da experiência humana. Mas, se se considera que o pensamento mítico é um sistema em que podem coexistir pares de elementos logicamente opostos, o pensamento de tipo científico, por outro lado, impõe fronteiras rígidas sobre o princípio da contradição. No processo de secularização, mito e razão se tornam pares opostos bem definidos. Assim, a concepção mágica da natureza, em que as forças físicas são assimiladas aos agentes divinos para explicar os fatos naturais (como é o caso de Hesíodo), é recusada com o advento da racionalidade científica e filosófica. Com o florescimento da racionalidade científica na era moderna, que inaugura uma visão mecanicista sobre o mundo, a ideia mágica da natureza é substituída pela técnica. Propõe-se, assim, o domínio da natureza como uma tarefa básica da ciência, essa tornada um simples campo para a exploração técnica, levada a extremos com o surgimento da indústria moderna. Aqui, se faz interessante recordar a crítica de Adorno e Horkheimer sobre a simetria entre o mito e a razão a partir da mecanização industrial da natureza. Os pensadores mostram que a ciência e a técnica, que vieram libertar o homem da visão mágica, coisificam-no porque ele é agora vítima do próprio progresso da racionalidade instrumental com sua apologia ao irracionalismo. Esse entrelaçamento de mito e razão como via interpretativa crítica ao iluminismo se encontra no ensaio “Ulisses ou mito e esclarecimento” no livro *A Dialética do esclarecimento* (1985, p. 53-80).

lugar sobre a terra, auxilia o homem primitivo a perceber sua realidade e existência dentro de uma ordem cósmica, cuja lógica, fundada na visão do ciclo da natureza, se sobrepõe ao tempo profano. É o poder mnemônico que, operando uma libertação da obra do tempo, possibilita a renovação periódica do mundo e da existência:

Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, “contemporânea”, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que ao viver os mitos, sai-se do tempo profano cronológico, ingressando num tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2006, p. 21)

Também para os gregos, como observa Vernant, não é muito diferente: “O privilégio que Mnemósine confere ao aedo é o de um contato com outro mundo, a possibilidade de nele entrar e sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além” (VERNANT, 1959 *apud* ELIADE, 2006, p. 108).

Para Eliade, a memória é considerada o conhecimento por excelência, já que, graças à recordação e à reatualização do evento primordial, se pode assegurar a renovação cósmica. Os enredos mítico-rituais traduzem essa experiência religiosa profunda, nutrida pela recordação imaginária de uma esperança comum na regeneração periódica do mundo, o que, às vezes, pode implicar na destruição e na abolição simbólicas do velho mundo (a escatologia).

A renovação do mundo aparece como elemento fundamental de todos os mitos e atravessa toda a história da humanidade, seja nos ritos iniciatórios, nas cerimônias e festas, passando pelo milenarismo religioso, tão em voga no século XX, até movimentos emergentes e hegemônicos, aparentemente secularizados, como o nazismo e o comunismo, os quais, segundo Eliade (2006, p. 158), estão carregados de elementos escatológicos que anunciam o fim do mundo e o início de uma era abundante.

Podemos observar, igualmente, que essa estrutura mítica, configurando uma simbólica de morte e renascimento, está presente nas narrativas orais, nos relatos épicos. Pode ser observada também até mesmo no romance moderno – embora radicalmente modificada –, podendo-se identificar a “[...] sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos. (Isso se verifica, sobretudo, em relação ao tema iniciatório, o tema das provas do Herói-Redentor e seus combates contra os monstros, as mitologias da Mulher e da Riqueza)” (ELIADE, 2006, p. 163-164). Nessa conjuntura é evidente o papel fundamental da memória na conservação e transmissão dessa herança dos velhos temas. Assim, a figura do contador de histórias sempre existiu, acompanhando a evolução do homem através dos tempos. De acordo

com Busatto, a figura do contador recebeu vários nomes através dos tempos:

Era o *rapsodo* para os gregos, o *griot* para os africanos, o *bardo* para os celtas, ou simplesmente o contador de histórias. Era um sujeito que se valia da narração oral como via de organizar o caos, perpetuar e propagar os mitos fundacionais das suas culturas. Um sujeito que mantinha vivo o pensamento do seu povo por meio da memória prodigiosa e que o divulga por meio da arte. (BUSATTO, 2006, p. 18)

Em seu estudo “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin sublinha a distinção da constituição da narrativa, com seu tom conselheiro e agregador, do fenômeno moderno da comunicação: a informação. A relação arcaica entre o ouvinte e o narrador era dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado e contá-las de novo: “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (1994, p. 210). Era através da memória que o ouvinte percebia em si a própria temporalidade, marcada pela aceitação do poder da morte. Contar uma história significava uma forma de manter o conhecimento da tradição, segundo a qual a ideia de eternidade nutria-se na sua fonte mais fecunda: a morte. É assim que Benjamin nos informa:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica... Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Essa compreensão, evidentemente, aproxima as narrativas religiosas e míticas do conto popular. Nesse sentido, druidas, sacerdotes, xamãs, menestreis, contadores de histórias, passando – guardadas algumas ressalvas – pelos historiadores e pelos artistas-romancistas, podem ser perfeitamente aproximados. Ainda que sob o signo da transformação e reatualização, a faculdade da memória os une exatamente no ponto em que se presentifica o passado como tentativa de se ordenar o presente. Mas, evidentemente, o conceito primário de memória, enquanto conhecimento e tradição transmitidos, constitui-se, por excelência, no elemento primordial da composição dos contos populares. Composição, vale lembrar, constituída de uma estrutura iniciatória, de uma série de “provas”, “mortes” e “ressurreições”. Não obstante, como nos informa Eliade, também a linguagem moderna, ainda que camufladamente, traduz essas experiências: “Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a iniciação ao nível do imaginário”. (2006, p. 174)

Também para Zumthor, a palavra do bardo, do menestrel ou do contador de histórias,

ensina e organiza o sentido da existência. O estudioso da Idade Média estabelece uma ponte entre a narrativa religiosa e a narrativa popular e, ainda, entre o sacerdote e o recitador:

Culto e poesia permaneciam funcionalmente unidos no nível das pulsões profundas, culminando na obra da voz. Não é pela analogia, e sim por outra maneira, que a voz poética se relaciona com a voz religiosa. Ela o faz em virtude de alguma identidade, parcial de fato, mas que por séculos foi sensível e produtora de emoção. Num mundo onde relações muito calorosas e muito estreitas ligavam na unicidade de seu destino os homens entre si e com a natureza, o campo de extensão do religioso, pouco distinto do mágico, era tão amplo quanto a experiência vivida. A “religião” fornecia à imensa maioria dos homens o único sistema acessível de explicação do mundo e de ação simbólica sobre o real. Sem dúvida, na prática social a poesia se distinguia bem pouco da “religião” nesse papel. (ZUMTHOR, 1993, p. 80)

Ainda em Zumthor, a voz poética da oralidade apropria-se do curso das coisas, fazendo valer uma extratemporalidade que justifica a experiência fugidia do presente. Nesse ponto é possível encontrar laços estreitos entre a voz poética dos contadores de histórias e os mitos, se tomarmos o mito como veículo do espírito comum, da visão de mundo, dos principais valores coletivos de determinada comunidade, onde se inscreve as angústias existenciais e a necessidade de apreensão do destino do homem. Zumthor dá-nos mostra de uma voz poética capaz de penetrar no vivível, nos temas das origens e do autoconhecimento:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si – a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. (ZUMTHOR, 1993, p. 139)

Caos (conflito) e cosmos (ordenação) são princípios estruturantes das narrativas populares e, de alguma maneira, são potências simbólicas na configuração do saber e fazer humanos, cujo sentido latente aponta sempre para uma dimensão utilitária. Como demonstra Eliade, ainda que o conto maravilhoso no ocidente tenha se convertido em literatura de diversão ou evasão, onde “[...] os Deuses não mais intervêm sob seus próprios nomes nos mitos, seus perfis ainda podem ser discernidos nas figuras dos protetores, dos adversários e

companheiros dos heróis. Eles estão camuflados [...] mas continuam a cumprir sua função”. (2006, p. 173)

Benjamin observa que a prosa moderna, embora nascida das formas épicas, aparece indiferenciada da “musa da narrativa” a que recorreram todos os narradores. E, para ele “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (1994, p. 198).

A experiência que passa de pessoa a pessoa numa espécie de processo múltiplo de criação-recriação, como base do estatuto da oralidade, tece a rede em que está guardado o grande dom narrativo do escritor mineiro. A matéria da oralidade é captada por Rosa, tanto pela re-criação permanente da linguagem e da palavra que persegue o ritmo, como também pela adoção de uma técnica narrativa que propicia uma espécie de pluralidade de relatos, que enriquece e modifica pela incidência de outras experiências a narrativa central. Essa concepção de contista-contador, para quem a narração se apresenta como um desmonte encantatório, é percebida por Antonio Candido:

Sagarana se caracteriza pela paixão de contar. O autor chega à condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância. (1994, p. 66).

Os relatos trazem as marcas da ação oral-auditiva, pela qual o gesto vocal designa a oralidade como transmissão poética. A voz poética, diz-nos ainda Zumthor em seu livro **A letra e a voz**: “é ao mesmo tempo, profecia e memória” (1993, p.139), porque reúne num instante único tanto o intemporal quanto o presente. Passado, presente e futuro se entrelaçam, garantindo o sentido que vai da memória à transmissão, a partir do qual se estabelecem as referências coletivas fundadas na experiência transmitida de pai para filho. Lembremos mais uma vez que Benjamin, em “O narrador”, retomando numerosos temas da sociologia alemã da época, como é o caso da **Teoria do romance** de Lukács, em particular o aspecto da tipologia das formas narrativas, compreende o saber narrativo tradicional em oposição ao tempo fragmentado do trabalho no capitalismo moderno. Trata-se de uma tradição que, segundo Gagnebin (1999), não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas desemboca, igualmente, numa prática comum que supõe o compartilhamento das experiências, de uma formação (*Bildung*). O saber narrativo é entendido dentro de uma temporalidade imemorial que funda a autoridade da narração e do narrador.

Nos ensaios “O narrador” [*Der Erzähler*] e “Experiência e pobreza” [*Erfahrung und Armut*], textos complementares, Benjamin, ao tratar do “declínio da aura”, anuncia o fim da narrativa tradicional e, de maneira mais ampla, constata a nossa crescente incapacidade de contar após o choque traumático da primeira guerra. Hoje os provérbios são ociosos, as histórias se esgotam diante da secularização triunfante da técnica:

Sabia-se muito bem o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da idade, em provérbios; ou de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos. Mas para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel? A quem ajuda hoje em dia um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 114).

Para Benjamin, o fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis das transformações profundas que os processos sociais, culturais e artísticos sofreram no decorrer do século XIX, com toda uma evolução secular das forças produtivas; transformações que correspondem ao surgimento de uma nova visão na relação com o tempo e com a morte. O fazer épico “entretido na matéria da vida” se rompeu, conselho e sabedoria que consolidava uma memória longínqua, fazem falta. O surgimento do romance no período moderno origina-se, justamente, com a morte da narrativa. A construção de um novo tipo de narrativa, como é possível depreender, passa pelo estabelecimento de outra relação, tanto social como individual. O romancista segregado em seus conflitos interiores não recebe conselhos nem sabe dá-los.

No ensaio “A crise do romance sobre Alexandersplatz”, Benjamin nos fala da distância do romance e da poesia épica por meio da imagem metafórica do mar. Vale a pena a longa citação:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar

conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. A distância que separa o romance da verdadeira epopeia pode ser avaliada se pensarmos na obra de Homero ou Dante. A tradição oral patrimônio da epopeia, nada tem em comum com o que constitui o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta. Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. (BENJAMIN 1994, p. 54-55).

Benjamin situa nesse contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (experiência) o de *Erlebnis* (vivência), que designa a vida do indivíduo particular em sua crescente fragmentação. Despossuído do sentido da sua vida, o indivíduo isolado, busca, ora pelo processo de interiorização, ora pela explicitação do privado, resolver essa separação entre o público e o privado que a sociedade capitalista exacerba. Toda uma corrente da arte moderna vai aparecer expondo essa ruptura da tradição e das narrações, descrevendo as condições de vida anônimas dos grandes centros, denunciando, simultaneamente, o fim da partilha e a quebra da memória. Essa nova narrativa, longe daquela harmonia ancestral marcada pelo valor do culto, busca num mundo sem Deus a luminosidade profana do sentido separado da vida, ordem distinta daquela constituída pela “moral da história”. Lukács, buscando na forma e nas questões histórico-filosóficas as origens do romance, viu com muita propriedade esse fenômeno. Para o teórico húngaro o romance é a forma do “desenraizamento transcendental”, quando o espírito grego perde a imanência da totalidade. A nova forma artística torna-se autônoma, “deixa de ser cópia, porque desapareceu qualquer modelo; é totalidade criada, porque a unidade das esferas metafísicas está para sempre quebrada” (LUKÁCS, 2000, p. 37). No romance temos que edificar a totalidade da vida. O “sentido da vida” e a “moral da história” se apresentam como duas palavras de ordem que distinguem entre si o romance e a narrativa. De forma similar Benjamin nos diz⁴⁶:

⁴⁶ Cf. o seguinte trecho na língua alemã: “Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst un beraten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit des Lebenden.” (BENJAMIN, 2007, p. 107). A expressão em alemão *Ratlosigkeit*, que se define pela ausência do conselho (*Rat*), está ligada à perda das referências coletivas que começou a ficar patente no fim do século XIX com o comportamento da burguesia. A incapacidade de dar e receber um verdadeiro conselho liga-se à quebra da verdadeira transmissão da experiência [*Erfahrung*].

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade [*Ratlosigkeit*] de quem a vive. (1994, p. 201).

Em Benjamin, os movimentos do artesão assemelham-se ao trabalho do narrador. O teórico encontra nas palavras de Paul Valery a imagem espiritual desse mundo de artífices no qual o narrador se inscreve. O artesão buscava, para além dos limites temporais, a perfeição das coisas que se encontra na natureza. A antiga coordenação de alma, olhos e mãos que aflora nas palavras de Valery é artesanal e se encontra, igualmente, nas redes do antigo tecido narrativo:

Antigamente o homem imitava essa paciência [...] Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma história virtuosística cessaram, e já passou o tempo que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. (VALERY, S.D. *apud* BENJAMIN, 1994, p. 206).

Com efeito, enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma sabedoria transmitida de geração em geração (lembramos da “Mensagem imperial” de Kafka), hoje, sob a rapidez do tempo, ele aparece como um velho, cuja fala é inútil. A atividade artesanal, associada ao tecer narrativo vai se inscrever, precisamente, em função de seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, que permitiu, por exemplo, o nascimento da *short story* e da poesia concreta.

Essa atividade narradora, mantendo uma relação profunda com a matéria transformada, participa da antiquíssima ligação entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra, cujo ato criador assume, nas palavras de Valery, um efeito quase místico:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (VALERY *apud* BENJAMIN, 1984, p. 220).

A verdadeira narração se apresenta como um trabalho artesanal, onde a alma, o olho e a mão do narrador extraem da matéria da vida a experiência que deve ser transmitida para além da voracidade do tempo e da morte. Também para Zumthor, os contadores de histórias da Idade Média são aqueles que, unindo o gesto e a voz, permitem a organização moral do mundo análoga ao artesão que modela um objeto:

A ideia do poder real da palavra, [...] gera um quadro moral do universo. Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. Donde a riqueza das tradições orais, contrárias ao que quebra o ritmo da voz viva. O verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida. Na palavra se origina o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto pronuncia as palavras que fecundam o seu ato. (ZUMTHOR, 1993, p. 75)

Em verdade, o tempo distendido favorecia esse trabalho quase místico com as palavras e os objetos modelados. Note-se que, ao longo dessa exposição de ideias que vincula conto, mito e memória, há um encadeamento baseado na contiguidade de um conhecimento arcaico, que remete a uma imagem de vida e morte. A memória perpetuadora do narrador, em sua tarefa de extrair a matéria-prima da experiência, conservando-a e transformando-a em um bem sólido e útil para a comunidade, estaria, além de sua marcante função recreativa, reatualizando a estrutura iniciatória do mito, ou seja, a passagem por meio de uma morte e ressurreição simbólicas, da ignorância para um aprendizado prático e espiritual da vida.

Perceba-se que as epígrafes de matéria popular que precedem cada conto do livro **Sagarana** são concebidas como uma espécie de ideograma que antecipa a moral da narrativa a ser contada. Mas, no caso dos contos rosianos – como demonstraremos adiante em nossa análise –, não se trata de uma moral decalcada em tom moralizante pedagógico, como a que povoa parte de uma literatura infantil, encharcada de lições doutrinárias. Rosa se situa, irrefutavelmente, distante de tal moral, até porque as contradições históricas locais representadas não permitem a facilidade de tal esquema. Além disso, estamos tratando de um autor moderno que magistralmente cria e recria os motivos das narrativas populares. Nesse sentido, a matéria ficcional de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo em que abriga as inovações do universo literário moderno, deixa transparecer a forma primitiva dos contos populares, com os quais possui, sem dúvida, uma analogia estrutural e simbólica. Portanto, a fecundidade intrínseca da cultura tradicional representada recebe o princípio ativo da imaginação artística, que tanto conserva quanto transforma essas formas populares.

Procurando definir o conto popular por meio da oposição da forma simples à forma artística, quanto à linguagem e atualização, André Jolles em seu livro **Formas simples**, afirma

que o conto popular oral, como forma simples, aproxima-se da fábula, das histórias de proveito e exemplo, diferenciando-se da forma artística pela sua capacidade permanente de renovação. Para Jolles, o conto possui um princípio denominado “disposição mental”, cujo sentido “é a ideia de que tudo deve passar-se no universo de acordo com a nossa expectativa” (1976, p. 199). Tal disposição mental nem sempre coincidiria com a ideia de virtuosidade, ou com uma ética geral e impessoal fundamentada, por exemplo, na premissa de uma ética kantiana, que postula o imperativo categórico do “dever ser” e que, portanto, inclui juízos de valores aos atos humanos. Na verdade, a questão posta “como devem as coisas acontecer no universo” está voltada, como define o próprio autor, a uma ética do acontecimento ou moral ingênua, vinculada a uma ordem afetiva e sentimental:

O nosso julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva; não é estético, dado que nos fala categoricamente; não é utilitarista nem hedonista, porquanto seu critério não é nem o útil nem o agradável; é exterior à religião, visto não ser dogmático nem depender de um guia divino; é um julgamento puramente ético, quer dizer, absoluto. Se partirmos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão “bons” e “justos” segundo nosso juízo sentimental absoluto. (JOLLES, 1976, p. 200)

Tal moral ingênua é substrato significativo nos contos populares. As personagens do conto agem, de forma invariável, no plano da defesa da realização pessoal, segundo um julgamento sentimental e pessoal. A moral ingênua proporcionaria ao ouvinte e ao leitor uma satisfação, uma vez que a história ocorreria como desejávamos que ocorresse no universo ou “como deveria acontecer” (JOLLES, 1976, p. 198). Trata-se para ele de uma moral ingênua específica que satisfaz as necessidades intrínsecas à condição humana, cujo sentido está longe de vincular-se a princípios e leis, exteriores à espontânea subjetividade compartilhada num sistema comum. Nesse contexto, sempre com Jolles, o trágico aparece quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser. O trágico encaminha a função final de correção e recompensa da vítima. Desse modo, poderíamos deduzir que experimentamos um universo ingenuamente imoral, já que:

[...] o conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo. É muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; logo, o conto opõe-se ao universo da “realidade”. Entretanto, esse universo da realidade não é aquele onde se reconhece nas coisas um valor essencial universalmente válido; é antes, o universo em que o acontecimento contraria as exigências

da moral ingênua, o universo que experimentamos ingenuamente como imoral. (JOLLES, 1976, p. 200).

Essas considerações são de substancial importância para a correta compreensão do fundo moral nos contos em **Sagarana**.

Parece-nos perfeitamente plausível estabelecer uma vizinhança entre essa ética que Jolles designa de “ética do acontecimento” ou “moral ingênua”, onde as coisas se passam como deveriam acontecer no universo válido segundo nosso juízo sentimental absoluto, e a concepção arcaica das narrativas míticas que pretendiam recordar como as coisas foram feitas nos primórdios, e, conseqüentemente, lembrar como as coisas devem ser. No fundo, os contos populares e as narrativas míticas têm na mira a mesma coisa. Trata-se de uma visão que pressupunha a existência de forças não-conhecidas, em que o homem é elemento integrante do Cosmo. Nesse sentido, essa satisfação que procede da ideia de uma ordem primordial aparece como revelação, como possibilidade de renovar e regenerar a existência. Nos contos populares, a jornada das personagens, com a qual nos identificamos, traça um percurso de dificuldades e superação dos problemas impostos, encadeando uma imagem de caos e cosmo, sob a qual se assenta o valor essencial de um universo válido, em que a realização do bom e do justo, relativa as vicissitudes dos valores sertanejos, é mediada pelo maravilhoso natural, como única possibilidade de eliminar o trágico da realidade. É dessa experiência que se podem elaborar técnicas de orientação e de conduta. Isso claramente remete a uma visão arcaica da vida e do mundo, em que o conhecimento derivado dessas bases se liga a temas fundamentalmente concretos e básicos. Como no mito, esse conhecimento dispõe de modelos exemplares que fundam o sentido da morte, da existência, das relações sexo-afetivas, da luta pela sobrevivência (alimento, trabalho e a guerra), do bem (as coisas que potencializam e garantem a existência em um sistema comum), do mal (as coisas que obstaculizam a ‘vida boa’ da existência como a miséria, a dor, a doença, a impotência, o esquecimento e a desesperança), em síntese, da busca da felicidade e da compreensão com o desconhecido e com a fatalidade. Em tudo, captura-se um sentido em que o cósmico e a vida material estão indissoluvelmente ligados numa totalidade viva.

São esses alguns motivos que animam os contos populares e que visam, como nos informa Jolles, a satisfação. Mais precisamente, é a ideia de que tudo deve convergir para a harmonia.

O entrosamento da obra de Rosa nesse universo do conto popular, especificamente no que se refere ao tema que estamos tratando, pode ser observado em “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, uma das novelas de **Corpo de Baile** (ROSA, 1994), na qual Guimarães

Rosa trata metaliterariamente dessa necessidade de satisfação por parte dos ouvintes. A personagem contadora de histórias, Joana Xaviel, ao final de sua narrativa, – protagonizado por Destemida, uma voluntariosa e perversa mulher que sai ilesa do castigo –, ao contrário do que se espera, deixa insatisfeitos seus ouvintes:

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era tôda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. **Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter!** Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, por aí fundo, todo longe, pelos ôcos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada por tão primeiro descobriu o vulto de ideia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. **Só essa parte é que era importante.** (ROSA, 1994, p. 565, grifo nosso)

O trecho torna clara essa expectativa a ser satisfeita quando escutamos uma estória. Por outro lado, a falta de um acabamento harmônico à estória, o que nas palavras de Jolles se denomina ‘moral ingênua’, provoca no ouvinte a necessidade de uma nova efabulação, porque a segunda parte “tinha de ter”, teria que nascer interminavelmente da parte faltante. Retoma-se a ideia da memória que deve ser recuperada “pelos ocos e veredas do mundo gerais”, como garantia de um velho saber transmissível que, se perdido, carece ao menos de ser acreditado. A expectativa em torno da continuidade do relato provoca o motivo para novas narrativas, pois se trata de um valor de sentido moralmente harmônico, que se mantém no imaginário dos ouvintes. Ou seja, o relato exige por parte do receptor novos desdobramentos que constituam o sentido buscado por ele em suas necessidades mais íntimas. Equivale a dizer que o que vale é somente a arte de contar histórias, sejam elas vividas ou imaginadas. Há aí toda uma amplitude de virtualidade poética, que situa o homem em seus reflexos psíquicos, permitindo-lhe ver, ouvir e perceber o evento segundo uma ordem satisfatória latente, apoiada sobre uma espécie de “memória popular”, transmitida de geração em geração.

No trecho, a parte faltante, concernente à universalidade de uma ordem justa, inquieta o ouvinte, justamente porque a narrativa segue outro destino do esperado. O desenlace terapêutico (catarse) traído força o auditor a intervir na narração. A irresolução provoca a memória na busca do saber das tradições. Diante da intranquilidade e das incertezas destiladas pelo contador, tem-se a crença e a esperança de que a segunda parte da estória vá existir na memória que imagina, onde se tecem os fios perdidos e se fazem conexões associativas para

esquecer, reter ou criar novas narrativas, por meio das quais se restabeleça um desfecho feliz. Reconhece-se aí, malgrado a diferença das estruturas sócio-econômicas e as particularidades dos contextos culturais, a descrição da condição humana essencial relatada por Eliade, cuja existência mortal, cercada por todo tipo de perigo, é composta de provas, luta e necessidade de resolução. É o mesmo que dizer que se trata de uma estrutura iniciática do tipo existencial. Portanto, refere-se a uma visão que subentende a tentativa mítica de dar sentido à vida, à morte e ao mundo, cujo sentido fundamenta as expressões populares por meio de uma finalidade exemplar (moral ingênua), que não raro faz uso do riso como uma espécie de via dupla para corrigir a seriedade das pressões da ordem e do convencionalismo. É o que, aliás, sugere Bakhtin quando, ao referir-se ao riso festivo da cultura popular medieval, afirma ser ele uma operação jocosa que abole as relações hierárquicas.

Risada e meia

Já expomos que o processo criativo de Guimarães Rosa assenta-se sobre o caráter anedótico das histórias, o qual se vincula ao contato com uma realidade extra-ordinária. Rosa propõe um recorte peculiar do cômico, em que a liberação do sério e dos valores condicionados, por sua capacidade de eliminar estereótipos e clichês, abre espaço para outras possibilidades, outras lógicas que descerram a realidade do extra-ordinário. Perceba-se que a ação ficcional, estabelecendo uma dialética entre as modalidades do ordinário e do extra-ordinário, nos põe diante das infinitas possibilidades do paradoxo da vida, o que totaliza uma forma artística que adere ao princípio do recomeço e do incondicionado. Nesse ponto, o riso aparece como uma técnica de manipulação das formas, na medida em que é jogo virtual da ação normal e habitual, em torno do qual se criam os procedimentos insólitos. Uma das manifestações do riso, na obra do escritor mineiro, é produzir, como faz a tradição oral, o efeito inconcluso. Este caráter subversivo e desestabilizante de fazer arte, cuja influência provém da gente rústica, que “são seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas” (ROSA, 2001, p.108), acha-se, significativamente expresso, no prefácio Hipotrérico em **Tutaméia**. É onde lemos a fábula diversa do bom português:

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

- *Ele é muito hiputrérico...*

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

- *Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.*

Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:

- *Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?*

- *É. Mas não existe.*

Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

- *O senhor também é hiputrélico... E ficou havendo.* (2001, p.109)

Ora, como no título de Tutameia (“ninharia” ou “quase nada”), que nos remete a um processo de niilificação, o princípio cômico comparece como base de um sistema de representação que sabe aderir ao vazio (sem forma) para criar, modelar, dominar o que tem forma. Criar alguma coisa a partir do vazio é a armadilha fictícia encontrada por Rosa para servir de anteparo às pretensões reais. O interesse artístico, aderindo aos procedimentos do riso e da ironia e sugerindo a dissolução das formas, provoca o questionamento da linguagem e, por conseguinte, a representação do homem e do mundo. Aliás, lendo os prefácios do livro **Tutaméia**, em conjunto, vê-se, como nos indica os comentários de Paulo Rónai (2001, p. 14-20), como os elementos arranjados pluralizam as significações.

As histórias rosianas, compostas a partir da perspectiva cômica, utilizam a surpresa revelada pelo destino, em que a fórmula do duplo produz a inversão dos pares, como o perseguidor perseguido (recordemos o conto *O duelo*), a prepotência castigada, como é o caso do protagonista João/José no conto *São Marcos* e do carreiro Agenor Soronho de *Conversa de bois*, ou na picardia de Lalino Salãthiel, inspirada na parábola popular sobre um sapo que vai à festa no céu e consegue enganar até São Pedro. O riso que provém desse personagem – Lalino Salãthiel – sugere uma moralidade em que é preciso saber evitar os obstáculos e aproveitar os vazios. O riso rebaixador da personagem, similar ao da praça pública, aponta, justamente, para as brechas das instituições brasileiras.

O mecanismo desse riso, como ideia do duplo, corresponde aos estudos discutidos por Bakhtin na obra de Rabelais sobre a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, indo exercer posteriormente significativa influência nos diversos domínios da vida, da cultura e da literatura. Para Bakhtin, as manifestações desse riso popular, com sua visão carnavalesca do mundo, corporificam-se na sátira menipeia, influenciando, segundo suas diversas manifestações, toda uma tradição literária. Em Dostoiévski, por exemplo, o grande riso liberador perde a força e a alegria regeneradora das feiras públicas, e toma a forma de irônia e sarcasmo. Basta recordar a narrativa **Memórias do subsolo**, cuja irônia refinada do narrador, em tom lúgubre, se lança contra todas as aspirações ideais. Em Guimarães Rosa, pelo contrário, a filosofia do riso nunca é destrutiva. Ainda que a sensibilidade moderna esteja presente, em tudo que pode haver de terrível e atemorizante, a obra do autor, principalmente **Sagarana**, preserva o ambiente festivo da praça pública através da vocalização, dos gestos,

das conversas fiadas, da linguagem familiar e jocosa. Em poucas palavras, trata-se de um riso positivo e alegre, em que o jogo da vida, com suas máscaras, recobrem a “natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos”(BAKHTIN, 1996, p.35).

A tradição milenar e arcaica do riso, como Bakhtin a aborda, está enraizada numa percepção de que tudo é passível de recriação e de ressurreição (metamorfose), de que tudo pode ser transformado em tudo. Isso porque a visão arcaica do homem primitivo, afeita às concepções da comunidade, dos costumes e do trabalho coletivo é integrante de um mundo, onde o tempo cíclico se constitui num processo permanente de renovação. Daí decorre o intenso sentido lúdico que se manifesta nas festas, comemorações, paródias, jogos e improvisos, malgrado a dureza do trabalho e a ameaça permanente das desgraças.

A noção primitiva, que pressupõe uma unidade indestrutível da vida a partir da qual a vida sempre renasce e prevalece de uma maneira renovada, é igualmente partilhada e estudada pelo teórico das religiões Mircea Eliade. Trata-se de uma noção indissociável do pensamento mítico a de que, primordialmente, a vida humana e a natural aparecem ligadas ao movimento cósmico. Tanto em Eliade quanto em Bakhtin, observamos que essa visão arcaica do mundo, fundindo vida da natureza e vida humana, privilegia os recursos afetivos e intuitivos no estabelecimento de elos e juízos que contribuem a uma positividade da existência dentro de uma visão comum e compartilhada, baseada em um forte sentimento mítico/religioso aberto ao sagrado, ao transcendente e ao fantástico.

Para o teórico russo, o tempo do folclore primitivo – marcado pela vida vegetativa, floração, fecundidade, sementeira, maturação, proliferação, decadência, apodrecimento, morte, renascimento e recomeço – não se separa da terra e da natureza. Da mesma forma que:

[...] a vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e as suas subdivisões), o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias e imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida da natureza (no aspecto agrícola). (BAKHTIN, 2002, p. 318).

Esse tempo profundamente espacial e concreto, em que há uma extrema contiguidade entre vida e natureza, e no qual os processos vitais e naturais são ressaltados, constitui boa parte das configurações simbólicas dos relatos míticos e reorganiza-se em uma série de traços, temas e recursos recorrentes no conto popular. Mais tarde, quando o tempo se individualiza e a vida privada ganha os contornos de uma sociedade dividida em classes, em que o tempo da vida histórica coletiva aparece destacado do todo social, ocorre a diferenciação gradual das esferas ideológicas.

Os destinos individuais, pouco a pouco, se separam do tempo da vida coletiva e os motivos antigos sofrem uma degenerescência específica. Em virtude do desligamento com a existência coletiva, surge a prática ritual como extensão metafórica das ligações reais. O rito, então, vai exercer a função simbólica de mergulhar a vida quotidiana nos mistérios cíclicos da natureza. A fronteira que liga rito e vida quotidiana vai se tornando cada vez mais nítida e precisa. 1996, É aí que, nesse estágio de separação, segundo Bakhtin (1996, p. 129-136), surgem fenômenos como a obscenidade ritual e, posteriormente, o riso, a paródia, e a bufonaria rituais. Essas manifestações têm a base desse complexo antigo, baseado no binômio morte/ressurreição, só que num novo estágio de evolução social ele sofre modificações. Equivale a dizer que essa lógica originada de um tempo do folclore primitivo, combina-se, depois de ter sido submetida a reinterpretações, às criações dos temas da vida. Referindo-se ao universo cultural medieval, em que a produção coletiva e a individual se misturavam, o autor russo fala dessa antiga vizinhança que se manifestava, por exemplo, nas saturnais romanas, onde o escravo e o bufão transformam-se na morte, nos substitutos do rei e do deus, onde aparecem as formas da paródia ritual, onde as paixões se misturam com o riso e a alegria. As dicotomias entre o sério e o cômico, entre a gravidade e o riso ou ainda entre a espiritualidade e a carnalidade, parecem revelar que a natureza humana se acomoda em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado a visão séria/trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida por meio do prazer e do riso. A duplicidade da vida debilitava-se com a livre relação familiar operada pela carnavalização. A excentricidade do carnaval, combinando o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, permitia revelar os aspectos ocultos da natureza humana.

Dentro da sua diversidade, as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos, os tolos, os anões, bufões e monstros, constituem parte da cultura cômica popular medieval. Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais (1996, p. 4), distingue essas múltiplas manifestações em três grandes categorias interrelacionadas, que compõem, de diferentes maneiras, o mesmo aspecto cômico do mundo. São elas: as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.).

Todas essas formas e expressões, ainda que sofrendo um processo de secularização, estariam fundadas na concepção arcaica de mundo, baseada nos costumes da vida coletiva. Visão de mundo chamada pelo teórico russo de “cosmovisão carnavalesca” e que, paralelamente aos cultos sérios, convertiam os deuses em objetos de burla e blasfêmia, num

verdadeiro riso ritual. Dessa forma, a lógica original das coisas ‘ao avesso’ estabelecia a ligação indissolúvel entre o sério e o cômico, onde as profanações e os coroamentos se integravam aos aspectos sagrados da existência.

Para Bakhtin, o núcleo dessa cultura popular é o carnaval, cuja simbologia baseada no princípio do riso está impregnada “do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder” (1996, p. 10). O espírito festivo do carnaval, criando uma espécie de segunda vida, estabelecia uma relação “com os fins superiores da existência humana” (1996, p. 8), na medida em que “a liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (1996, p. 8), permitia uma relação renovada, verdadeiramente humana com seus semelhantes. Na base, portanto, dessa concepção da festa, encontra-se essa relação com o mundo dos ideais, em que é possível provisoriamente penetrar no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

Diz-nos ainda o teórico russo que o riso carnavalesco é um riso festivo. Não se trata de uma reação individual diante de um fato cômico isolado. O riso carnavalesco é patrimônio do povo, pois o riso é geral, é universal, atingindo todas as coisas e todas as pessoas no seu alegre relativismo. Por isso, “esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (1996, p. 10). Esse riso festivo, de caráter utópico, comemora a vitória do impossível sobre o possível, do irreal sobre o real, do desorganizado sobre o organizado, do caos sobre a ordem, da intuição sobre a razão, do fraco sobre o forte, do bobo sobre o sábio, do novo sobre o velho. Expressa-se assim a inevitabilidade da mudança, em que a presença do ritual de coroação e destronamento constitui o núcleo central da festa do carnaval.

O riso popular, pelo seu valor negativo e afirmativo, ao mesmo tempo degrada e renova. É ele, como nos informa Bakhtin, que funda todas as formas do realismo grotesco e que se liga ao princípio material e corporal no sistema de imagens ambivalentes da cultura cômica popular. Trata-se de um procedimento artístico em que o elemento material e corporal, recebendo a positividade do riso popular, aparece sob a forma universal, festiva e utópica, numa compreensão de que “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.” (BAKHTIN, 1996, p. 17).

É assim que o comum, a ninharia, ou o quase nada de ‘tuta-e-meia’ (**Tutameia**) transforma-se pela comicidade e humorismo como “catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico...” (ROSA, 2001, p. 29). A duplicidade abole a

verticalidade da visão e instaura a horizontalidade do reino festivo e utópico. Nas palavras de Bakhtin, o rebaixamento seria o traço marcante do realismo grotesco, onde se dá “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Em Rosa, quem conta um conto aumenta um ponto pela inversão. Risada e meia provocada pelo rebaixamento, onde se consegue “corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime” (ROSA, 2001, p. 39). O humor rosiano, pela irracionalidade, incongruência, poesia e criatividade, provoca um riso-surpresa, revelador da consciência de que o sentido não é fixo, único ou imutável e que está ligado à determinação da morte, mas que, no entanto, pode ser temporariamente invertido, escamoteado, como se vê em tantos contos na obra **Sagarana**. O burrinho pedrês, que de tão miúdo se torna grande, no conto **O duelo**, que preconiza ludicamente o ditado popular: “Um dia é da caça, o outro é do caçador”; em Augusto Matraga, que de pecador se torna santo-guerreiro do povo; no herói Manuel Fulô, que de “sujeitinho pingado e cara de bobo” derrotou o valentão Targino; e ainda em **São Marcos**, onde a prepotência do narrador-protagonista é castigada. Em todos esses contos, associa-se a ideia de um jogo entre duas forças que se debatem numa luta perigosa entre o cativo e o captador. O visível é uma espécie de anamorfose em que basta uma ligeira mudança de perspectiva para que surja um quadro diferente. Ou seja, trata-se de uma perspectiva cômica que cumpre, principalmente, revelar o engano dos raciocínios ou dos pensamentos viciados.

Observe-se que, em todos os contos do livro **Sagarana**, toda a situação inicial de aparência ordeira e absoluta é cerceada por sua relatividade. O princípio do riso carnavalesco relativiza as verdades e funde história e estória, realidade e sonho, o patético e o sublime. A inversão que funde provoca o riso e impõe a sua desmesura, indicando uma infração que, de alguma maneira, oferece uma ordenação do caos, rindo para fazer sair de toda verdade que se pretende totalizadora.

Sem dúvida esse riso rosiano é um riso regenerador de profunda relação com o folclore carnavalesco, cuja base combina os dois polos de mudança, fundamentados na simbólica morte e renascimento. Em **Sagarana**, toda seriedade de tom unívoco se transforma no clima de alegre relatividade. O manejo do cômico na obra está profundamente enraizado na cultura popular ou, em termos bakhtinianos, impregnado da cosmovisão carnavalesca do mundo. Os jogos das máscaras remetem a uma sugestionabilidade infantil das sagas, elevando a uma extrema potência o gesto de brincar com o gesto criador. No gesto infantil, nos diz Benjamin: “De maneira verdadeiramente revolucionária atua o *signal secreto* do vindouro”

(2002, p. 119, grifos do autor). Porque “a essência do brincar não é um “fazer como se, mas um fazer sempre de novo [...]” (BENJAMIN, 2002, p. 102). É assim que nas formas petrificadas e mais enrijecidas sobrevive um restinho de brincadeira. No reino infantil, a experiência profunda vivenciada como ouvinte deseja insaciavelmente o final de todas as coisas, a repetição e o retorno (lei do mundo dos jogos), e ainda: o “restabelecimento da situação primordial da qual a experiência tomou o impulso inicial” (BENJAMIN, 2002, p. 101). De modo que, para a criança “não bastam duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas e milhares de vezes.” Isso porque: “Não se trata apenas de um caminho para assenhorear-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e da maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias” (BENJAMIN, 2002, p. 101). As “estórias das carochinhas” de rosa, malgrado a sua incursão no sério, tem esse caráter de brincadeira que dismantela o alto e eleva o baixo. Pura improvisação que transforma a experiência em gesto lúdico. E quanto dessa improvisação infante não mantém afinidades com o carnaval? É daí que emergem os gestos sinalizadores nos quais realidade e jogo se fundem. Recorde-se mais uma vez o ludismo da epígrafe de *São Marcos* (p. 58), onde a brincadeira torna indiscernível a realidade e a imaginação. Aqui, o segredo ainda persiste.

Na literatura, o problema das variedades da linha carnavalesca remonta à época do Helenismo, ao campo sério-cômico, especificamente à sátira menipeia, que é considerada por Bakhtin um verdadeiro depósito da tradição popular. Podemos dizer que em *Sagarana*, muitas das particularidades desse gênero se mantêm em forma renovada. Vejamos agora em que bases se encontram as peculiaridades desse gênero.

A Sátira menipeia

Em *Problemas da poética de Dostoievski* (1997), partindo do estudo dos gêneros da Antiguidade Clássica, Bakhtin identifica uma oposição entre os gêneros sérios – como a epopeia, a tragédia, a histórica, a retórica clássica – e os gêneros do sério-cômico, precisamente, o diálogo de Sócrates, a memorialística, os simpósios, a poesia bucólica, os panfletos e a sátira menipeia. Esse gênero sério-cômico teria como característica dominante a cosmovisão carnavalesca e sua alegre relatividade. Segundo o teórico russo, a sátira menipeia deriva da natureza dialógica dos diálogos socráticos e, posteriormente, por meio de uma

variedade de elos mediadores, muitas de suas características marcaram a literatura. Vale a pena citar o trecho:

A sátira menipeia exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e através dessa, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A “sátira menipeia” tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. (BAKHTIN, 1997, p. 113)

Esse gênero deve sua denominação a um filósofo do século II a.C., Menipo de Gadare, que abordava em suas narrativas temas filosóficos dando-lhes tratamento cômico, a partir de uma *bricolage*, que ora em verso, ora em prosa, combinava paródias, farsas ou relatos de viagens fantásticas. No entanto, foi o erudito romano Marco Terêncio Varro (116 – 27 a.C.) que utilizou o termo pela primeira vez, chamando a sua sátira de “*saturae menipeia*”. Para Bakhtin, teríamos nas sátiras menipeias de Luciano de Samósata (século II d.C.) a noção mais completa desse gênero. Do mesmo modo, Petronio em sua obra **Satiricon**, transforma uma série de aventuras, em fonte de crítica e de riso.

Seguindo alguns registros de Wandercy de Carvalho⁴⁷, do ponto de vista etimológico, possivelmente o termo sátira tenha se originado dos vocábulos *satiralanx* (prato) e *sátira* (iguaria formada pela mistura de uma variedade de frutas e legumes), o que pode levar a uma compreensão do termo como um “prato cheio” de variedades de frutas, que os antigos ofereciam aos deuses à época das festas da colheita. Não obstante todo deslocamento semântico ocorrido nos últimos milênios, podemos relacionar o termo sátira com as primitivas comemorações à época das colheitas, quando, sob o tempo do folclore, não havia separação entre o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco. Recordemos aqui que o sentido antigo do riso ritual era fundir a ridicularização e o júbilo.

Parece-nos, então, que a ideia de mistura, própria da nutrição, se conservou no gênero da sátira literária. Nele é possível encontrar um texto em que a ambivalência, própria do núcleo da cosmovisão carnavalesca, está dirigida contra o supremo, o óbvio e a verdade; e

⁴⁷ Disponível em ≤ <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/CarvalhoW.pdf> ≥ Acesso em: 19 de junho de 2007.

para a mudança e renovação dos poderes e verdades. Ora, é precisamente nesse ponto que reconhecemos vários elementos desse gênero na composição temática de nosso *corpus*. **Sagarana**, desde a justaposição híbrida de seus dois termos já explicitados anteriormente, apresenta-se como um verdadeiro “prato cheio” dessa vertente carnavalizada.

Peculiaridades da sátira menipeia e os (des)fios na narrativa de Rosa

São catorze (14) pontos estudados por Bakhtin (1997, p. 114–118) como sendo peculiares à sátira menipeia. Em exposição sucinta, passemos a eles.

- O peso específico do elemento cômico como princípio de inversão;
- A excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. Livre de quaisquer exigências de verossimilhança, a menipeia está livre das histórias que pretendem ser História;
- A invenção e a fantasia motivam a aventura para um fim filosófico-ideológico. Por meio da criação artística de situações extraordinárias, provoca-se uma experimentação de uma ideia filosófica. Nesse sentido, o conteúdo da menipeia apresenta o percurso da aventura como ideia ou verdade do mundo;
- A combinação do fantástico livre com o simbolismo ou do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo. Referência ao submundo humano como traço de rebaixamento;
- A menipeia é o gênero das últimas questões onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Trata-se de representar uma situação decisiva ou um diálogo no limiar, em que o homem é revelado em sua totalidade. Ao vivenciar, por exemplo, uma ameaça de morte, o herói apresentar-se-ia em sua essência;
- O universalismo filosófico do gênero apresenta uma estrutura assentada em três planos: Terra, Olimpo (céu) e inferno;
- A observação do mundo e da vida a partir de um ângulo totalmente inusitado;
- Os estados psicológico-morais anormais do homem – loucura do herói, devaneios, dupla personalidade, sonhos extraordinários e paixões limítrofes com a loucura. Por meio desses estados são reveladas as possibilidades de um outro homem, de uma outra vida;
- A irrupção do escandaloso e do excêntrico. A ruptura e violação do fluxo universalmente aceito e comum dos acontecimentos;

- Os contrastes agudos e oximoros: casamentos desiguais, duplas como o luxo e a miséria, a decadência moral e a purificação, sábios e ignorantes, tolos e espertos, fracos e fortes. Trata-se de um jogo com passagens e mudanças bruscas;
- O elemento utópico;
- A utilização ampla de vários gêneros intercalados: novelas, cartas, simpósios, discursos oratórios, simpósios e a fusão da prosa e do verso;
- A mistura dos gêneros intercalados possibilita um enfoque dialógico com a matéria literária;
- A publicística (literatura político-social) atualizada – enfocando com mordacidade a atualidade e o contexto – discussão ideológica;

Encontramos em Guimarães Rosa, muitas das peculiaridades atribuídas ao gênero da sátira menipeia. De um lado, trata-se efetivamente de reconhecer elementos desse gênero em seu aspecto temático reatualizado, sem, por outro lado, descurar dos traços épicos que vão constituir o acabamento formal artístico de nosso *corpus*.

Considere-se que, quando falamos de traços épicos, lidamos com uma heroicização que difere radicalmente daquele sentido clássico da *archaica* do gênero, em que o passado heroico da história nacional cantava o mundo dos “primeiros” e dos “melhores”. Ao contrário, **Sagarana** compõe-se por uma rede ativamente plurilinguística que diz respeito ao mundo do romance, no que tange propriamente à utilização criativa das possibilidades dos gêneros. Na obra em estudo, o material épico sugere uma estrutura heroica de uma realidade nacional perdida na solidão dos confins do sertão, no primitivismo de um povo que ora usa o punhal ora apela aos feitiços poderosos para a resolução de seus problemas vitais. Trata-se de uma epicização moderna, trabalhada nas raízes folclóricas da menipeia que revela os ‘terreiros’ de um Brasil extra-oficial, onde o fabuloso acontece com a mais perfeita naturalidade. Concebe-se, portanto, a ideia de uma epicidade invertida, em que as sagas heroicas de um passado absoluto atualizam-se no rebaixamento da representação risível dos costumes populares. Aliás, não nos parece fortuito que a criação do vocábulo *sagarana* (à maneira de *saga*, o que parece uma *saga*) indique sugestivamente a travestização ou parodização de uma matriz elevada, que recebe uma picada antropofágica⁴⁸. É justamente o riso extraído do folclore que

⁴⁸ Concebemos a expressão ‘picada antropofágica’ nos termos definidos por Oswald de Andrade. A programática de renovação estético-literária de Oswald de Andrade, bem como a construção de sua utopia social, estão fundadas numa reflexão crítica aguda em torno da questão colonial e dos processos sócio-históricos que conduziram à formação de matrizes multiculturais no Brasil. Trata-se de um projeto alternativo, apoiado no conceito da Antropofagia, o qual, relacionando cultura e política como estratégia para pensar o poder, pretende

destrói a distância épica tradicional, baseada na hierarquia de uma grandeza nacional, e traz o presente vulgar, o transitório e o menor, como uma espécie de épico dos sem vozes, que patenteia uma realidade nacional e cultural sintetizada pelo equilíbrio da mistura. Nesse contexto, o modo épico aparece como categoria transformacional, ou seja, como confluência de modos em que se redescobre e se metamorfoseiam as velhas matizes de formas e, principalmente, de temas.

Contudo, em que finalmente consistem, do ponto de vista formal, esses traços épicos na obra **Sagarana**? Trata-se, pois, de uma obra de arte narrativa que exige uma unidade de ação, isso é, a convergência dos acontecimentos para uma situação crucial, e seu desenlace; por outras palavras, um enredo que exprima a jornada do herói-viajante no mundo fértil de aventuras (recorde-se aqui o tema recorrente da viagem em quase todos os contos da obra). Não obstante, a consciência artística do escritor apropriou-se da estrutura heroica dada pela tradição do gênero épico, transpondo-a a uma área de contato familiar e atual, em que o riso relativiza a seriedade e a velha distância do passado épico. Podemos assim dizer que os obstáculos que se contrapõem ao destino dos protagonistas, como caminho necessário à iniciação, são eliminados pelo princípio cômico da inversão, segundo a lógica interna da cosmovisão carnavalesca. As provações, angústias e esperanças que alicerçam o imaginário da estrutura heroica agregam a ideia do mito iniciático, enraizado na antiquíssima concepção popular de morte e renovação do mundo. Ora, é o rito, que unindo profano e sagrado, evoca a feição cíclica do tempo cósmico, impondo sua marca no tempo histórico.

Em **Sagarana**, o duplo morte/ressurreição abre-se a uma imagem transitória do mundo, em que as certezas dadas ou pré-determinadas sofrem radicalmente uma inversão. Perceba-se que na obra essa inversão é intrínseca à mobilidade e à fluidez da matéria popular que a concepção ficcional assume e extrapola até o território do insólito. As marcas essenciais do maravilhoso vão se revelar tanto na vivência concreta do dia-a-dia da vida dos heróis – no que se refere ao amor, ao adultério, ao trabalho, às crenças, à busca da estabilidade econômica – quanto na liberdade artística de criação de situações extraordinárias, prenes de símbolos que forcem o limite da materialidade dos temas locais representados. Justamente, essas

transformar-se em uma zona móvel de diálogo entre os mundos, a partir das contestações universalizantes feitas ao colonizador. Esse novo, controvertido e incômodo conceito da Antropofagia, escapando às teorizações eurocêtricas e paradigmáticas, constrói uma “história diversa” que denuncia o engodo das histórias oficiais dos vencedores e, ao mesmo tempo, luta e sustenta que é possível um outro mundo. Precisamente, o projeto sócio-artístico do modernista, haurindo a crítica dos pensadores modernos à realidade multifacetada brasileira, apresenta elementos dos fluxos libertinos e paródicos do jogo, na medida em que subverte a organização de poder hierárquico, estabelecendo, deste modo, um jogo hedonístico capaz de criar um lugar imaginário marcado pela voluptuosidade da alegria e da relatividade.

situações extraordinárias, ao modo da menipeia, provocam uma experimentação de ideia filosófica. Não se trata aqui de uma lição moral de fundo ingênuo, mas de uma especulação sobre a existência, fundada sobre o devir da aprendizagem no plano concreto-sensorial das ações.

A menipeia cumpre uma função crítica, apoiada na hipérbole e na ironia que distorcem especularmente a realidade manifesta, refletindo a universalidade filosófica das últimas questões da vida e da morte. É precisamente esse ponto que queremos ressaltar, como núcleo profundo da carnavalização na história da literatura. Como nos informa Bakhtin, estudando a penetração e a renovação dos princípios da menipeia em Dostoiévski, “a cosmovisão carnavalesca era a correia de transmissão entre **a ideia e a imagem artística da aventura**” (1997, p. 134, grifos do autor). Nos contos em estudo da obra **Sagarana**, a estratégia discursiva e polêmica da ideia reside nos dois polos da mudança: destronamento e renovação; polos esses que correspondem às antigas imagens do tempo cíclico da vida natural e biológica das duas fases do desenvolvimento: começo e fim, morte e nascimento. A imagem da aventura aponta para as mais acentuadas combinações de oximoros e *méssalliances* acerca da relatividade e ambivalência da razão e da credence (*São Marcos*), da virtuosidade e da esperteza (*A volta do marido pródigo*), da natureza e da cultura (*Conversa de bois*), do pecado e da pureza (*A hora e vez de Augusto Matraga*). A simbólica de tipo carnavalesco aparece orientada para a fala do outro, no ponto em que opera um desmantelamento na situação hierarquizada do sistema social brasileiro, incapaz de gerar os ideais de igualitarismo de um Estado moderno e liberal, dominado pela noção de indivíduo. Mas essa operação está longe de se reduzir a um entendimento do homem como categoria social ideologicamente demarcada no mundo da patronagem do sertão mineiro. Tal ponto de vista só reforçaria e aprofundaria a exclusão deste mundo em relação a pretensão de supremacia do pensamento moderno.

A palavra carnavalesca da experiência artística não se furta à penetração de tal matéria – ou seja, da oposição clássica de uma sociedade segmentada entre rico e pobre, preto e branco, letrado e iletrado etc. –, mas não se esgota nela; serve-se dessa para exprimir a excepcionalidade de novas realidades em que o homem e o mundo se revelam na esfera dos mistérios das “últimas questões”, sob a lógica das imagens carnavalescas com suas metamorfoses radicais. Porém, mistério aqui, entenda-se bem, não é mera operacionalização da linguagem, que produz um sentimento oceânico ou de repouso da indiferença. Não remete, como vemos, ao entendimento de uma metafísica tentada em recobrir com palavras a potência de interrogação das histórias particulares. Em Rosa todo mistério se ordena com uma atitude

de renúncia à dominação e toda prepotência sistêmica. O mistério se abre como condição de possibilidade para novos desempenhos de valor. Por exemplo, em *Conversa de bois*, temos a antropomorfização dos bois e a zoomorfização do menino Tiãozinho, os quais unificam os dois polos antitéticos das ideias de cultura e de natureza. A ideia de uma cultura racional, fundamentada no utilitarismo e no lucro, encarnada na personagem Agenor Soronho, é destronada pela força penetrante e renovadora das vozes dialogicamente cruzadas de uma ‘outridade’ recalcada (ou seja, os bois e o menino Tiãozinho). A cosmovisão carnavalesca, opondo-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extra-carnavalesca, intervém como deslocamento de uma ordem injusta (caos), que deve ser eliminada, para que surja uma nova ordem (cosmo). Nesse sentido, como no universo dos contos populares, a reparação do dano e o restabelecimento de uma unidade – malgrado o vaivém da narrativa que permite o afloramento de diversas vozes – conduz à univocidade épica. O épico, em Rosa, portanto, se manifesta como unidade formal no plano da narração.

Colocar-se no lugar do outro é abrir uma zona de passagem que embaralhe os termos opositivos, que resultam da sociedade brasileira escravista e mestiça. É acompanhar, com Rosa, num trocadilho jocosos, o ‘lugar fora das ideias’⁴⁹, como acontece na metamorfose de *Meu tio, o Iauaretê*⁵⁰, na *Conversa de bois* e na malandragem da personagem Lalino Salãthiel. A consciência artística do escritor contador de estórias, tomando a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro, a reveste de uma significação que extrapola a categoria meramente social, encadeando um sentido criativo da imagem vida e morte. Justamente, a reefabulação histórica, operada pelas estórias tortas e miúdas, interroga o presente para fazer valer o questionamento da primazia da história universal.

Do ponto de vista do plano histórico, a criatividade artística da atitude carnavalesca

⁴⁹ Referimos-nos ao ensaio de Roberto Schwarz intitulado “As ideias fora do lugar”, publicado no livro *Ao vencedor as batatas* (2000), onde o estudioso de Machado de Assis, baseado nas ideias de Marx, reflete as realidades díspares entre a sociedade brasileira escravista e as ideias do liberalismo europeu. Aqui, a universalidade dos princípios postulada pelos ideais liberais se converteu no escândalo da prática do ‘favor’, o que, ainda segundo Sérgio Buarque, nos torna desterrados em nossa terra (1997). O nosso trocadilho quer priorizar a palavra poética, que, embora penetre na problemática nacional, atravessando-a e tomando-a, não se reduz a ela. A nossa ideia é a de que a arte de Rosa não adere à presunção das instituições de poderem substituir a vida e sua originalidade pela funcionalidade. Mas isso absolutamente o converte num ideólogo das vantagens do atraso. A modernidade periférica que nos atinge é explorada, ética e esteticamente, como acolhimento das diferenças. Não é um negativo nem um positivo, descambiando para a visão fácil e conservadora dos contrastes, mas puro vigor de criação contra as repetições.

⁵⁰ O conto *Meu tio, o Iauaretê* foi publicado postumamente em edição preparada pelo autor em *Estas estórias*. A metamorfose do narrador-protagonista em onça reflete a tragédia da extinção de culturas no continente americano. A narrativa agrega a ideia de uma gradativa rejeição ao civilizado e o reconhecimento do animal como ancestral mítico. Sobre a magistralidade desse conto, remetemos o leitor ao excelente ensaio “O impossível retorno” de Walnice Nogueira Galvão (2008).

não é mera abstração formal; ela atua no concreto das existências sertanejas, sob o chão histórico de um país longe de realizar o universalismo da cultura moderna. Portanto, a matriz popular do carnaval da obra em estudo se movimenta na gangorra moral de um país em que se observa, nos termos anotados por Candido (1953) e retomados por Roberto Schwarz, em seu ensaio “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem” (1987), a equivalência entre ordem e desordem.

Por nossa formação *sui generis* de experiência colonial, figura no universo das relações sociais do Brasil histórico, uma volubilidade (termo de Schwarz, 1987) que aponta para o balanceio entre o bem e o mal, o justo e o injusto. Em sua interpretação do romance **Memórias de um Sargento de Milícias** de Manoel Antonio de Almeida, Candido, em seu ensaio “Dialética da malandragem” (1953), explicita a “dialética da ordem e da desordem” na própria economia do livro. Há, no dizer de Candido, uma “acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem”, estabelecendo dessa forma uma terra-de-ninguém moral, “onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime”. (CANDIDO, 1953, p. 51). No livro de Manoel Almeida há um universo livre de conceitos como erro e pecado, que corresponde a uma problemática nacional, cujas relações apontam para a esfera de cordialidade, como já explicava Sérgio Buarque de Holanda em **Raízes do Brasil** (1997). Também Roberto da Matta (1979) aborda a especificidade de nossa identidade social a partir da simbólica do carnaval, onde se combinou legalismo formalista com relações pessoais instrumentalizadas. Trata-se de traços brasileiros apontados pelos autores evocados que caracterizariam a desigualdade e a afirmação do privilégio, donde nasceria a expressão “você sabe com quem está falando?” (DA MATTA, p. 139). O problema da desigualdade e das relações pessoais remete ao jeitinho, à cordialidade, à malandragem, ao passo que a expressão utilizada por Da Matta, ao contrário, reporta-se à autoridade e à hierarquia. Enfim, nas falas desses autores é possível reconhecer traços específicos que constituem um modo de existência nacional: o caudilhismo, o autoritarismo, o patriarcalismo, o patrimonialismo; a relação público-privado, a relação de ordem e desordem nacional; a malandragem, o homem cordial, o jeitinho, a religiosidade sincrética, o preconceito, a escravidão. Assim, por exemplo, não é difícil entender as acrobacias da personagem Leonardo, que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, fazendo valer uma lógica de valores próprios dentro dos interstícios do sistema social. Sobre esta dinâmica, escreve Candido: “As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência” (1953, p. 51). A identificação de uma sociabilidade popular folgada,

receberá, posteriormente, a ressalva de Schwarz (1987) que, apoiado muito mais numa interpretação histórico-materialista, critica a visão culturalista de Antonio Candido. Schwarz nota que Candido, em favor do estrato folclórico da obra, buscou atenuar as forças históricas representadas no livro.

Análoga a figura malandra de Leonardo, temos Lalino Salâthiel⁵¹, personagem rosiano que, no drible do “você sabe com quem está falando?”, traduz esse traço distintivo da realidade brasileira, qual seja, o mecanismo da volubilidade. Entenda-se volubilidade em termos de um *continuum* que vai da ordem à desordem, apesar das enormes distâncias que existem no sistema classificatório do universo social brasileiro. A rotina fechada das posições sociais estereotipadas e reconhecidas se abre totalmente a partir dos interstícios intrínsecos ao sistema brasileiro, no que se refere à dialética das indecisões, contradições e paradoxos. O princípio artístico explora essa matéria social, constituída de fendas e lacunas de um Brasil fabular, mas real; e a partir delas opera nesses espaços uma reviravolta jocosa que recai em favor dos desfavorecidos ou do inesperado. É como se a técnica narrativa aproveitasse o trânsito da chamada “dialética da ordem e da desordem” da realidade histórica para reencontrar novos lugares. Ou seja, “é aqui que se pode forjar a esperança de “ver o mundo de cabeça para baixo” (Da MATTA, 1979, p. 21) . Repare-se que a lógica da inversão do carnaval adotada por Rosa tanto opera no eixo temporal histórico, evidenciando as vacâncias do nosso sistema, quanto no eixo da perspectiva atemporal do mito. Do ponto de vista estético, esse mundo carnavalesco termina por provocar uma experimentação de fundo filosófico em torno do destino do herói.

O princípio artístico rosiano, portanto, se encontra na confluência da representação de nossa realidade social e da cosmovisão estético-carnavalesca, fundamentada no esquema cíclico da renovação. Vale a menção, o conto *A Hora e vez de Augusto Matraga* foi considerado pelo autor síntese e chave de entendimento de todos os outros contos. Ora, o percurso de aventura do herói exprime, exemplarmente, esse esquema em que a radicalidade da mudança provoca a experimentação da existência, do destino como ideia filosófica. A trajetória do herói Augusto Matraga é constituída de duras provas de tipo iniciático, e adquire,

⁵¹ Nas narrativas populares temos a personagem de Pedro Malasartes, que matricia a figura do malandro, tão explorada na produção da literatura brasileira. O espírito galhofeiro e astuto de Malasartes se encontra em Leonardo, Macunaíma e Lalino Salâthiel. Na história dessa personagem, sublinhada por inúmeros episódios livres, identificamos o caráter do herói e de seu meio, em que ele opera a partir de situações nas quais Pedro engana pessoas em posições sociais de poder, invertendo todas as desvantagens em vantagens, para compensar as diferenças sociais. Trata-se sem dúvida de um herói relativizador das leis, regulamentos e moralidades que perpetuam as injustiças sociais. Para uma leitura desta narrativa remetemos o leitor aos **Contos tradicionais do Brasil** de Câmara Cascudo (2001).

por isso, o sentido simbólico que a marca em sua carne realiza: a morte e a ressurreição do próprio ser.

Mas o desejo de renovação do herói, expresso no cumprimento de um destino: “Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!”, está subordinado à vida sócio--histórica brasileira, ao imaginário popular de resistências e esperanças. Portanto, o desejo de mudança desse herói, depois de vingado pelo capiau e expulso da ordem social, fundamenta-se na religiosidade popular, encarnada na figura do renunciador, conforme a prototípica de Cristo⁵². Trata-se, em poucas palavras, de uma drástica passagem de fazendeiro poderoso, temível e vingativo – segundo aquela ordem social de código pessoalizado – à de renunciador. Seu triunfo é a vitória do místico sobre o econômico e o político, mas não sem uma dosagem de violência, como demanda o Brasil rural, em sua profunda e complementar dualidade entre fé e punhal. Recorde-se, que no desenlace do conto, a luta contra o jagunço, seu Joãozinho Bem-Bem, conjuga o poder místico em favor dos desvalidos, o rifle e a faca. São esses os símbolos culturais que permitem a Nhô Augusto se tornar Matraga, o santo-guerreiro. Note-se que a imagem do santo- -guerreiro está em perfeita consonância com a fluidez moral, religiosa e social da cultura popular. O complexo do universo narrativo incorpora o viés da crença, os aspectos da vida e do imaginário das comunidades tradicionais, fazendo valer uma religiosidade que vai além da ortodoxia⁵³. Na cultura popular, o monopólio de comunicação

⁵² Em nosso estudo, quando nos referimos ao conteúdo religioso presente na obra, articulamos duas noções de religiosidade. A primeira, numa linha antropológico-filosófica, afina-se com as elaborações de Mircea Eliade (2006), para quem a religiosidade é a reatualização mítica de uma necessidade humana de dar significado à existência, de dar sentido ao caos representado pelo desconhecido. Carência, medo, luta e esperança definem a essência da vida religiosa, cujo fim é a ligação do destino do homem a uma totalidade harmônica. Trata-se, aliás, de uma noção de harmonia muito antiga, nascida da entrega de homens e mulheres que, ignorando sua origem e destino, entregam-se à crenças e práticas, no intuito de eliminar a indeterminabilidade dos acontecimentos. Temos, assim, os próprios relatos míticos, que acentuam a procura da unidade numa certa oposição entre o combate e a tendência sempre renovada de uma conquista de algo que une aquilo que separa. Igualmente, na história da filosofia essa noção de harmonia pode ser percebida nos primórdios pitagóricos, nas Ideias de Platão e no sistema de mônada elaborado por Leibniz. A segunda noção, referente à especificidade da religião popular, apoia-se numa visão sociológica elaborada por Marilena Chauí (1993, p. 71-83), segundo a qual a espontaneidade da religião popular situa-se em conflito com a imposição da romanização, isto é, do catolicismo tridentino, que privilegia a autoridade sacerdotal. Opondo-se às religiões oficiais, a religião popular caracteriza-se pela composição dos fiéis (pobres, oprimidos, camadas baixas), por sua função de conservar uma tradição ou responder ao desamparo suscitado por mudanças sociais, por seu conteúdo, que vai de uma visão sacral do mundo mais rígida a uma atitude mágica devocional mais fluida, e pela natureza da autoridade no plano da instituição religiosa, burocrática ou carismática, mas sempre tendendo à formação de seitas, em contraposição à religião dominante. Os fiéis, diante do medo, da desordem e de um futuro ilocalizável, esperam (esperança) o benefício de um milagre divino. Chauí assinala que o milagre é a pedra de toque das religiões populares, uma vez que converte o acaso e a imprevisibilidade no dever-ser da providência.

⁵³ O livro de Oswaldo Elias Xidieh, intitulado **Narrativas pias populares** (1993), nos diz que a literatura popular exprime exemplarmente a integração do heterogêneo. Seu modo narrativo combina real e possível, miséria e dignidade humana, precariedade presente e desejo utópico de um futuro mais justo. É assim que Jesus e Pedro, nas narrativas transcritas no livro, descem à terra, distantes do abstracionismo do catolicismo oficial, e tipificam as figuras do mestre e do discípulo. A cultura popular, acolhendo as contribuições

com o sagrado, reivindicado pela religião oficial, é fraturado: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito todas. Bebo água de todo rio... Uma só pra mim é pouca, talvez não me chegue” (ROSA, 1994, p. 15) diz Riobaldo.

Perceba-se, que o destino heroico de Matraga se acentua por contrates. No confronto dos pares opostos, o herói é o alto, cuja grandeza existe em função do baixo na ordem social; é o alto que cai e recupera a grandeza na queda, ou o baixo que, ao se elevar, mostra sua grandiosidade. Esse princípio de inversão, intrínseco à visão folclórica da matéria menipeia, consiste em inverter (coroação-destronação) para ordenar, segundo o princípio de uma relatividade cujo fundamento é muito antigo: tudo que morre, renasce. Na base desse fundamento estrutural, percebe-se a ideia de provações com sua crise e regeneração relativa ao cristianismo antigo acerca da transformação do pecador. Nesse conto, e não apenas nele, como veremos, a vida com os seus eventos, esclarecida pela ideia da transformação e da relatividade, revela-se como uma experiência do herói, uma escola, por meio da qual, visões e posições do mundo são negociadas.

As sagas do múltiplo sertão

Se a epopeia nacional portuguesa esteve vinculada ao mar, na imagem de Portugal como nação imperial e descobridora de novos mundos, desde **Os Lusíadas** de Camões, até a obra de Fernando Pessoa, o Brasil, em sua produção literária, no esforço de sua afirmação da nacionalidade (ao que parece como consequência de sua condição de ‘desterrado’), determinou-se pelo signo da terra⁵⁴. Signo este ambíguo, marcado pela problemática da

estratificadas de vários tempos, não conhece fronteiras. Excluídas dos benefícios da modernidade, as comunidades populares lutam contra as penosas condições a que foram lançadas. É assim que nas narrativas populares podemos identificar toda uma história de resistência, táticas e dribles decorrentes de uma conjuntura social desigual.

⁵⁴ Em toda nossa história literária, desde a carta de Pero Vaz de Caminha, inicia-se entre nós a literatura de conhecimento da terra. A nova terra descoberta era uma interrogação imensa, voltada para os descobridores, e que, por isso mesmo, reclamava compreensão e interpretação. Os textos que dão conta do encontro do Novo Mundo trazem leituras diversas dessa realidade estranha e inquietante. As imagens dos relatos focalizam uma busca ou uma negação do outro, apoiadas em comparações, analogias, inversões e metáforas, em que se cruzam o cuidado etnográfico e o apelo à ficção. O fato é que a assimetria desse encontro entre os estrangeiros e nativos desencadeou uma verdadeira crise cultural, favorecendo visões ambivalentes, que vão do gosto pelo exotismo proveniente da própria natureza, passando pelo medo e mesmo a repulsa ante o desconhecido, até o desenvolvimento de uma idealização mítica do “homem da natureza”, que se tornará o “bom selvagem”, que servirá de substrato cultural para os românticos, como busca de uma auto-definição do Brasil. No texto de

experiência colonial, dividida entre natureza e cultura, atraso e progresso. Esse dilema tem longa vida em nossa ficção, já que era necessário criar uma literatura que compatibilizasse os padrões europeus com uma sociedade sincrética sob o aspecto cultural e o aspecto da mestiçagem⁵⁵.

A grandiosidade e beleza da terra registrada nos textos de cronistas e viajantes, pondo ênfase em suas características de exuberância e opulência, bem como nas expressões nativistas, se acentuaria com o advento do Romantismo (recorde-se aqui o poema “Canção de exílio” de Gonçalves Dias), que, coincidindo com a independência política, se impregna de nacionalismo. Nesse momento, a valorização do folclore, pesquisado nos contos e cantos como genuína expressão da alma brasileira, se tornava matéria dominante para os escritores nacionais. Mas essa temática não seria apenas privilégio dos românticos. O tema do sertão como perspectiva estética e ideológica na interpretação do Brasil recobriria o Naturalismo e atingiria o limiar do Modernismo. A problemática nacionalista não escapou às formulações provocativas de Mário de Andrade e pode ser percebida na origem do **Macunaíma**. As ambiguidades do sertão encontram-se igualmente na contra corrente regionalista tradicionalista nascida no Nordeste em torno de Gilberto Freyre e suas proposições acerca do movimento luso-tropicalista baseado, principalmente, na fusão harmoniosa das raças.

Laura de Melo e Souza (1993), os relatos da descoberta do Novo Mundo são descritos a partir de uma compreensão em que o imaginário se confundia com o real, ou seja, o sobrenatural e o miraculoso que povoava a mente do europeu diante das expedições marítimas teciam os registros dos viajantes. No caso da descoberta do Brasil, o imaginário português, fustigado pelas terras desconhecidas e longínquas, construiu discursos que oscilavam entre o mito do paraíso terrestre (edenização da natureza) e a detração, marcada pelos aspectos difamatórios da terra, do clima infernal, dos bichos venenosos e do encontro com o bárbaro gentio associado ao demônio.

⁵⁵ No ensaio “Literatura de dois gumes” (2000, p. 163-198), Antonio Candido, discorrendo sobre a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições físicas e sociais do novo mundo por intermédio do processo colonizador, reporta-se ao livro **Visão do Paraíso** de Sérgio Buarque de Holanda, ressaltando a reflexão do sociólogo na compreensão de que a realidade do processo de colonização se deu a partir de uma série de imagens ideais da beleza e da riqueza do continente americano; imagens essas que são muito bem representadas pela lenda do *El Dorado*. Para Sérgio Buarque, a realidade da colonização sofreu uma transfiguração pela imagem do mito do paraíso edênico. Trata-se de uma nostalgia do paraíso terrestre antes do pecado original, projetada pelo imaginário utópico dos europeus e assimilada ou reelaborada pelos nossos artistas intelectuais. Candido identifica que essa visão do paraíso, em que a realidade física com suas expressões nativistas era exaltada, condicionou, por exemplo, obras como **O Uruguai** (1769), a obra **Música do Parnaso** (1705) de Botelho de Oliveira, até a elaboração do Hino Nacional. Para o crítico, a literatura colonial (e não apenas), em sua herança dos modos clássicos, configura-se mediante o processo de imposição e transferência da cultura do colonizador; não obstante, os escritores do Brasil integraram nessa civilização as manifestações de sua terra (2000, p. 176). Boa parte da produção literária brasileira aparece vinculada à terra – seja na ênfase exótica, levada até o pitoresco como nos românticos, seja no filtro objetivo de caráter documentário de nossa literatura realista. O fato é que a problemática do confronto cultural, impulsionando a busca das origens e a descoberta do Brasil, vai tornar a literatura um empreendimento de “cartógrafos”. Assim, depois do narrador aventureiro e o explorador do início, vê-se uma segunda etapa onde o narrador se afirma como cronista de costumes e historiador. É assim que as nossas imagens culturais e nacionais aparecem ao olhar do brasileiro condicionada à percepção do estrangeiro. Na literatura, esse olhar exótico busca a exploração de paisagens, de memórias e de tradições.

Dessa maneira, desde o início, a paisagem sertaneja como objeto de representação literária ganhou, ao longo do tempo, tratamento constante porém diversificado na literatura brasileira. O sertão não se dá de maneira uniforme. A imagem do sertão aparece articulado tanto na ideia de uma formação de um espaço interior – pendente ou não a uma exaltação nativista e folclórica – quanto na configuração de uma realidade política, em que pese aí o deserto, a ausência de povoamento, o estatuto precário da região e a inexistência das forças legais. Encaixaríamos nessa abordagem do sertão, o nome de Euclides da Cunha, que encarnando o ideal republicano obrigou o Brasil a enxergar a tragicidade de um mundo rural aquém da história, um mundo abandonado, bárbaro, analfabeto, sem direitos e marcado por formas de trabalho semi-servil. Acomodando-se ao cientificismo reinante e dando grande importância ao determinismo geográfico e climático nas mentalidades, Da Cunha nos conta um dos acontecimentos mais equivocados da história brasileira moderna, A Revolta de Canudos⁵⁶.

É assim que a existência dessa continuidade temática, absorvendo as paisagens de diferentes partes do país e os homens que nela vivem, entra na matéria ficcional de um Bernardo Guimarães, do cearense Franklin Távora, de José de Alencar e Raquel de Queirós, de Graciliano Ramos, de João Cabral de Melo Neto e, de forma impactante, no livro **Os Sertões** de Euclides da Cunha, bem como toda a obra de Guimarães Rosa, de **Sagarana**, passando pelo **Grande sertão: veredas**, até **Tutaméia**⁵⁷.

⁵⁶ No fim do século XVIII, após uma série de grandes secas, famílias inteiras se deslocam na tentativa de se reagrupar para sobreviver. Alguns aderiam a bando de jagunços. O beato Antônio Conselheiro consegue reunir, entre 1893 e 1897, 25 mil a 30 mil sertanejos em uma “terra prometida” denominada Belo Monte. A jovem República não hesitou em exterminar esses “fanáticos”, depois de quatro anos de campanha militar. A ideia era a de que o “civilizado” do litoral teria lutado e triunfado sobre as forças cegas da “barbárie”. Para Da Cunha, o chefe carismático de Canudos, Antônio Conselheiro, vai galvanizar as camadas profundas da estratificação étnica brasileira: “Todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas inferiores livremente exercitadas pela indisciplina da vida do sertão condensaram-se em seu misticismo feroz e extravagante” (Da Cunha, 2002, p. 144). O comportamento de Antônio Conselheiro, para o cientista, diz respeito à patologia. Sua degenerescência de paranoico indiferente proviria de uma constituição mórbida que explicaria seu comportamento monstruoso e aberrante. É o isolamento que explica o caso da integridade orgânica preservada de estranhas misturas (predominantemente da matriz indígena de nossa formação) que vai se tornar a base física do desenvolvimento moral posterior do sertanejo. O ensaísta encaminha a crítica à situação hostil de um sertão abandonado, evidenciando uma compreensão das teorias raciais e do meio.

⁵⁷ Há muitos estudos aproximativos na temática do sertão entre os livros **Os sertões** e **Grande sertão: veredas**. É o caso do estudioso Willi Bolle, que realiza um estudo comparativo dessas obras em seu livro **Grande sertão.br: o romance de formação do Brasil** (2004). O autor defende a ideia de que ambas são discursos que constituem momentos decisivos da história brasileira. Para o estudioso esses dois autores conheceram a realidade do sertão para poderem descrevê-lo. Aproximando essas duas obras, o filtro crítico do estudo de Bolle vai envolver as relações do sertão como espaço territorial, político e social do país, em que se estabelece o predomínio da coação, da violência, do clientelismo e do favor, em função da falta de entendimento entre as classes dominantes e as classes subalternas, o que obstaculariza a verdadeira emancipação do país. A obra do

Na imagem literária de Rosa, o espaço sertão envolve múltiplos planos, que vão desde a geografia, passando pelas relações sociais e históricas, até o mítico e o fantástico. Nesse sentido, percebe-se a fragilidade de se identificar uma ideia uníssona do sertão sem risco de reducionismo, já que sua concretude física é atravessada pela descontinuidade artística. Mas certamente não deixamos de pensar nessa concretude, geográfica, como faz Walnice Galvão:

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. [...] Embora uma das aparências do sertão possa ser radicalmente diferente de outra não muito distante – a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas – o conjunto delas forma o sertão, que não é uniforme, antes bastante diversificado. (GALVÃO, 1986, p. 24-25)

Em Rosa, o sertão pode se apresentar em seus registros empíricos e palpáveis, delimitado e “cartografável”, mas também pode ser político, histórico, folclórico e mítico. Trata-se de um sertão ambíguo e fraturado, por ser uma terra sem nome ou história; por isso, podem caber nele os resíduos históricos e as histórias, homens e heróis, deuses e demônios. É um espaço indefinível que, justamente, por situar-se distante do iluminismo civilizatório, move-se sob a égide do acaso, do caos e da fatalidade, onde os homens, lutando por conservar-se, tentam estabelecer continuamente a recriação da ordem⁵⁸. Na ausência da lei

escritor mineiro, segundo o ensaísta, seria uma reescrita crítica do ‘livro precursor’ **Os sertões**, com seu modelo historiográfico (determinismo positivista), e “pode ser lido como um processo aberto contra o modo como o autor de *Os sertões* escreve a história” (BOLLE, 2004, p. 34-35). É assim que Willi Bolle considera **Grande sertão: veredas** como alegoria do “retrato do Brasil”, visto que ele está em condições de comparação com outros ensaios sobre a formação do país. O estudo de Bolle atua como contraponto aos enfoques metafísicos e míticos da crítica dominante.

⁵⁸ A tese de doutorado de Márcia Amantino, intitulada: “O mundo das feras: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais – século XVIII”, refletindo sobre o processo de ocupação ocorrido sobre as áreas do interior de Minas Gerais durante a segunda metade do século XVIII, demonstra, por meio de uma série de documentos do período, que o sertão mineiro esteve condicionado a uma imagem ligada à selvageria e que, por isso, necessitava de um projeto civilizacional baseado no controle das populações e na montagem de expedições, para aumentar as extrações de ouro, aumentar a agricultura e incentivar a arrecadação dos impostos devidos à Metrópole. A principal imagem criada para o sertão foi, via de regra, a de uma área rebelde que precisava ser controlada e domesticada. Era assim também que os habitantes de Minas Gerais no século XVIII viam o Sertão. Nesse sentido, era necessário “limpar” os sertões de seus moradores, considerados indesejados, ou seja, índios tidos como bravios, quilombadas e vadios. A pesquisadora nos dá mostras desse cenário histórico: “Os Sertões foram definidos pelos primeiros cronistas da época colonial em relação ao seu afastamento dos núcleos populacionais, sua escassa população, pela dificuldade em transitar pelos seus caminhos, quase sempre trilhas dentro de matas, e pelo perigo constante de ataques de feras, de índios ou de quilombolas. Finalizando, pode-se afirmar que no âmbito da historiografia colonial brasileira, Sertões eram regiões que ainda não haviam passado por processos civilizatórios, ou seja, ainda eram habitadas e controladas por grupos que não estavam subjugados pelo poder oficial. No decorrer de todo o período colonial, essas imagens praticamente não

que estabeleça uma igualdade, todos fazem o que podem para sobreviver. Porque o sertão, como posto em **Grande sertão: veredas**, “é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode ‘torar’ dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade”. (ROSA, 1994, p. 8)

Se, nas elaborações historiográficas de Euclides da Cunha, o sertão se coloca como signo de um atavismo característico das populações atrasadas, em que o cruzamento racial e o meio hostil são responsáveis pela desordem social, para Rosa, em seu trabalho ficcional, o sertão se apresenta sob o signo da mistura. Não cabe nele a concepção instrumental ou lógico-argumentativa de atraso ou progresso, porque tanto um quanto o outro pressupõe forças desiguais em jogo, embora a ideia de progresso, em sua relação de mando e obediência, apareça amortecida ou adocicada em suas vestes modernas. Nesse sentido, é descabível qualquer interpretação triunfalista sobre qualquer um desses aspectos, ainda mais quando ao lado dessa questão, e indissociável dela, imbrica-se um ideário especulativo sobre a existência. Já o sertão de Euclides da Cunha é, explicitamente, o mundo da selvageria e do atraso, espaço inculto, local insólito e misterioso, terra longínqua e árida, isolada e abandonada, povoada por uma “raça mestiça” ou “sub-raça”, com ondas de misticismo extravagante, tradições e costumes retrógrados, marcados pela força e violência, sem ordem e evolução, onde as leis e instituições do Estado não conseguem se instalar (CUNHA, 2002). Antônio Conselheiro, herói e louco ao mesmo tempo, não seria senão o resultado de uma experiência histórica que expulsou para longe das luzes republicanas o mundo sertanejo. Há

sofreram mudanças. O Sertão continuou sendo – na visão das autoridades – o espaço habitado por índios ferozes, nada dispostos a aceitar o contato com o europeu. Assim, tornou-se também um espaço de guerras contra esses indígenas. Manteve-se como uma região perigosa, mas cada vez que a colonização precisava avançar rumo ao interior, novas áreas eram requisitadas e novas necessidades se impunham aos colonos. Controlá-la passou a ser condição importante para a viabilização econômica da colônia. Desta maneira, o Sertão no século XVIII tornava-se uma região essencial ao projeto de civilização pensado para o Brasil. No caso de Minas Gerais, esse Sertão era ao mesmo tempo um estoque de índios aptos ao trabalho, desde que escravizados, e um esconderijo perfeito para quilombolas ou tribos consideradas inimigas, provável fonte de ouro e espaço destinado à agricultura ou à pecuária. Todos esses motivos fizeram com que as autoridades coloniais e mineiras tentassem de diversos modos tê-la sob controle. Assim, transformar essa região em área colonial era um dos maiores anseios das autoridades portuguesas e coloniais. Mas para isso era preciso conhecê-la, e foi com esse intuito que as elites mineiras empreenderam várias expedições aos seus Sertões” (2001, p. 34). Segundo o documento em estudo, havia dois viés para perceber como a população entendia o sertão mineiro, sendo uma positiva e a outra negativa. Se, por um lado, o sertão era visto como local por excelência do descobrimento de ouro e da riqueza rápida, havia também um grande medo envolvendo a sua conquista. Era um local associado à fome, a guerras com índios e escravos fugidos, às más condições de vida, à insegurança e à morte. O ideal civilizador, apoiado na crença da superioridade de um grupo frente aos demais, impulsiona conflitos, disputas e resistências. Nesse caso, para as autoridades, os índios, os escravos e os vadios pobres eram os bárbaros que deviam ser controlados, ou eliminados, ou ambas coisas.

aqui todo um interesse objetivo de fixar a dimensão traumática da história, a partir da teoria do ‘meio’ e do desequilíbrio da mestiçagem extrema.

Sem dúvida, o sertão de Guimarães Rosa expressa um complexo de elementos fundamentais que vigem nas relações humanas e sociais do país e as perpassam historicamente. Mas, ao ficcionista não cabe a função de fixar a história, sobredeterminando-a, mas de retramar os acontecimentos, mudar sua significação conforme o interesse estético.

Dessa forma, para efeitos de análise, podemos vincular ao sertão rosiano duas noções. A primeira diz respeito à conformação geográfica, histórica e política que o sertão assume na visão sócio-histórica de Guimarães Rosa e refere-se, propriamente, a uma sociedade agropecuária sob o mando dos proprietários locais, de tipo patriarcal, com a singularidade de seu folclore e heroicidade de seus representantes, baseada na honra, na vingança e na fé. A segunda noção traz a ideia de uma leitura da história dentro da estória, encadeando um sentido que extrapola o determinismo geográfico e histórico do sertão, quando a técnica narrativa do contar, ao deslizar para uma temporalidade do fabuloso, penetra no universo mítico dos contos populares.

Assim, em torno do determinismo histórico-geográfico do sertão, temos as peculiaridades da fauna e da flora e uma configuração heroica representada pelo malandro, pelo fazendeiro, pelo valentão, pelo místico e pelo vaqueiro. Aqui, o tempo heroico historicamente determinado está ligado às estruturas de poder. Nas narrativas, fica evidente que a visão e a ação dos heróis estão norteadas por movimentos próprios da simbólica cultural local, os quais capturados pelo interesse estético do autor vão representar o país em suas formas sociais, econômicas e religiosas.

Dessa forma, se **Sagarana** evoca a época dos coronéis como figuras centrais na política local e, ainda, em que a desordem proveniente do desmando e da vingança é caracterizada antes de tudo pela ausência de forças legais, surge uma heroicidade marcada por um acerto de contas – seja pela honra de um amor traído ou ameaçado (como nos contos *Duelo* e *Corpo fechado*) – ou encarnada no misticismo religioso que busca o reconhecimento ou o restabelecimento da igualdade (*São Marcos*, *A hora e vez de Augusto Matraga*, *Conversa de bois*).

Em seu livro **As formas do falso** (1986), Walnice Galvão, voltando-se para a investigação das bases sociais da vida política nacional para compreender a figura do jagunço, reporta-se ao enfoque de instituições do nosso direito público costumeiro dado por Oliveira Vianna. A crítica pontua que lado a lado na lista dessas instituições:

[...] estão a solidariedade da família senhorial, o banditismo coletivo, o fanatismo religioso, o partido do coronel. Os usos e costumes decorrentes dessas instituições cobrem gama variada: a vingança familiar e o nepotismo, os resgates de cidades ocupadas, as seratas e sebaças – nome genérico para saque e depredação, – o assassinio de adversários políticos, a fraude eleitoral, a corrupção das autoridades locais, etc. (GALVÃO, 1986, p. 22)

Toda essa ética costumeira, norteadora da conduta dos indivíduos, tem suas raízes, desde a colonização portuguesa, no predomínio da ordem privada sobre a ordem pública, dando origem a um regime autoritário de dominação, cuja dinâmica traria impasses tenazes na modernização da sociedade brasileira.

Afora essa vertente sociológica relacionando sociedade e política concebida por Oliveira Vianna em seu livro **Populações Meridionais do Brasil** (1987), no que concerne, especificamente, o baralhamento do privado e do público, como marca da cultura política, teríamos os desdobramentos analíticos de Victor Nunes Leal em sua obra **Coronelismo, enxada e voto** e **Homens livres na ordem escravocrata** (1983) de Maria Sylvia de Carvalho Franco. Investigando, por sua vez, fenômenos como o “coronelismo”, “mandonismo” e “dominação pessoal” de viés histórico e empírico mais demarcado, esses dois últimos autores buscam, como já assinalado por Oliveira Vianna, evidenciar a problemática da dominação política, apoiando-se, indiretamente, só nas análises dos modos de produção e, enfaticamente, focalizando a questão do sistema assimétrico das relações decorrentes do conflito entre as ordens do privado e do público, que persistia na passagem do rural ao urbano.

Pode-se dizer que esses trabalhos, bem como os de Roberto da Matta e de Sérgio Buarque, convergem para a compreensão das relações de dominação política no Brasil, fundada no conflito entre as ordens privada e pública, o que envolve também a sua associação às relações econômicas. Basta assinalar, portanto, que o recorte analítico de todos esses autores recai sobre as formas sociais assumidas pela estrutura fundiária em latifúndios. Nesse sentido, as formas de sociabilidade, baseadas na conduta e solidariedade pessoalizadas (parentela), determinariam as relações de dependência, marcadas pela desigualdade social, violência e pobreza. No âmbito dessas relações pessoalizadas, a única forma de organização cooperativa é a solidariedade parental.

Esses estudos que correlacionam estrutura social do mundo agrário e relações de dominação política em que os atores sociais aparecem condicionados à conjuntura coronelística, elucidam no plano histórico muito das atitudes e condutas de nossos heróis na obra do escritor mineiro. De forma mais expressiva, como já sublinhamos, teríamos o percurso do herói picaresco Lalino, Eulálio de Souza Salãthiel, como resultado de formação na nossa vida social e política. É inegável que o universo narrativo desse conto se move mais

expressivamente no plano histórico sob a perspectiva da ‘cordialidade’, como já assinala e analisa Roncari (2004) em seu ensaio “Lalino, Lélío, Riobaldo”. O incurso fabular parece encontrar os seus motivos precípuos propriamente na matéria social narrada. Vale a pena uma breve incursão.

A narrativa *A volta do marido pródigo*, um registro satírico do relato bíblico ‘parábola do filho pródigo’, conta a trajetória de Lalino, mulato, vadio, esperto, ladino, mas bem simpático, que negocia a mulher Maria Rita com o espanhol Ramiro, para dedicar-se às aventuras luxuriosas na cidade grande; depois disso, porém, desiludido com a “cidade maravilhosa” propagandeada pelas revistas, se mete na política local como cabo eleitoral do Major Anacleto, ganha posição com a vitória desse e termina por reconquistar Maria Rita. Repare-se que a narrativa focaliza a tensão entre o sertão e a cidade. As imagens urbanas como polo de atração do universal moderno tornam visíveis a condição socioeconômica que faz do sertanejo um homem intinerante. A narrativa vai revelando o avesso da proto-história, onde as brechas e os dribles – e não a liberdade promulgada – são os meios que asseguram a existência. O herói Lalino, tornado inassimilável pela política estatal, fica flutuando na estrutura social, figurando como fragmento expressivo da vida nacional, porque excluído da ordem político-institucional.

A trama dessa narrativa, ao delinear o mundo rural no período da Primeira República, representa relações sociais e políticas marcadas pelo conflito entre as esferas pública e privada, em que, como nos diz o narrador: “a política é ar facilímo de respirar-se – mas só para os de casa, que os de fora nele se abafam, e desistem” (ROSA, 1984, p. 122). Justamente, o fenômeno do coronelismo e seus desdobramentos políticos nos é dado por Lalino⁵⁹.

Ficam evidentes os fios do gênero da menipeia tecendo essa trama narrativa. O rebaixamento operado pelo princípio da inversão revela um herói astuto e errante, cuja marca é saber inverter as regras vigentes da ordem excludente em proveito próprio. Orientado pelos códigos dos favores, da patronagem e das relações pessoais vincadas na consideração e na vassalagem calculada, Lalino não se deixa apertar pelas situações difíceis, porquê: “há [...]

⁵⁹ Sobre esta narrativa, reportamos o leitor à excelente análise de Luiz Roncari em seu livro **O Brasil de Rosa** (2004). O estudo, delineando o universo das relações sociais e políticas da Primeira República, tenta entender a trajetória de Lalino e seu entorno, segundo o baralhamento das esferas pública e privada, que vai desde o conceito do “homem cordial”, concebido por Sergio Buarque de Holanda, passando por Oliveira Vianna, e pela caracterização do mulato em Gilberto Freyre, até as elaborações de Victor Nunes Leal, para quem o problema da dependência política na nossa organização agrária, repousaria no enfraquecimento privado dos coronéis e na afirmação dos poderes públicos estaduais.

nos seus miolos uma circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos, e tanto melhor” (ROSA, 1984, p. 91). A narrativa *A volta do marido pródigo*, tomando o mundo pelo ‘seu outro lado’, revela as relatividades e brechas que sempre existem no jogo do poder e nas relações concretas entre os fortes e os fracos. Aqui a obediência desmantela a opressão pela malandragem oportuna e astuta. O épico invertido, aproximando os contrastes, dá mostras de uma epopeia nacional, que pelo riso converte o impossível no possível. Porque à margem da mentira da convencionalidade, mas vale a trapaça alegre útil do que a retórica vazia, como sugere a epígrafe do conto: “Sapo não pula por boniteza, mas por precisão”.

O texto, a partir de uma *bricolage*, combina história e estória. O riso de Lalino, destruindo a distância e a hierarquia das posições fixas, revela o parentesco do herói com a grei dos sapos. É aqui que a história se entrecruza com o tempo fabular do folclore popular, quando o narrador relatando a vadiagem do herói na beira do córrego, passa a contar uma fábula sobre a esperteza do sapo, que engana até São Pedro (ROSA, 1984, p. 105-106).

Ao fim dessa novela, ficamos tentados a perguntar: qual é a moral da história? Trata-se de uma fábula sobre o país em que a moral sendo “a direção-escondida-de-tôdas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer” (ROSA, 1984, p. 130), tudo se torna possível e praticável como algo espantosamente fabuloso? Não se torna possível a percepção de que história e nação são narrativas que assumem o espírito não-sério pela voz zombeteira de nosso herói? A ele, interessa pouco o sentido direto e objetivo – essa seria a falsa aparência – o que importa é a consciência irônica e paródica do sentido utilizado por Lalino pela determinação de sua posição no mundo e pela sua situação concreta. Porque, como nos diz Bakhtin ao referir-se ao trapaceiro nos gêneros paródicos miúdos, “toda significação e expressão diretas são mentirosas, sobretudo quando patéticas” (2002, p.193).

O nosso herói não rejeita a ordem social por meio de uma consciência ideológica explícita, não deseja reformá-la, mas também não fica na marginalidade. Seu destino vitorioso reside em inverter para fazer aparecer o outro lado da história com suas brechas, contradições e inconsistências. Nesse sentido, sertão é dobra, zona intersticial, que permite a relativização dos pares opostos entre ordem e transgressão, lícito e ilícito, e, finalmente, por onde todos fazem o que podem e fazem a lei como podem. O riso, substituindo o ideal de cidadania, confere ao herói um caráter de exemplaridade, justamente na contramão de um modelo de virtuosidade apregoado pelos sérios. É a alegre relatividade do riso impregnando toda a narrativa que destrói qualquer moral da vida cívica, da ideia de verdade e de justiça. Zombando desta mentira, o nosso herói transforma-a num embuste alegre e astuto. Assim, na mão contrária da matriz épica bíblica que conta a parábola do filho pródigo, temos o

rebaixamento paródico de um falante interessado e parcial. Aqui se encontra o ceticismo destronador de toda a seriedade direta.

A escolha do sertão em Rosa recebe o tratamento artístico deste núcleo carnavalesco proveniente da cultura popular. O sertão como ideia de nação não se situa em universais abstratos, encarregados de fabricar uma identificação coletiva, do grupo pela dissimulação das divisões internas. Ao contrário, o procedimento artístico temático da menipeia, ressalta a heterogeneidade dos elementos que estão em confronto ou em contínua negociação naquele mundo do sertão, em que não apenas há familiaridade e identificação, mas também estranhamento e deslocamento. É o interesse ficcional na sua incessante produção de deslocamento que faz o sertão localizável, geográfico e historicamente, virar uma “série de histórias da Carochinha”, como proliferação dos mundos possíveis. No entanto, tal transfiguração não é abstrata, ou seja, não está desvinculada dos conflitos sociais das realidades díspares nacionais. Se, por outro lado, como desejou o escritor, há transfiguração histórica e reencantamento pela estória, é porque o lógico e o raciocinante na crença mítica do útil e do progresso, nem sempre conta o que ficou por contar, como, por exemplo, no estoriar da conversa dos bois, os quais revolvem no fundo da memória o que ficou reprimido pela ação planificada do homem. Nessa novela, claramente, no jogo das vozes dos bois e do vaqueiro Tiãozinho, a relação de poder/impotência ambientada no sertão mineiro se transmuta no espaço imaginário do sonho.

É a ação auto-reveladora do fictício que, dando ênfase à mobilidade de referências, propicia um entendimento diversificado sobre o espaço sertão. Sob essa perspectiva, poderíamos pensar que o sertão está em contínua travessia, em contínua margem para a invenção. É justamente aí que se pode igualmente mostrar as faces plurais de um país.

3. ERA UMA VEZ UM HERÓI, UM CONTO, UMA HISTÓRIA

*Não tenho medo de nada
vou procurar aventura
descobrir terra encantada
vou fazer uma loucura
ando percorrendo a terra
em busca de uma aventura
porque estou destinado
seguir pelo mundo afora
buscando reino encantado
visão encanto mistério
fantasma mal assombrado*

Nossa exposição anterior se realizou no sentido de discutir um conjunto de ideias que permitisse explorar na obra **Sagarana**, bem como na especificidade de nosso *corpus*, as potencialidades sugeridas pelas relações entre herói, conto popular e história. O ponto de partida para o desenvolvimento das questões crítico-interpretativas na obra em estudo é a ideia de que o princípio artístico se exprime por uma multiplicidade de planos que envolvem história do Brasil, cultura popular e mito. No campo crítico de nossa investigação, o herói, nossa categoria chave, aparece representado segundo a simbólica cultural do mundo sertanejo. Simultaneamente, a imagem de sua aventura, sua existência e seu destino, se orienta por uma unidade artística formal do cânon popular, em que implique a reatualização do mito como ideia filosófica na tentativa de entender o homem, sua vida e seu mundo, sob o signo da transformação. Com efeito, a imagem do herói nos contos está sempre construída sobre os motivos da transformação e da identidade, sob o cronotopo popular. Aliás, Bakhtin (2002, p. 234), estudando a série de aventuras nos romances antigos, observa que a metamorfose e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem. A ideia da metamorfose, nascida do folclore popular, influencia, paralelamente, a ideia de identidade, a filosofia grega⁶⁰ e a literatura – como a que encontramos, por exemplo, em Hesíodo (mito da criação) e Apuleio⁶¹.

⁶⁰ Em Heráclito, predomina a ideia de transformação – nada é, porque tudo flui – e nos eleatas, a ideia de identidade – só o Ser é.

⁶¹ Em Apuleio, no seu **Asno de ouro**, o tema da metamorfose se caracteriza pelo riso ritualístico em favor do deus do Riso. Depois de ridicularizado e degradado, Lúcio-asno, passando pelos temores de um julgamento que fazia parte de um ritual dedicado ao deus do Riso, retorna a sua velha forma de homem. A imagem de degradação e evolução constitui, para Bakhtin (2002), os dois polos da mudança – o antigo e novo, o que morre e o que renasce – que caracterizam o princípio da metamorfose.

O nosso primeiro passo neste capítulo dedicado às análises é estabelecer uma relação aproximativa do método Proppiano com o nosso *corpus*. Evitando as hiperformalizações, que comprometeriam ou engessariam a fluidez do texto concreto, propomos uma linha de adequação, cujo fim é ressaltar na estrutura da estória uma lógica fabular das narrativas folclóricas. Não apenas as sequências das ações comprovam isso mas também os índices textuais que remetem ao universo dos contos populares, como no enunciado que abre o primeiro conto ‘ERA UM BURRINHO PEDRÊS’; ou em *Conversa de Bois* que evoca um tempo longínquo ou perdido: ‘QUE JÁ HOUVE UM TEMPO’; e em *São Marcos*, quando o narrador-protagonista focaliza no passado a irreversibilidade do presente: ‘NAQUELE TEMPO EU MORAVA’.

Trata-se de uma temporalidade que liga o homem e todas as ações e peripécias do mundo do sertão mineiro a um tempo mitológico e popular. Tal particularidade na obra tem a função ético-estética de inverter as contradições correntes do tempo histórico pela ação ideal de um estado de equilíbrio. Ressalte-se que tal tempo mitológico, ligado ao fantástico do folclore, jamais se dissocia do mundo material e histórico. Precisamente, ele opera em suas brechas e fraturas, portanto, numa relação simultânea entre o medo e a esperança do homem, no sentido das possibilidades-necessidades da real natureza humana em diálogo permanente com seu meio.

No tempo histórico revela-se a vida particular dos usos e costumes como violência, vingança, furto, adultério, duelo, rezas, feitiços e embustes. Sob esse tempo não há unidade nem integridade, podendo várias estórias se cruzar, nem sempre organicamente inter-relacionadas. Mas, por outro lado, esses episódios da vida cotidiana do sertão, seus traços rudimentares e contraditórios, apoiados no ‘invólucro mitológico’ do tempo folclórico, abrem caminho para a peregrinação, a transformação e a realização do herói, numa noção de totalidade como resultante da fusão entre princípio, meio e fim. Não obstante, as narrativas secundárias que atravessam, se entrecruzam ou se distanciam da sequência principal.

Problemas de carência, confronto, hostilidade, purificação e reconstituição do mundo real e do homem, determinam as particularidades do método literário de Rosa, estruturalmente afinado à unidade das narrativas folclóricas estudadas por Propp.

Pesquisando os mecanismos por trás da profusão dos contos folclóricos, Propp empreende um isolamento de suas partes constituintes e das relações dessas partes entre si e com o conjunto, compreendendo que as funções das personagens, apresentando-se em seus elementos constantes, constituem a parte fundamental dos contos. Nesse sentido, importa saber **o que** é realizado, e não por **quem** ou **como**. **Quem** faz algo e **como** isso é feito (que

representariam as grandezas variáveis, a nomenclatura e os atributos dos personagens) constituirão o segundo momento de nossa análise, quando trataremos de relacionar as funções aos índices sócio-históricos representados.

A descrição morfológica, portanto, não será a finalidade de nosso estudo, por isso ela não será exaustiva nem rigorosa. O pensamento funcional de Propp nos é significativo apenas na medida em que ele comparece como operador que formaliza o entendimento de um cânon popular nas narrativas em estudos. Não é de nosso interesse aprisionar a especificidade dos processos narrativos do autor-contista em exata rede formal, como faz Willi Bolle em seu livro **Fórmula e fábula** (1973), a partir de Propp e Todorov, onde a fábula (conto) do universo rosiano revela-se por meio de uma fórmula codificada.

O nosso objetivo aqui não é outro senão ressaltar a uniformidade de um esquema, relativamente simples, que contenha o “essencial” no que se refere à função enquanto grandeza constante (repetibilidade) no desenrolar da ação. Justamente, o sistema descritivo de Propp permite a definição de função como: “ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga” (PROPP, 1984, p. 26).

Enumerando 31 funções, Propp apresenta para cada uma delas uma breve descrição de sua essência, bem como uma definição abreviada numa palavra e um signo convencional (designação). A representação de cada função por uma *definição* (palavra) e por uma *designação* (símbolo) permite comparar, de modo esquemático, a construção de contos. Assim, por exemplo, teríamos a fórmula: $\alpha \beta 1 \delta 1 A1 B1 C \uparrow H1 - J1 K4 \downarrow w3$. Leia-se: situação inicial (descrição de um bem-estar particular); afastamento; dano (o antagonista rapta uma pessoa); apelo (pedido de socorro); início da reação, seguido da partida do herói; combate em campo aberto (o herói e seu antagonista se defrontam); o antagonista é vencido em campo aberto; reparação do dano como resultado de ações precedentes; regresso do herói; retribuição em dinheiro e outras formas de enriquecimento no desenlace. Trata-se de uma sequência simples em dez funções, cujas letras e símbolos podem se associar a um expoente que denota uma variedade no seio de uma função específica, mas tal variação não muda a unidade constitutiva do conto: “*Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção*” (PROPP, 1984, p. 28, grifos do autor). Variações de detalhes, ausência de uma função ou a troca de funções de lugar não quebram a constância dessa lei. Ressalta-se que a situação inicial, embora não constitua uma função, não deixa de ser um elemento morfológico importante.

Apresentando os elementos fundamentais do conto de magia (as funções das personagens) e alguns de seus elementos acessórios (auxiliares para a ligação entre as

funções, triplicação, motivações, entrada em cena das personagens, distribuição das funções entre as personagens determinadas por esferas de ação, atributos das personagens e sua significação), Propp afirma poder desmembrar qualquer conto de magia, segundo indícios estruturais exatos que determinam o conto em sua totalidade. É nesse momento que Propp define o que é um conto de magia:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs), etc. (PROPP, 1984, p. 85)

Propp classifica ainda cada desenvolvimento narrativo em um conto como sendo uma *sequência*. Cada novo dano ou prejuízo, cada nova carência, origina uma nova sequência no conto. Um conto pode compreender uma ou várias sequências. Essas, por sua vez, podem aparecer uma imediatamente após a outra ou entrelaçadas (1984, p. 85). Cada nova malfeitoria ou prejuízo dá lugar a uma nova sequência. O russo ainda afirma que esses esquemas sequenciais podem ser bastante complexos, mas sempre seguindo uma sucessão ordenada das funções mencionadas “em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetição de outras, conforme o caso” (1984, p. 92). Assim, como podemos perceber, a partir das unidades mínimas e fixas é possível o desenrolar de diferentes sequências. É possível que os estudos da repetição em situação de variabilidade e flexibilidade (a unidade da diversidade), tenha, 40 anos mais tarde, ocasionado a Propp o entendimento da íntima ligação entre o folclore e as narrativas em geral.

Ressalte-se que Propp identifica que há no conto maravilhoso grandezas constantes e grandezas variáveis: “O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações ou funções” (PROPP, 1984, p. 25). Teríamos assim os seguintes exemplos citados por Propp (1984, p. 25):

1. O **rei** dá uma **águia** ao **destemido**. A **águia** o leva para outro reino (171);
2. O **velho** dá um **cavalo** a **Sutchenco**. O **cavalo** o leva para outro reino (132);
3. O **feiticeiro** dá a **Ivan** um **barquinho**. O **barquinho** o leva para outro reino (138);
4. O **filho do czar** dá a **Ivan** um **anel**. Os **moços que surgem do anel** levam Ivan para outro reino (156), etc.

Os grifos em negrito enfatizam as variantes dos nomes e os atributos conferidos às personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Isso equivale a dizer que as funções

não são grandezas variáveis no conto. A ação, efetivamente, se desenvolve nos limites das funções. E essas podem ser reunidas em pares, numa relação às vezes de causa e efeito (proibição – transgressão; interrogatório – informação; combate – vitória) ou em grupos que vão constituir o nó da intriga. Nesse caso, a intriga se constitui por funções como: dano, envio, reação e partida do lar.

As grandezas variáveis são aquelas relativas ao contexto sócio-histórico em que o conto é difundido. Para entender melhor como isso funciona, comparemos duas narrativas de culturas distintas. A primeira é de um conto de magia russo:

O czar e suas três filhas saem para passear (afastamento). Elas demoram no jardim (proibição transgredida) e um dragão as rapta (nó da intriga). O czar pede ajuda (apelo) a três heróis que partem para procurá-las (início da reação). Realizam-se três combates contra o dragão e chega-se à vitória dos heróis (combate e vitória). As jovens são libertadas (reparação do dano) e os heróis são reconhecidos (recompensa).

Do outro lado, em contexto nordestino, prototipado de maneira épica, temos a seguinte narrativa:

Um velho homem sertanejo antes de morrer passa como herança para o seu filho três carneiros e a incumbência de cuidar dos animais (afastamento). O diabo convence o herói a trocar os carneiros por três cães (ardil). O diabo rapta a filha do coronel (dano ou nó da intriga). O sertanejo parte em busca (reação), ludibria o diabo, salva a filha do coronel e tem seus três carneiros de volta (combate e vitória). Por fim, casa-se com a filha do coronel (recompensa).

Ora, o que varia da primeira narrativa para a segunda é justamente o processo de regionalização regido pelo imaginário local. Os atributos das personagens e as suas significações são grandezas variáveis que dependem do contexto social. Propp escreve:

A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da antiguidade. Pouco a pouco vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações estão sujeitas a determinadas leis. (1984, p. 81)

A exposição dessas ideias é relevante na medida em que se compreendem as grandezas variáveis como leis de transformação mas que não deixam de refletir uma base morfológica que é propriamente o mito. Todavia, Propp nos diz que tal entendimento foi

formulado somente a título de hipótese, carecendo ainda de pesquisas históricas. Entretanto, faz parte de nossa tarefa demonstrar a validade dessa hipótese em nosso objeto de estudo, qual seja, o avizinhamento do nosso *corpus* com o núcleo mítico. A abordagem mítica deve se ligar também às grandezas variáveis.

Essa exposição sucinta do método morfológico de Propp torna possível concretizar algumas habilidades formulativas em nosso *corpus*. Não pretendemos, entretanto, fornecer um sistema de descrição detalhado e codificado em siglas. Nosso mapeamento tem apenas o objetivo de contribuir para enriquecer as linhas interpretativas de nosso estudo, na medida em que a identificação de constituintes narrativos aponta para uma poética vinculada às matrizes das narrativas populares, cujas concepções arcaicas do mundo, baseadas em resquícios dos mitos iniciáticos, trazem o fundamento cíclico da natureza morte/renascimento. Por outro lado, o fenômeno da repetição, seu esquema funcional, recebe uma interpretação sócio-histórica, uma vez que a ação do herói, motivada pela série do tempo histórico, expressa a lógica simbólica da cultura ou as suas grandezas variáveis. No entanto, recorde-se, a objetificação da definição sociotípica recebe a função crítica da menipeia, que tem por meta artística reduzir o grau de concretude das determinações sócio-históricas voltadas para o discurso monovocal centrado nas referências, por exemplo, da justiça, da verdade ou do bem. O discurso poético converte o verossímil, o provável, o consensualmente aceito em possíveis variações, que se orientam para fins insólitos. É precisamente dessa ativação do possível, concernente à inversão da menipeia, que Rosa necessita para atingir uma unidade composicional baseada na relativização dos opostos. Acreditamos que é a ativação da ideia do outro, do duplo, operada pela matéria da menipeia, que deve prevalecer como unidade narrativa. Nesse sentido, a bivocalidade das vozes conflituosas em jogo tende para uma fusão pacificada pela inclusão da ‘outridade’.

Uma abordagem dos efeitos de repetição, determinando-lhes a função, é, efetivamente, proveitosa na compreensão da poética narrativa do autor, porque explicita o jogo dos contrários e sua busca de unidade. Lembremos que essa visão integral dos constituintes narrativos, inextricavelmente ligada aos conflitos sociais (intriga) representados, serve à experimentação de uma ideia filosófica (entenda-se: da existência e do destino do herói), conforme o tópico três (3) exposto no nosso capítulo anterior sobre as peculiaridades da menipeia.

A análise de nosso *corpus*, tendo em vista a identificação das funções, compreenderá inicialmente um resumo para cada conto, como tentativa de reduzir ao máximo a ação transcorrida, ou seja, extrair a fábula, a intriga ou enredo, entendidos aqui como a

macrounidade, na concepção, assim formulada por Bolle: “conjunto das grandes unidades constitutivas da narrativa” (1973, p. 38). Em seguida, construiremos uma sequência normificada, para discernir os esquemas narrativos de cada conto isolado e, igualmente, numa relação comparativa com o conjunto de nosso *corpus*, o que implicará alguns comentários da estrutura narrativa e uma tentativa de interpretação. Importa assinalar que a nossa sistematização se aproveita de algumas das técnicas de descrição utilizadas por Willi Bolle em seu livro **Fórmula e fábula** (1973). Começemos então o desmembramento do enredo.

São Marcos

Resumo: João/José personagem narrador, médico de estirpe urbana, recém-chegado ao povoado Calango-Frito no interior mineiro, não acredita em feitiços, por isso vive injuriando o curandeiro e feiticeiro local, João Mangolô. Um dia, passando pelo casebre de Mangolô, insulta e zomba dele. Em seguida João/José encontra-se com Aurísio Manquitola que lhe conta sobre os terríveis efeitos e poderes da oração de São Marcos, ao saber que o médico era conhecedor dessa reza brava. Depois desse encontro, o narrador embrenha-se no mato e, repentinamente, fica cego, vítima de uma bruxaria de João Mangolô. João/José perde-se na mata. Desesperado, reza a oração de São Marcos. Tateando, consegue sair do mato e chega à casa de João Mangolô. Ao tentar esganá-lo, recupera a visão. Depois dessa aprendizagem, ambos fazem as pazes.

Quanto à sequência dos enunciados:

- O narrador-protagonista não acredita em feitiços;
- João/José insulta e zomba de João Mangolô;
- Encontra-se com Aurísio Manquitola que lhe diz sobre os poderes da oração de São Marco;
- Embrenha-se no mato;
- No mato fica cego, vítima do feitiço de Mangolô;
- Brame a reza brava de São Marcos e recupera a visão no momento em que deseja esganar o feiticeiro.
- Ambos fazem as pazes.

Definimos da seguinte maneira o esquema narrativo das funções, após a situação inicial marcada pela descrença do herói:

- Afastamento (o protagonista realiza os seus passeios);
- Dano (a ação do herói agressor que insulta seu antagonista João Mangolô);
- Doação: o herói é submetido a uma prova que funciona como castigo infligido por João Mangolô (a partida para o mato e a cegueira do herói o preparam para o recebimento de um objeto mágico); Aurísio Manquitola pode ser considerado como doador-ajudante ao esclarecer a força e o poder da reza brava.
- Reação/ajuda mágica/combate (o herói utiliza a oração de São Marcos como meio mágico para superar a prova, recupera a visão e defronta-se em combate direto com seu antagonista, vencendo-o);
- Reparação de dano (o herói enfeitiçado volta ao normal, aprende a lição aplicada pelo antagonista e entra num acordo de paz)

Conversa de bois

Resumo: O carreiro Agenor Soronho e o guia Tiãozinho conduzem um carro-de-bois que leva uma carga de rapadura e um defunto, o pai de Tiãozinho. Com a morte do pai, Tiãozinho se tornou totalmente dependente de Agenor, que sustenta sua família e em troca tem a mãe de Tiãozinho como amante. Na trajetória, Agenor maltrata brutalmente o vaqueiro e os bois. O menino-guia vai triste e enraivecido. Na viagem, os oito bois conversam sobre sua opressão pelo homem e sobre a possibilidade de vencê-lo. Os bois se solidarizam com a tristeza do menino. Unem-se a ele e, aproveitando que Agenor dorme perto da roda do carro, dão um forte solavanco fazendo-o cair e, assim, ser esmagado pela roda.

Transcrevamos sob forma de enunciado:

- Pelo sertão anda um carro-de-bois conduzido por Agenor Soronho e o menino-guia Tiãozinho.
- Atrás do carro está o caixão com o pai de Tiãozinho. O menino agora estava ainda mais dependente de Agenor que mantinha sua família financeiramente e sua mãe como amante.
- No percurso o carreiro maltrata os bois e Tiãozinho. Os bois conversam entre si sobre a maldade dos homens e se solidarizam com a dor e a tristeza do menino-guia.

- De repente, aproveitando o cochilo do carreiro Agenor, os bois dão um solavanco e Agenor Soronho morre esmagado pelas rodas do carro-de-boi.

Quanto ao esquema narrativo, teremos:

- Afastamento (Pelo sertão ouve-se a cantiga de um carro-de-bois conduzido por Soronho e o menino guia Tiãozinho);
- Dano (O adultério cometido com a mãe de Tiãozinho e a exploração e os maltratos sobre os bois e o menino);
- Doação (Os bois se convertem em ajudantes mágicos, permitindo superar os danos sofridos);
- Reparação do dano (A morte de Agenor Soronho e a vitória dos bois e de Tiãozinho).

A hora e vez de Augusto Matraga

Resumo: Nhô Augusto é fazendeiro violento, desrespeitador da família e das mulheres dos outros. Um dia sua esposa e sua filha vão embora da fazenda na companhia de Ovídio Moura. Furioso, Augusto Matraga pensa em vingar-se, mas antes vai tirar satisfação com Major Consilva, que lhe tomara os capangas que também o haviam abandonado por serem mal pagos, pois Matraga vivia a condição de fazendeiro arruinado. O resultado é desastroso: Augusto Matraga é violentamente espancado e marcado a ferro por seus inimigos. Desesperado, atira-se de uma ribanceira e é considerado morto. Moribundo, é encontrado e socorrido por um casal de negros que o tratam e deixam-no reestabelecido. A partir daí tenta acertar o passo de sua vida desregrada e torna-se um penitente, rezando e arrependendo-se da sua vida anterior. Um dia, o destemido jagunço Joãozinho Bem-Bem passa por sua casa e é acolhido por Matraga com dedicação. O chefe dos jagunços propõe-lhe o ingresso à tropa. Mesmo muito tentado, Matraga recusa o convite, porque tem um claro objetivo: ir para o céu “nem que seja a porrete”. Recuperado fisicamente, Augusto Matraga resolve sair de seu reduto e caminhar a fim de encontrar sua hora. Caminha sem destino, quando chega a um lugarejo reencontra Joãozinho Bem-Bem e seu bando, prontos para executar uma família, para se vingarem da morte de um capanga. Augusto Matraga quer proteger a família e se opõe ao chefe dos jagunços. Matraga reconhece a sua hora e vez. Luta até a morte com Joãozinho Bem-Bem. Ambos morrem e Matraga demonstra uma serena felicidade.

Mais uma vez, expomos o enunciado:

- Ressalta-se a índole violenta de Matraga com sua família e empregados;
- Sobrevém uma virada da vida e Nhô Augusto perde tudo, incluindo a mulher que fugiu com outro, levando-lhe a filha junto;
- Por uma questão de honra, quer vingar-se, mas acaba sendo espancado e marcado a ferro por seus inimigos; por pouco não morre;
- É socorrido por um casal de velhos que o trata;
- Matraga começa uma vida de penitência, reza e se arrepende de sua vida anterior;
- Encontra o chefe dos jagunços Joãozinho Bem-Bem e recusa, mesmo muito tentado, o convite para integrar a tropa;
- Parte em busca de sua hora e vez. No lugarejo reencontra o chefe dos jagunços. Opõe-se a ele, para salvar a família ameaçada pelo jagunço;
- Matraga luta com Joãozinho Bem-Bem. Ambos morrem em combate;
- O herói é reconhecido.

Em procedimento, teremos o seguinte esquema funcional precedido pela situação inicial marcada pela depravação moral do herói:

- Dano inicial infligido pelo herói (A depravação moral do herói: adulterar, matar e violar);
- Dano infligido ao herói (O herói vê-se na desgraça);
- Dano/Marca (Os inimigos do herói infligem danos corporais e a marca a ferro é impressa em seu corpo);
- Fornecimento/auxílio (O casal de velhos auxilia na recuperação física e espiritual do herói);
- Início da reação (O herói arrepende-se, penitencia-se e se torna herói-buscador de sua hora e vez que se traduz na salvação de sua alma);
- A doação como ato de por à prova (O convite e a recusa de Matraga para integrar a tropa tem um caráter de prova);
- Partida (o herói-buscador deixa a casa dos velhos a fim de encontrar sua hora e vez);
- Combate (O herói enfrenta seu antagonista Joãozinho Bem-Bem);
- Reparação de dano (A vitória e o reconhecimento do herói).

As instâncias formais das narrativas

No plano da composição identificamos, apesar da variabilidade e complexidade de uma contística moderna, que se deixa captar por outros polos de atração, a regularidade de determinadas funções ou de formas constantes que estruturam os contos populares. Ressalte-se que essas formas não são categorias abstratas, elas se encarnam na matéria histórica local que constitui o conteúdo.

O estudo comparativo, por meio do desmembramento do conto em ações sucessivas, permite-nos encontrar uma continuidade composicional na seguinte série: afastamento, dano/reação, doação/auxílio, combate, reparação do dano ou da carência. Por outro lado, é preciso ter presente que, como estamos tratando de contos elaborados, pode ocorrer uma assimilação ou entrecruzamento dessas partes constituintes. De modo algum defendemos em nosso estudo a pureza e a clareza encontradas na estrutura narrativa dos contos de magia ou de certos mitos que, como nos informa Propp (1984, p. 92-93), apresentam rigorosamente um esquema narrativo extraordinariamente puro, conforme a sucessão ordenada das funções por ele citadas. Nosso esforço, já assinalamos, é apenas entrever uma construção similar em nosso *corpus*.

Importa assinalar que a função afastamento, identificada na maior parte das narrativas de **Sagarana**, exerce um significado particularmente importante no romance de aventuras, onde, como nos diz Bakhtin, “os signos da estrada são os signos do destino” (2002, p. 242). No nível da esfera da ação, importa ressaltar o nó da intriga, porque é ele que desencadeia o enredo. Nesse sentido teríamos o dano seguido da reação. Se observarmos atentamente o esquema narrativo, a função dano aparece em todas elas expressa pela ação agressora. Em *São Marcos* o ato de agressão está relacionado ao preconceito da cor e a religiosidade do preto João Mangolô. Na narrativa *Conversa de bois* temos o ato de violência cometido por Agenor Soronho, proprietário de terra ambicioso, que vive da exploração do trabalhador rural, no caso, representado pelo menino Tiãozinho. Em *A hora e vez de Augusto Matraga*, o percurso em torno do herói Matraga constrói-se em uma dúplice posição que o coloca a um tempo como agressor e ajudante. O desafio-travessia desse herói está na superação de sua índole violenta. Observa-se igualmente que a função ‘dano’ vem seguida de uma reação mediada por um meio mágico (auxílio), o qual, assumindo um caráter punitivo, reequilibra a situação conflituosa. Esse caráter punitivo, já observado por Willi Bolle (1973), representa na estrutura das narrativas o dano a ser reparado. Os efeitos de repetição,

identificados por Bolle em quase todos os contos de **Sagarana**, aparecem equacionados pelo eixo ‘delito’ e ‘sanção’. Mas para nós, ao contrário de Bolle, não atribuímos tal esquema moral à visão conservadora do escritor mineiro (1973, p. 62). Na verdade, a regularidade desses elementos vincula-se à opção artística de Rosa e à lógica das narrativas populares, afeiçoadas a uma moral ingênua que relativiza os modelos rígidos.

Delito e sanção se inscrevem no domínio de um saber tradicional que compreende e integra valores fundamentais inalienáveis da cultura popular. Rosa, com habilidade, utilizou essas fontes populares para garantir o antigo repertório da memória longínqua. É assim que todas as narrativas ligam-se ao estilo e a elementos assentados no conjunto de crenças e expectativas, destacados e registrados ao nível de um imaginário regional. Isso não impede, entretanto, que o autor, com suas intervenções eruditas no jogo do fazer literário, amplie a capacidade de contador da cultura ‘informal’. E aí a obra **Sagarana** se torna móvel. O trabalho com a intertextualidade agrega outros saberes e diálogos. Nesse sentido, não se trata de modo algum de uma cultura regionalizada, com fins de identidade homogeneizadora. O que se aspira é a equanimidade de acesso às diferenças, ou seja, a valorização dos símbolos coletivos como expressão humana; o que vai implicar na isenção moralizante, formulada a partir de um movimento histórico evolutivo.

Por meio do mergulho seletivo no particular, o que implica igualmente a passagem na irregularidade e desequilíbrio de forças (econômicas, sociais e políticas), o trabalho estético vai buscar o cultivo de uma raiz, de um núcleo simbólico por onde jorra a ideia viva e pulsante do homem situado em relação ao mundo.

A complexidade simbólica do imaginário cultural recebe um tratamento mítico-formal. Ao lado da ação agressora (delito), que se traduz nos símbolos regionais de uma moral tradicional baseada no código da valentia, na honra e na vingança pessoal, temos o poder da religiosidade, correlata ao meio mágico (auxílio), que funciona como proteção ou empoderamento a quem se serve dele. O meio mágico nas mais diversificadas formas – rezas, feitiçarias, sacrifícios e promessas – liga-se ao rico imaginário do sertão brasileiro, mas também à liberdade artística do escritor⁶².

⁶² Nota-se que, nas narrativas em estudo, as práticas religiosas extensivas à comunidade sertaneja aparecem como valores morais e cosmológicos de expressão da identidade grupal. O “meio mágico” aparece como resposta às adversidades temporais. Para a lógica interna da obra em estudo, qualquer fenômeno de religiosidade agrega a ideia de possibilidade e não de sujeição. A imprevisibilidade e o fatalismo vigentes numa sociedade às margens da lei constituem o risco de um tempo incerto, que deve ser conjurado pelo “meio mágico”. A intervenção do sobrenatural, abrindo possibilidades, instaura um sentido de que a representação do mundo, da vida, da trajetória da existência, caminha por desvios que nada lembram os rigores da calculabilidade. O componente extra-ordinário que algumas passagens podem encadear nas narrativas

Em geral, na produção do conto popular a invocação ao mundo sobrenatural está relacionada à ânsia de uma assistência divina, cuja função é a de reparar a vida sofrível (dano) nos limites concretos do cotidiano. Em termos proprianos, a reparação, quase sempre precedida pela recepção de qualquer objeto mágico, advoga em favor da unidade narrativa. Eliade (2001) diria que o ritual mágico é uma tentativa de ordenação cósmica do espaço e do tempo na vigência do sagrado. É o rito que estrutura o relato mítico.

As marcas ou traços de religiosidade, singularizados no espaço ‘sertão mineiro’, ganham outros registros quando a consciência artística ultrapassa a simbólica cultural pelo livre curso no imaginário fantástico, vigente nos contos maravilhosos. A própria escrita pode se encher de mistério e sinais decifratórios, que vai da minuciosa descrição da natureza ao tom antecipatório ou profético de um acontecimento⁶³. Trata-se de uma tópica da revelação que se sobrepõe à exposição. Nos contos *São Marcos*, *Conversa de bois* e *A Hora e vez de*

extrapolam o dado etnográfico para estabelecer um diálogo entre os imaginários. O mundo sobrenatural, como nota Cavignac (2006) com sua referência as aparições misteriosas ou demoníacas, é frequente nos contos populares, [...] “Os lugares não cultivados, desabitados e montanhosos estão carregados de mistério e de aparições” (2006, 178) como monstros, diabos e almas que se integram nesse sistema de representação das forças sobrenaturais. Do mesmo modo, encontra-se com frequência a descrição de mulheres misteriosas e belas que seduzem os homens nas estradas desertas ou nos cemitérios, e que somem pela manhã depois de acasalar-se com suas vítimas. Uma grande parte da literatura folclórica nordestina é consagrada à descrição de tais aparições, que povoam o imaginário da cultura sertaneja (remetemos o leitor ao **Dicionário do folclore brasileiro** publicado em 1954 de Luís da Câmara Cascudo). O autor mineiro, utilizando a riqueza dessa memória popular, cria uma literatura em cuja rede se entrecruzam registros legíveis simbolicamente, que vão do local ao universal.

⁶³ A concepção de natureza em Guimarães Rosa revela um escritor naturalista, influenciado pelas andanças, observações e vivências pelo sertão mineiro. Sem dúvida, há um feixe múltiplo de significados da natureza, tratado por meio de imagens, cores, luzes, cheiros e sons. A paixão do escritor pelo mundo natural se revela nas minuciosas descrições das plantas, bichos, rios, morros, lugares, auroras, crepúsculos etc. Mas há também um sentido quase religioso com a natureza. E em algumas passagens, evidenciamos, como fez Mônica Meyer em seu estudo às cardenetas de “A Boiada”, que: “A viagem pela natureza é um encontro com a vida no seu tênue equilíbrio de interações. Guimarães Rosa estabelece uma relação religiosa com a natureza. Os sentidos aguçados são a chave para captar a beleza da criação e reintegrar-se à natureza. O processo de reintegração se realiza por meio de uma comunhão com o mundo dos vaqueiros, dos bichos, das plantas, das águas, das terras, dos céus.” (MEYER, 2007, p. 602-603). Para Meyer, o motivo da viagem (a travessia pela natureza) é um ritual de passagem para alcançar a espiritualidade. Trata-se de um processo interior que simbolicamente interage com as modificações e ritmos cíclicos da natureza, que estão constantemente em processo de transformação e mudança. Ora, essa perspectiva que encarna um sentido de renovação, envolvendo a ideia permanente de morte e ressurreição, é para Bakhtin, como já tratamos, o fundamento histórico-filosófico da cultura popular e de sua manifestação literária, concretizada no gênero da menipéia. Com efeito, no conto popular ou nas narrativas orais, a natureza encarna um significado de sobrenaturalidade de forças benéficas e malignas. Nesse universo mágico, a reciprocidade e a simetria das relações entre os homens, as figuras divinas e os outros seres naturais que habitam o mundo selvagem deixam transparecer uma busca constante de harmonia entre os elementos terra e céu que constituem o universo. Nos contos em estudo não é diferente. O espírito religioso (*religio*, do grego *religare*) que surge por intermediários (feiticeiros, bois e justiceiros), todos são encarregados de fazer a ligação entre o sobrenatural, o mundo natural e o mundo dos homens. As narrativas, formalizadas e organizadas em torno de constantes próprias à cultura sertaneja, põem em cena os valores de uma religiosidade que, antes de ser um dogma, reflete uma cosmogonia, baseada na necessidade de um mundo harmonioso, no qual os homens estão submetidos a forças naturais, sociais e divinas que tentam controlar.

Augusto Matraga, o suspense levado ao clímax supõe um desfecho, cuja harmonização tem no elemento religioso a síntese dos diferentes elementos do universo: terrestre e celeste. Se a realidade da terra do sertão é feita de contingência e de caos (ou de uma ordem provisória), a tentativa de um retorno à ordem passa necessariamente por duas alternativas: pegar em armas para a reparação do dano (teríamos, por exemplo, a imagem do jagunço de honra) e/ou apelar às forças sobrenaturais no nível das práticas cotidianas. Na sociedade sertaneja são essas as mais expressivas tentativas para afastar ou reparar o mal, o que também não exclui a manipulação do mal para a obtenção de um benefício. Passemos detidamente a analisar tal vínculo na trajetória dos heróis.

3.1. São Marcos: O percurso do herói

Das narrativas de **Sagarana**, *São Marcos* foi segundo o autor mineiro “a peça mais trabalhada” (ROSA, 1984, p.11). Com efeito, é um texto que impressiona pela potencialidade de seus significados. Ela abre um caminho de perspectivas críticas que põe no centro a originalidade e a inovação de uma percepção artística complexa, difícil de acerrar-se. Os planos intercambiáveis dessa narrativa produzindo uma estética ostensivamente de transito ensejou percepções interpretativas cuja ênfase recaiu no substrato linguístico. A primazia da linguagem secundarizando temas, situações e personagens constituiu – e constitui – o grande eixo interpretativo desse conto.

Colocando em primeiro plano a problemática da criação poética, a reflexão de Oswaldino Marques (1968) “Canto e plumagem das palavras” como uma alusão à língua dos pássaros, constitui-se como a primeira tentativa de devassar a narrativa de *São Marcos* a partir, como nos informa Jackson (2006), de um repertório verbal das técnicas de afiação, criação de formas morfológicas e invenção das palavras. Numa abordagem similar, Suzi Sperber (1982), em poucas linhas, dedica-se a explorar a potência fônica-imagística das palavras no conto. No campo linguístico, mas com ênfase no aspecto da oralidade, vale mencionar o breve ensaio, “A saga do escrito” de Maurício Vasconcelos (1998). Esse estudo, embora recupere os traços de oralidade no texto, termina imprimindo um tom muito documental à narrativa.

Como já exposto, a linguagem como tema de estudo derivada da vertente estruturalista que dominou, principalmente, as décadas de 70 e 80 no Brasil, propiciou

núcleos interpretativos que abrangem desde o levantamento de formas de retórica e procedimento estilísticos, passando pelo discurso da oralidade até trabalhos decifratórios de caráter esotérico. No campo do esoterismo contamos com o trabalho de Milton de Godoy Campos intitulado “Guimarães Rosa, mestre ocultista”, onde tanto a viagem de Grivo, em *Cara-de-Bronze* quanto o percurso do protagonista de *São Marcos* se apresentam como um ritual iniciático de ordem ocultista. Numa linha interpretativa similar, Francis Utéza e Luciana Rassier (1998) apoiando-se na tradição hermética do esoterismo, centram-se na via sacra de tipo iniciática empreendida pelo personagem no centro da profusão da natureza. Utéza, autor da obra *Metafísica do grande sertão* (1994), ressalta, na estória de *São Marcos*, as primeiras veredas esotéricas a serem trilhadas pelo escritor mineiro.

As principais vertentes desses estudos, acima aludidas, encontram fôlego nos trabalhos recentes publicados nos volumes do **Seminário Internacional de Guimarães Rosa**. Esses estudos dedicam-se a compreender a problemática da criação poética representada na narrativa de *São Marcos*. Considerando a estética do sistema lingüístico em seus aspectos formais temos, por exemplo, o estudo de Alejandro Tapia (2007) que investiga no conto a posição de Guimarães Rosa em relação a literatura, bem como em relação às convenções literárias de seu tempo. Detendo-se sobre o foco narrativo do conto, o trabalho de Andréa Penha Delmaschio (2000) é uma tentativa interessante de entendimento sobre o referencial ilusório do texto como objeto lúdico do fazer artístico. De forma análoga, o estudo de Carlos Pires Campos e Mariana Thienzo (2003), investiga a partir da categoria analítica da “auto-ironia” o estatuto ficional para a literatura. Já Maria Carolina de Godoy (2000) fazendo uso de um arcabouço teórico precário, dedica-se a compreender o movimento ambíguo do foco narrativo. Como se vê, o problema da linguagem é central nesses estudos. De forma muito esparsa e superficial se acha algumas notas à matéria social e histórica representada. Também a matéria mítica e simbólica não recebe acentos aprofundados. No caso do estudo de Utéza e Rassier, ela é tratada à nível temático, porque não deriva de uma compreensão que tem por base formal as fontes populares que orientam a concepção artística para o entrecruzamento das matérias.

Numa elaboração, que foge ao problema da linguagem, vale menção o trabalho de Mariana Thiengo intitulado “Racismo, cegueira e alteridade: o negro no conto São Marcos, de Guimarães Rosa”. A autora, detendo-se ao tema do racismo, realiza uma investigação de nosso complexo cultural e religioso de matriz afro-brasileira. A abordagem é significativa, embora não aprofunde os aspectos formais do conto. Partindo de uma percepção crítica muito mais ampla e aprofundada de quem compreende a complexidade dos planos narrativos, temos

o excelente trabalho de Luiz Roncari intitulado “As três árvores de Rosa” (2004). Também, em trilha reflexiva similar, vale registrar o agudo trabalho de Benedetti (2008). A análise de Roncari sem sucumbir aos significados místicos e simbólicos da narrativa, acerca-se de forma equilibrada da matéria histórica e simbólica representada. Aqui a matéria mítica e mágica é um misto do sincrético brasileiro com o sincrético universal de acentos mitológicos clássicos. Em sua análise, a estratégia literária que transita entre os referenciais locais (a matéria rústica) e universais (a matéria erudita) não se absorve completamente na problemática conceitual-literária enfrentada pelo autor/narrador tão em voga nos estudos atuais. Esses referenciais também se polarizam entre a visão do autor/narrador e dos valores locais representados no que diz respeito, especificamente, à crença mágica da feitiçaria simbolizada pelo velho preto João Mangolô. Por isso essa história, diz Roncari: “[...] tem também as cores fortes do Brasil” (2004, p. 114). As investigações do contexto histórico-literário, bem como a pesquisa dos elementos religiosos representados trazem uma contribuição significativa que foge à tendência, por exemplo, do tom decifratório esotérico ou dos acentos metafísicos. Entretanto, o estudo termina por dedicar-se de forma dominante ao problema estético-ideológico representado no ‘desafio’ do bambual, e igualmente na compreensão das ‘três árvores tutelares’ que figuram no centro da floresta, e que são interpretadas por Roncari como as várias dimensões da experiência amorosa. Sem dúvida, trata-se de um trabalho bem elaborado que tenta acercar-se do complexo intertextual da narrativa. Todavia, não se ocupa da densidade histórica e mítica/formal do universo representado na esfera analítica do herói.

Se na esteira de Willi Bolle (1973) e de Suzi Sperber (1982), depreendemos uma estrutura formal de caráter fabular ou mítica nas narrativas de **Sagarana**, resta-nos entender e articular com ela os conteúdos sociais e históricos representados. Porque, como percebemos, a disposição mitificante (e nesse caso, mágica) intervém como resolução dos problemas sociais representados. Nesse conto, a temática da religiosidade evidenciando o conflito de visões distintas entre o erudito e o rústico derivadas de nossa experiência social, exige a saída mágica.

As instâncias narrativas

A sexta narrativa do livro focaliza o narrador-protagonista que, logo no início do relato, anuncia a transformação (ou a relativização ótica) do ‘eu’ que narra em relação aos acontecimentos vivenciados no passado: “NAQUELE TEMPO EU MORAVA no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (**Sagarana**, p. 241)⁶⁴. A voz narrativa, agindo retrospectivamente, relata o acontecido, como detector da mudança de estado no presente efetivo da locução. O deslocamento do ponto de vista já aponta para o conflito expresso na relação identidade/alteridade que a narrativa instaura. Essa relação, aliás, já se encontra na ambigüidade de um narrador-protagonista que se diz chamar a um só tempo João e/ou José. Tal ambigüidade se revela no início da narrativa: “[...] meu xará João-de-barro” (p. 244); e logo adiante, ao ouvir o brado premonitório e conselheiro: “ – Güenta o relance, Izé!” (p. 245), o narrador reconhece o chamado vocativo como uma advertência premonitória: “Estremeci e me voltei, porque, nessa estória, eu também me chamarei José.” (p. 245). O nosso herói possui duas funções, é narrador e protagonista do enredo, ou seja, é sujeito dominante do discurso e partícipe do enredo narrativo. Assim, cada nome, referindo-se a uma dessas funções, antecipa a travessia que o herói deve realizar para se tornar o “eu” narrativo do tempo presente. Portanto, o nosso herói-narrador é apresentado como ser múltiplo e contraditório, cuja aventura principal se assenta nos motivos da transformação e da identidade.

Os reveses do destino e do acaso, que o conjunto das funções enreda, refletem a alteração da identidade do herói. Tal alteração, que se constitui ao longo da aventura, estabelece uma afinidade com as particularidades do romance antigo que Bakhtin (2002, p. 234) chama de “romance de aventuras e de costume”. Interessa ressaltar que essas particularidades, pertencentes ao acervo do folclore mundial, referem-se à ideia de transformação paralela à ideia de identidade. Essa transformação-identidade, na imagem do homem, envolve o destino de toda uma vida em seus momentos essenciais de ruptura e de crise, o que resulta na transformação do homem em outro. Em nosso conto, o motivo da metamorfose envolve e unifica os conflitos sociais da vida cotidiana. Temos, assim, um tempo abstrato, orgânico e indeterminado com poder de transferência (em qualquer país, região etc.), assimilado à concretização geográfica, econômica, sócio-política ou cotidiana do tempo histórico. O tempo cíclico do folclore que surge na série culpa-punição-restauração engloba e confere sentido aos episódios da vida cotidiana.

⁶⁴ A partir de agora registraremos apenas a paginação referente as citações do livro **Sagarana** (1984).

Em *São Marcos*, o movimento regressivo do contar abre-se a uma intemporalidade associada às histórias da Carochinha, quando, na abertura da narrativa, ‘NAQUELE TEMPO’ aparece como marca indicial de um tempo dilatado, vago, sem limites precisos. A marca temporal atua, como no tempo épico, sob o acabamento do passado, em que o ocorrido é a base de preparação para o futuro. Aqui o passado é uma categoria específica de valorização da tradição, onde a memória é a faculdade da experiência e da criação.

Entre o tempo narrado e o tempo vivido na narrativa, o trabalho da memória vai reconstituindo as vivências de uma visão dividida entre a incredulidade e a credulidade. Esse espaço intersticial tem um efeito particular na narrativa de ‘colocar diante dos olhos’ e, assim, de ‘fazer ver’ para ‘poder crer’. A possibilidade da crença é a travessia pela alteridade que o narrador tem que percorrer para transformar-se. O relato vivencial, abandonando o plano distante, se encadeia estreitamente com a vida cotidiana. Nela, surgem os traços do tempo histórico e social marcados pelas relações hierárquicas falsas que separam e distinguem.

O narrador se dedica a descrever a cultura de um grupo delimitado espacial e historicamente, e que se diferencia por suas crenças e rituais⁶⁵. A voz narrativa exibe um inventário de superstições ou “cismas corriqueiras”, como espécie de corolário dessa cultura:

sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer lepra; só o “mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada ringa de suindara; cachorro, bode e galo, prestos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; (p. 241).

⁶⁵ As crenças e superstições são elementos marcantes da cultura popular, que são utilizados para evitar ou afastar malefícios. No livro **Tradição, ciência do povo** (1971), composto por oito ensaios etnográficos, Luis da Câmara Cascudo, em seu oitavo ensaio intitulado “Para o estudo da superstição” traz elementos teóricos, metodológicos e material empírico sobre superstições no Brasil. O folclorista define superstição como “sobrevivência de cultos desaparecidos” (p. 150), “uma técnica de caráter defensivo, no plano mágico” (p. 152), sem esquecer de estabelecer a relação entre as práticas supersticiosas, a tradição e a cultura: “a superstição é um fundamento da cultura popular, conservadora, defensiva da morfologia, concentrativa, impermeabilizante. Movimenta-se no plano da atualização mobilizadora. De *superstitio* passa a ser *traditionis*, entregar, *tradere*, transmitir. Não teria existência se não possuísse movimentação.” (p. 176). Nesse livro, Cascudo retoma uma de suas compreensões mais significativas, a da interpretação do Brasil e dos brasileiros no ponto de confluência da mistura das três raças do que somos: “nós brasileiros, somos representantes, biologicamente resignados, de povos de alto patrimônio supersticioso. [...] O nosso alicerce consta de amerabas, portugueses e africanos. [...]” (p. 156). “Todas essas memórias ficaram vivas nas reminiscências brasileiras, nos giros e volteios da ebulição mental, presenças ativas na química de todos os pavores coletivos” (p. 157). E ainda: “A influência mais penetrante e profunda é a européia, via portugueses. Fornece o ácido para a prévia dissolução assimiladora e o conduto plástico para a incessante movimentação. [...] Na ordem quantitativa segue-se a sussurrada pelas vozes escravas, numa interminável contaminação do medo hereditário. [...] A menor percentagem é a do indígena, dono da casa que não tinha mobília para acomodar, suficientemente, um sistema de superstições circulantes [...] Com essas três fontes, não unitárias e homogêneas, mas vértices de ângulos com bases de extensão imprevisível, criou-se a superstição brasileira.” (pp. 157-158). Para Cascudo a superstição, sendo o repositório de nossos medos ancestrais, constitui o veículo de tradições imemoriais.

A citação dá olhos ao narrador que observa e racionaliza à distância. Mas, por outro lado, o ceticismo do herói não o isenta de uma certa credence ou temor, pois era conhecedor de vários tabus, rezas e presságios de cor. Num movimento ambíguo que combina racionalismo e superstição, o protagonista revela as razões de seus amuletos protetores⁶⁶:

[...] Trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, translado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas e ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da antecauda, ou de uma jararaca papuda, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas. E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos [...] (p. 242).

Ainda que afeiçoado a um sistema de superstição em que se entrecruzam traços sincréticos de magia, Catolicismo Romano (repare-se na alusão a “sexta-feira da Paixão”) e religiosidade popular, nosso protagonista não crê em feiticeiros:

E me ria dessa gente toda do mau milagre: de Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho [...] do sapo com uma hóstia consagrada na boca, e a boca costurada para ele não cuspir fora a partícula, e depois batizado em pia de igreja [...] (p. 242)

E, principalmente, se ria:

Do João Mangolô velho-de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração. (p. 242)

⁶⁶ Nos estudos de Laura de Mello e Souza (1986), o sistema colonial brasileiro refletia as projeções imaginárias da Europa, combinadas com o complexo cultural dos africanos, índios e mestiços. Adivinhações, curas mágicas, amuletos, bolsas de mandinga e benzeduras procuravam amainar o impacto das dificuldades da vida cotidiana do colono. A autora registra (p.210) que no século XVIII, as Minas, muito mais que no estado da Bahia, foram campeãs dos conflitos entre senhores e escravos, envolvendo práticas mágicas e feitiçarias. Nesse período recorria-se, com frequência, a curandeiros e feiticeiros para resolver problemas amorosos e de doenças. A autora escreve: “as soluções mágicas encontradas variavam da magia invocativa de cunho mais acentuadamente europeu – onde os demônios eram ainda soldados valorosos de sabor medieval – ao curandeirismo corrente entre populações africanas, passando por tradições populares antigas, como era o hábito de recorrer o rastro dos pés da pessoa sobre quem as forças mágicas deveriam atuar (no caso, de forma positiva). (p.171). Nunca é demais lembrar que tais práticas sincréticas eram constantemente demonizadas pelo saber erudito, este incapaz de compreender a pluralidade fluida da religiosidade colonial. A complexidade de tal formação, nota Laura de Mello, puxava a colônia para as imagens infernalizadas.

A visão incorpora um estigma de desprezo às práticas de feitiçaria, embora o pensamento racionalista do herói esteja impregnado de disposições simbólicas. João Mangolô, “liturgista ilegal e orixá-pai”, insere-se no universo mágico primitivo da manifestação religiosa. Trata-se de uma religiosidade essencialmente de caráter utilitário que envolve interesses concretos e problemas práticos. O trecho evocando uma noção espacial dos acidentes geográficos “da serra e da grotá”, sugerindo um lugar inabitado e de isolamento, anuncia o domínio das forças naturais e sobrenaturais na ordem do mundo distanciado dos parâmetros da racionalidade. Aqui, a ação mágica faz-se marcante no imaginário local. Nessa constelação encontramos todos os elementos de magia: o mago, ritos eficazes, objetos, domínio de forças naturais ou sobrenaturais, doutrinas sincretistas de diversas tradições religiosas. A magia, que se encontra em práticas dispersas por todo o mundo, estaria ligada a uma necessidade em dar sentido e segurança a seu mundo, funcionando como redutor da ansiedade diante do desconhecido⁶⁷.

A visão preconceituosa do herói-protagonista é o motor de deflagração do conflito (propriamente o dano) que, por conseguinte, exige a intervenção das forças reparadoras (tempo cíclico idealizante). Dividido entre a crença supersticiosa e a racionalidade, o nosso herói percorrerá a espacialidade física e também mágica do mato, movimento que corresponde a sua própria descida ao desconhecido. A imersão no informe aparece como função de mudança e integração da personagem. Isso equivale a dizer que, enquanto José penetra no mato, João, já possuidor de um novo saber, reativa sua memória simbólica como núcleo vital de metamorfose depois da queda (cegueira). O contrário também é válido: enquanto João evoca cada detalhe de sua aprendizagem, José se perde pelo mato adentro.

⁶⁷ Referindo-se a chegada dos portugueses ao Brasil, Laura de Mello e Souza (1986), reflete sobre as práticas sincréticas que se achavam arraigadas na vida cotidiana das populações coloniais: “Os portugueses chegaram ao Brasil num momento em que a presença de Satã entre os homens era especialmente marcante. Monstros, animais, seres diabólicos, os colonos foram também feitiçeiros, as formulações se sucedendo e se desdobrando no imaginário europeu. Índios da América, negros da África e brancos da Europa se combinaram mais uma vez para engendrar práticas mágicas e de feitiçaria extremamente complexos e originais [...] Recorria-se a curandeiros e feitiçeiros para resolver questões amorosas e achaques; as soluções mágicas encontradas variavam da magia invocativa de cunho mais acentuadamente europeu – onde os demônios eram ainda soldados valorosos de sabor medieval – ao curandeirismo corrente entre populações africanas, passando por tradições populares extremamente antigas, como era o hábito de recolher o rastro dos pés da pessoa sobre quem as forças mágicas deveriam atuar (no caso, de forma positiva)” (p. 153 e 171). O mágico enfrenta as forças misteriosas de um destino e, pelo rito de magia convoca o sagrado a fazer benefícios ou malefícios. Para isso se adota utensílios auxiliares como pedras, cabelo, folhas, ossos, varinhas, facas, bonecos, bolsa de mandinga (forma mais tipicamente colonial da feitiçaria no Brasil), espelhos e outros. Em sua pesquisa Laura de Melo registra a permanência dessas práticas não como resquícios de sobrevivência (CASCUDO, 1971), mas como fluxo ativo de assimilação e renovação. Reportando-se a ação eficaz da palavra mágica em forma de reza, a autora escreve: “No Nordeste brasileiro, ainda hoje se conservam fórmulas mágicas, muitas delas em versos, para combater quebranto e mau-olhado” (1986, p. 180).

Dentro do mato, mas também de si mesmo João/José luta por unir ou apaziguar as antíteses polêmicas que o separa enormemente da realidade narrada. Os índices nominais se multiplicam, porque além da dubiedade dos nomes a qual se refere o narrador, temos o próprio **João** Mangolô (personagem da *ipseidade* e a quem se liga o nó da intriga) como mais uma marca nominal que reforça a problemática identitária do herói. O princípio ativo dos nomes parece sugerir que o caroço duro de uma identidade é feito na verdade do outro.

O sujeito da enunciação que num primeiro momento relata à distancia os acontecimentos do passado, passa a narrar a estória em seu desenrolar, em seu acontecer. Esse desdobramento da narrativa em dois planos espaço-temporais em que narrador e personagem ora se distanciam ora se fundem na dobra permeável do passado e do presente, é um recurso em proveito de uma visão contingencial que sugere quebras e desvios, o que ocasiona uma alteridade sempre renovada do objeto. Ou seja, o entrecruzamento dos planos temporais produz uma fratura na perenidade do tempo linear. O passado é prospectivo na medida em que é uma anterioridade que introduz uma alteridade no presente. É a crise e a transformação da personagem que suspende o tempo homogêneo e vazio. Assim, a reversibilidade temporal se apresenta em favor das virtualidades que o projeto ficcional assume. O procedimento irônico, a lógica do revés, que a narrativa abarca, já se apresentam no início do conto. O herói-narrador, contando o caso de Saturnino Pingapinga, confere no presente da enunciação uma produção de sentido mediada pela experiência de uma nova percepção:

E só hoje que realizo que eu era assim o pior-de-todos, mesmo do que o Saturtino Pingapinga, capiau que – a história é antiga – errou de porta, dormiu como uma mulher que nao era a sua, e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a recita médica no bolso, só porque nnao tinha dinheiro para mandar aviar” (ROSA, p.242).

Repare que a relação de similaridade, evocada pelo protagonista/narrador com a experiência da personagem Saturtino não só contém o típico ‘causo’ do repertório das superstições populares, mas também guarda, como já apontado por Roncari (2004, p.109) uma camada de sentido mítica subjacente a todo processo de construção literária. Para Roncari, o escritor mineiro aproxima, através da paródia, a trajetória de João/José com o mito de Cronos/Saturno, que teria se engasgado com a pedra enrolada num cueiro, ao tentar engoli-la pensando ser o seu filho Zeus (2004, p.109). Importa igualmente assinalar que a experiência de Saturnino Pingapinga, identificada com a do herói de nossa história, traduz aquela temporalidade marcada pela mudança e irônia como base da criação artística de Guimarães Rosa. Tanto para Saturtino quanto para o protagonista-herói, o cronotopo,

constituído de concomitâncias, contratempos e erros, é o desencadeador de um tempo que favorece a intrusão das forças irracionais na imagem do destino da personagem. Aliás, como explica Bakhtin (2002, p.220), esse tempo da intrusão do destino e das forças irracionais, no romance de aventuras da Grécia antiga, inclui o comparecimento dos deuses, dos demônios, dos magos-feiticeiros, dos vilões e de diversos tipos de profecias e pressentimentos. Naturalmente que esses elementos antigos se misturam com outros motivos na narrativa moderna de Rosa. Por exemplo, no romance grego, o homem é incapaz de aprender, ele é absolutamente abstrato, passivo e imutável. Entretanto, no percurso do herói de nossa narrativa, a mudança está ligada ao caráter do próprio indivíduo, sendo a experiência a categoria indispensável à transformação. Aqui, o enredo de aventuras organizado pela ideia de provação, através da série culpa-dano-punição-reparação, assimila o tempo de formação do homem (*devir*).

Em *São Marcos*, a experiência é que redefine a relação de significação da temporalidade presente. Trata-se de uma tópica de revelação que encena o passado como símbolo, mito, memória e experiência. Um passado ativo cujo valor interativo reinscreve as “lições do passado” na textualidade do presente. A técnica narrativa assegura a transformação do herói sob a qual é tematizada a troca das experiências culturais. Assim, o que parece o ‘mesmo’ entre culturas é negociado no entre-tempo da temporalidade da narrativa.

No conto, o rememoração penetrado pela ação presente se materializa como experiência. E que experiência é essa? A identidade-mesmidade da superioridade do “eu” é destruída pela dinâmica a respeito dos outros (o código das crenças do negro João Mangolô) e, sobretudo, a respeito de si mesmo. A alteridade é, portanto, uma categoria privilegiada da estória, tanto no sentido de narração ficcional que instala o jogo da ‘auto-ironia’, quanto no plano da narrativa histórica. Neste último, a dinâmica do lembrar exige a historiografia do passado recalcado pelos poderes institucionais e disciplinadores. Tratam-se de poderes fundados na segregação racial e social. Como veremos, no contexto representacional do conto, as práticas religiosas das populações negras escravizadas encarnadas na figura de João Mangolô são negociadas. Para entender melhor o nó da intriga deflagrado no confronto com a personagem do negro feiticeiro João Mangolô, faremos uma breve incursão em nossos registros históricos.

Feitiçaria e deflagração de conflitos

Durante o processo da ocupação das terras brasileiras prevaleceu um catolicismo marcadamente doméstico, mas igualmente hierárquico, que abrangia o chefe da família, seus agregados e escravos. De um modo geral, a implantação do catolicismo no Brasil refletia os padrões sincréticos de religiosidade porque ainda não havia absorvido a reforma tridentina, já em curso em boa parte da Europa⁶⁸. Nos termos elaborados por Freyre tratava-se, sobretudo, de um catolicismo piedoso, santoral e festivo, puxando para o individualismo na comunicação com o divino e expresso na valorização dos aspectos visíveis da fé, através das cerimônias, das novenas, dos sacramentos, das romarias, das “rezas fortes”, das procissões dos santos padroeiros. Esse catolicismo “doméstico”, “lírico” e “festivo” de relações quase de família entre os santos e os homens ressaltado por Freyre em seu livro **Casa Grande e Senzala** (2000), é resultado de uma interpenetração de influências culturais como a maometana advinda do passado étnico de Portugal que se “impregnou da animista e fetichista, dos indígenas e dos negros menos cultos”(2000, p. 368).

O catolicismo luso-brasileiro longe de um tipo mais clerical e ortodoxo caracterizar-se-ia pela forte presença dos leigos na gestão dos temas religiosos, por seu peso na vida familiar e social, por sua profunda confraternização de sentimentos e pensamentos tornando flácida as demarcações entre a esfera sagrada e profana. Desse modo para o sociólogo a religião, funcionando como elemento fundamental na construção de uma civilização nos trópicos, tornou-se o ponto de encontro e de confraternização entre as culturas do senhor e do negro, mas este sem as exclusões dos antagonismos. Escreve Freyre:

Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade [...] um processo de equilíbrio de antagonismos de economia e de cultura. A cultura européia e a indígena. A européia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho [...]

⁶⁸ O Concílio de Trento datado entre 1545 e 1563 foi um acontecimento central da Reforma Católica cujo fim repousava no restabelecimento os elementos essenciais da doutrina (os dogmas), atacados pela Reforma Protestante. Para evitar a propagação de idéias contrárias da Igreja Católica, foi levado a efeito uma série de medidas fundadas em decretos e nas constituições tridentinas que tinham como interesse primordial a expansão da doutrina católica e a instrução religiosa aos fiéis. Portugal enquadrado e conduzido pelas leis conciliares de Trento imbuíu-se das missões católicas formando e enviando padres Jesuítas para expandir a religiosidade cristã tridentina pelo mundo. Entretanto, como nos diz Laura de Mello e Souza (1986, p. 87), só no século XVII é que Roma passaria a se preocupar com a evangelização do mundo colonial. Precisamente, a ausência ou a fluidez das ações tridentinas no período colonial brasileiro, teria deixado espaço para uma religiosidade sincrética.

O bacharel e o analfabeto. Mas predominantemente sobre todos os antagonismos, o mais geral e profundo: o senhor e o escravo (2000, p.125).

Não obstante, esses antagonismos contundentes são amortecidos pelas condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil, quais sejam:

[...] a miscigenação, a dispersão da herança, a fácil e freqüente mudança de profissão e residência, o fácil e freqüente acesso a cargos e elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais, o cristianismo lírico à portuguesa, a tolerância moral, a hospitalidade a estrangeiros, a intercomunicação entre as diferentes zonas do país (2000, p.125).

Dessa série de antagonismos é que nasce o choque, a flexibilidade, a indecisão, o equilíbrio ou a desarmonia de suas partes resultantes. No Brasil, a religião teve um peso significativo na plasticidade étnica e cultural do português, uma vez que contribuiu para legitimar atitudes mais flexíveis em relação aos indígenas e africanos. É dessa resultante sincrética que viria parte significativa do folclore, da moral e das crenças que partilham os brasileiros: os rituais, as festas, as crenças e valores, os seres míticos, as fórmulas mágicas, os encantamentos, as rezas, etc⁶⁹. Enfim, malgrado o caráter oficial da religião católica, se observava a coexistência dinâmica de inúmeras práticas.

Segundo Laura de Mello Souza (1986), só no século XVII, e mais nitidamente no século XVIII, é que a ação efetiva da reforma tridentina se faria sentir no Brasil colonial. O esforço para debastar a religião vivida das reminiscências arcaicas e instituir a homogeneização de uma cristandade romana acarretou medidas violentas no sentido de separar cristianismo e paganismo. A pesquisadora tratando do pensamento católico mantido pelo projeto religioso-político tridentino empenhado nos rigores catequéticos, discorre sobre as práticas religiosas coloniais que deveriam ser corrigidas pela ação jesuítica ante o que se considerava um ‘cristianização imperfeita’:

O cristianismo vivido pelo povo caracterizava-se por um profundo desconhecimento dos dogmas, pela participação da liturgia sem a

⁶⁹Faz-se interessante assinalar como Gregório de Matos deixaria antever em versos sobre a vida popular do Brasil-colônia as relações interétnicas do ato religioso, em que aos “viciosos moradores da cidade”, incluiria o de freqüentarem brancos e brancas os quilombos à procura de favores via calundus e feitiços. Reproduzimos alguns fragmentos: Que de quilombos que tenho/com mestres superlativos,/nos quais se ensinam de noite/os calundus, e feitiços./Com devoção os freqüentam/mil sujeitos femininos,/e também muitos barbados,/que se presam de narcisos./ [...] /O que sei, é, que em tais danças/Satanás anda metido,/e que só tal padre-mestre/pode ensinar tais delírios [...] (1990, p.15). Apesar da consciência geral da condição de classe e de cor, os versos focalizam uma prática social entre brancos e negros.

compreensão do sentido dos sacramentos e da própria missa. Afeito ao universo mágico, o homem distinguia mal o natural do sobrenatural, o visível do invisível, a parte do todo, a imagem da coisa figurada. Na maior parte das vezes, a organização catequética tridentina não conseguiria senão a aprendizagem por memorização de poucos rudimentos religiosos, dos quais nem sempre se entendia o significado pleno e que, passados alguns anos, eram esquecidos. Neste sentido, não discrepava do contexto europeu a religiosidade impregnada de paganismo do século XV português, a “complexa fusão de crenças e de práticas, teoricamente batizada de cristianismo mas praticamente desviada dele” de que fala Oliveira Marques. (1986, p. 91).

Eivado de paganismos e de “imperfeições”, o catolicismo de origem européia continuaria, na colônia, a se misturar com outros elementos, multifacetados muitas vezes, como a própria religião africana advinda de várias culturas (Gêges, Nagôs, Iorubas, Malês) que cultuava São Benedito, mas também Ogum. Na colônia escravista, o sincretismo afro-católico num primeiro momento é outorgado pelas camadas dominantes, porém com o avanço civilizatório as crenças indígenas e africanas viam-se constantemente demonizadas pelo saber erudito, o sincretismo passa a ser visto como uma das faces do inferno:

A complexidade de uma formação social que pressupunha simultaneamente o escravismo e o cristianismo puxava a colônia para as imagens infernalizadas – Satã no papel confirmador de Deus. O inferno eram as tensões sociais, os envenenamentos de senhores, os atabaques batendo nas senzalas e nas vielas escuras das vilas coloniais, os quilombos que assombravam as matas, os descampados; os catimbós nordestinos que conclamavam espíritos ancestrais, as curas mágicas, as adivinhações (SOUZA, 1986, p.149-150).

No caso específico da feitiçaria, a autora nos diz que a prática esteve ligada diretamente às tensões sociais entre senhores e escravos:

Neste contexto, a magia maléfica, ou feitiçaria, tornou-se uma necessidade na formação social escravista. Ela não apenas dava armas aos escravos para moverem uma luta surda – muitas vezes a única possível – contra os senhores como também legitimava a repressão e a violência exercidas sobre a pessoa do cativo [...] Num segundo grau de tensão, a feitiçaria e práticas serviam aos escravos para saírem do sistema sem, entretanto, destruí-lo (1986, p. 204 e 207)

Ante os constantes maus-tratos do senhor, os negros armam-se à sua maneira. De forma similar, em nosso conto o “preto” e “feiticeiro” João Mangolô age através da magia ‘retribuindo’ os maus-tratos infligidos por João/José, representante das camadas dominantes.

Assim, como registra Laura de Mello e Souza, os negros e também os índios seriam uma raça de demônios fadada permanentemente a represálias. Entretanto, a grande reação

católica do século XVII não teria extinguido as formas espontâneas das manifestações sincréticas, permanecendo ainda “núcleos”, sobretudo no mundo rural, que preservariam essas práticas bem pouco identificada com o modelo eclesiástico. Não obstante, aqui no Brasil havia sempre uma inquietação em relação ao negro ‘feiticeiro’.

Com efeito, no código penal de 1890, o artigo 157 condenava a prática do espiritismo, da magia e da feitiçaria, junto à prática do curandeirismo e da cartomancia. Curiosamente, observa Capone (2005, p.77) essa regulamentação da luta contra os “fetichistas” que praticavam a magia e a bruxaria não estava presente no Código Penal de 1830, justamente na época em que a escravidão estava em vigor. Isso equivale a dizer que as reprimendas ao negro feiticeiro se verificou quando o negro, agora livre, foi declarado oficialmente igual a todos os cidadãos brasileiros.

Depreende-se que os elementos superiores de uma “verdadeira religião”, não encontravam-se nas práticas de feitiçarias realizadas pelo negro. Assim é que para subir na escala social e sentir-se validado, o negro devia sofrer um processo de desafricanização.

Com a proclamação da República no Brasil, em 1889 promulgou-se um decreto declarando a plena liberdade religiosa. Ainda assim, afirma Bastide: “fazia-se necessário encontrar outros elementos que pudessem marcar a diferença entre cultos religiosos legítimos e ilegítimos: o exercício da medicina e a prática da feitiçaria, tornaram-se, então, o pretexto para a repressão dos cultos afro-brasileiros” (1971, p.44).

Ressalte-se que apesar da violência do processo colonial, em que as tradições indígenas e africanas submergiram ao longo da história no seio do projeto de uma unidade católica-cristã, as influências dessas religiões penetraram no catolicismo brasileiro. No caso dos negros, seu batismo e sua conversão ao catolicismo são vistos como mecanismo de ascensão social:

Não se pergunta aos escravos se querem ou não ser batizados; a entrada deles no grêmio da Igreja Católica é considerada como questão de direito. Realmente eles são tidos menos por homens do que por animais ferozes até gozarem do privilégio de ir a missa e receber os sacramentos (2000, p.408).

Para os negros, os laços religiosos fortalecidos através do batismo foi um elemento importante na consolidação de laços de sociabilidades com os senhores para a obtenção de favores e proteção. Entretanto, o que não se pode perder de vista, é que recorrentemente esses laços formando o amálgama da condição de reconhecimento, de apadrinhamento, de respeito e gratidão, serviam aos arranjos de poder, aos espaços de mando. O controle sobre o comportamento subversivo exigia uma cultura política de adaptação. Por isso, tolerava-se as

manifestações sincréticas. Todavia, esse processo de assimilação e mestiçagem luso-africana é entendido por Bosi segundo os aspectos estruturais de assenhramento e violência (1992, p.27). Para ele, a condição colonial sendo reflexa e contraditória, ajustava ideias opostas como “a cruz e a espada” em favor do universo econômico. O discurso religioso católico servia de base ao discurso do opressor, a exemplo das passagens barrocas de padre Antonio Vieira. Bosi escreve: “É a advertência sombria que sai das homilias de Antonio Vieira barrocamente cindidas entre a defesa dos bons negócios e a condenação dos abusos esvavistas que era a alma desses mesmos negócios” (1992, p. 34). O discurso se produz rente às ações da empresa colonizadora, onde a moral da cruz-para-os-outros era um dos elementos da condição colonial erguida contra a universalização do humano.

O feitiço de Rosa em situação de cor e classe

O conto *São Marcos* reflete os juízos históricos-culturais, os quais focalizam os antagonismos dos extratos raciais e sociais, mas igualmente as suas flexibilidades, alternâncias e assimilação. Assim o texto ressalta as práticas culturais e religiosas que circulam naquela comunidade, a partir do discurso monovocal do protagonista que observa, articula, rejeita e assimila os códigos e interesses daquele mundo rural. Há um dimensionamento cultural, onde o jogo dos setores hierárquicos põem em funcionamento as oposições culturais de classes e de raça a partir da perspectiva do fenômeno religioso. Assim é que Sá Nhá Rita Preta, cozinheira de nosso herói, praticante também de feitiços, adverte-o do perigo da zombaria em torno dessa prática: “ – Se o senhor não aceita, é rei no seu, mas abusar, não deve-de!” (p.242). O tom conselheiro impõe o sentido de proibição que será transgredido pelo protagonista-narrador. No presente da narrativa o próprio narrador dando-se conta da advertência anterior, reconhece o conselho de sua fala: “ Bem... Bem que Sá Nhá Rita Preta cozinheira não cansava de me dizer” (p.242). Ainda temos a significativa passagem de quando João/José em seu relato, antecipando ao leitor a ideia de uma data cercada de enigmas, reporta-se às recomendações de Sá Nhá Rita Preta:

Bem, ainda na data do que vai vir, e já eu de chapéu posto, Sá Nhá Rita Preta minha cozinheira, enquanto me costurava um rasgado na manga do paletó (“Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto...”) recomendou-me que não enjerizasse o Mangolô (p. 243)

O trecho aponta para a condição subalterna da personagem: cozinheira, preta e feiticeira, mas é dela a função de conselheira. A manipulação dos referenciais mágicos sustenta a esperança de um lugar para o vencido nas relações de raça e classe. Aliás, o senso das diferenças de cor e classe numa direção que envolve o confronto par superior/inferior multiplica-se ao longo do texto. O próprio narrador reconhece em si as marcas distintas de seu interesse ao domingar contemplativo no mato das Três Águas: “ [...] porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro” (p. 244). A consciência de apartamento do herói aparece como deflagrador do conflito. Sua visão bem demarcada que resguarda a identidade e exclui a diferença, será posta em cheque.

A narrativa segue registrando o sistema das práticas pelo olho discernido e classificador do protagonista:

Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço no Calango-Frito. O mestre dava muito coque, e batia de régua, também; Deolindinho, de dez anos, inventou a revolta – e ele era mesmo um gênio, porque o sistema foi original, peça por peça somente seu: “Cada um fecha os olhos e apanha uma flor no bamburral!” Pronto. “Agora, cada um verte água dentro da lata com as folhas!” Feito. “Agora, algum vai esconder a coisa debaixo da cama de Seu Professor!... E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama [...]” (p. 243)

O trecho focaliza pela visão discriminativa o sentido da barbaridade dos credos e das práticas. Deolindinho convoca a eficiência funcional de uma atuação sobrenatural que corresponda ao anseio de uma satisfação, o qual se vincula a uma prática mágica arraigada na vida cotidiana cujo objetivo ofensivo é a preservação do que se considera um bem individual. Trata-se de um imaginário religioso de caráter emocional e espontâneo conformados a uma comunidade afetiva cimentada nos enigmas da sobrevivência humana diante dos infortúnios da vida. Esse patrimônio em nada se aproxima das deduções lógicas do conjunto de dogmas do catolicismo ortodoxo que considera o feitiço africanista ou indígena como prática pagã de raiz satânica⁷⁰. Por falta de uma compreensão do sistema da cosmogonia africana, como

⁷⁰ Já tivemos a oportunidade de assinalar, que os povos indígenas, os africanos, os católicos portugueses, além dos árabes e judeus, aparecem, no período colonial, como protagonistas da gênese do sincretismo religioso. A descoberta do Novo Mundo ora tendia a visão edênica ora a visão demoníaca, conforme o legado imaginário das crenças medievais européias. Laura de Mello (1986), pautada nos relatos dos cronistas e viajantes, nos esclarece que a visão demonizadora e depreciativa esteve ligada a constatação da diferença americana, principalmente, no tocante as práticas religiosas marcadas pelo pecado e, por isso, consideradas infernais. A autora escreve: “Constatada nos hábitos e na vida cotidiana, confirmada nas práticas mágicas e na feitiçaria, a demonização do homem colonial expandiu-se na figura do índio – seu primeiro objeto – para a do escravo, ganhando, por fim, os demais colonos.” (1986, p. 70). No capítulo que discute a religiosidade popuplar da colônia, Laura de Mello reitera: “Os jesuítas e sua concepção européia altamente demonizada fizeram com que

registra Glícia Caldas (2006), os portugueses que já conviviam com um discurso de feitiçaria do mundo ocidental, aderiram amplamente ao entendimento de que orações, rituais e símbolos para contra-atacar o mal eram evidências de pacto com o diabo⁷¹. Para a igreja portuguesa, as representações culturais e religiosas dos africanos eram ignaras, exóticas e primitivas. Durante o século XVII essa compreensão do português sobre feitiçaria esteve correlacionada com o surgimento do discurso de classe social, uma classe literata, educada e ‘civilizada’, que tentava distanciar-se das massas populares submersas no mundo vulgar da magia e da superstição. No Brasil, a utilização dos ritos e simbolismos sagrados africanos foi compreendido negativamente como feitiçaria. Prática que inspirava a um só tempo temor e prestígio. Porque os africanos obtinham da força religiosa a capacidade de resistência, conseguindo prestígio não somente junto a sua comunidade, mas também entre os senhores da Casa-Grande que assimilavam suas práticas mágico-religiosas.

Como descreve Laura de Mello (1986), no Brasil colônia a feitiçaria girava em torno do motivo amoroso, de curas de doença, de interesse de geração e de fecundidade, mas também era utilizada como forma de sobrevivência diante da degradação física, moral e

a ideia do mal se tornasse insuportável. Para eles, a alteridade da cultura indígena era demoníaca, [...] sendo a colônia a terra em que evoluíram as hostes dos servidores de Satanás. Em consequência, sempre consideraram as religiões de indígenas e africanos como “aberrações satânicas” (p. 140). As relações entre as religiões de matriz africana, indígena e a sociedade brasileira em geral, transformaram-se ao longo da história nacional. Tais procedimentos persecutórios e estigmatizadores resultam de representações depreciativas e desqualificadoras que, ao longo do tempo, foram construídas, no ocidente e no Brasil, sobre as etnias e as culturas africanas e indígenas, consideradas como primitivas e arcaicas.

⁷¹ Na obra **Grande sertão: veredas**, a trajetória do jagunço Riobaldo abre-se a um debate existencial em torno do bem e do mal, entre a graça e o pecado, entre deus e o diabo. Acossado pela dúvida, a personagem interroga pela existência do diabo sem que durante toda a narrativa a afirmação ou negação de sua existência chegue a se efetivar. Entretanto, a fim de assegurar a vitória contra o bando de Joca Ramiro, Riobaldo invoca o diabo e estabelece com ele um suposto pacto. Esse episódio tem recebido várias interpretações por parte de muitos estudiosos, quase sempre abordado do ponto de vista moral e metafísico. Não raro, esse enfoque analítico exila a dimensão histórico-cultural da relação com a figura do demônio. Parece-nos profícuo examinar tal episódio à luz de uma problemática histórica, o que não exclui a dimensão existencial. Nesse caso, interessaria focalizar a respectiva origem de seus significados a nível narrativo. A investigação da figura do diabo numa perspectiva cultural ligada à metrópole e as representações culturais dos índios e negros, poderia ser fecunda. O pacto constituir-se-ia através das relações conflito existencial e contexto histórico. Porque cada sociedade produz formas específicas de singularidade, de expectativas, de liberdade e sujeição. O pactário Riobaldo objetivando solucionar problemas individuais e históricos recusa-se a compartilhar da noção cristã ocidental que entende o diabo como o mal em si. No mundo do sertão a imprevisibilidade das organizações sociais obscurecendo termos dicotômicos como o da liberdade e da necessidade cria um espaço indeterminado e ambíguo. Nesse sentido tudo é pacto, ambigüidade, admissão de conflito, conservação e abertura a novas formas históricas. A respeito do assunto, Antonio Candido faz uma observação elucidativa sobre o homem do sertão: “mas por que o demônio em tudo isso? Porque nada encarnaria melhor as tensões da alma, nesse mundo fantástico, nem explicaria certos mistérios inexplicáveis do sertão [...] O demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal; e bem pesadas as coisas, o homem no sertão, o homem no mundo, não pode existir doutro modo a partir duma certa altura dos problemas. “Viver é muito perigoso” – repete Riobaldo a cada passo; não só pelos acidentes da vida, mas pelas dificuldades em saber como vivê-la” (CANDIDO, 2002, p. 137)

psicológica infligida pelo sistema escravista. Tratava-se de uma tentativa de aplacar a ira dos senhores, escaparem de castigos e maus-tratos. Nesse sentido, o papel da feitiçaria figura como alternativa de luta contra o sistema hierárquico, como escape às tensões sociais e aos medos. Ressalte-se que no contexto colonial muitos senhores de escravos apropriavam-se das práticas de feitiços ou das atividades de adivinhação, o que resultava em uma das rachaduras no sistema colonial português.

No universo do conto *São Marcos* a prática da feitiçaria explicita uma religiosidade, cuja simbólica não se encaixa no dualismo corrente firmado numa moralidade que separa o bem e o mal. O significado da categoria ‘feitiçaria’ para a África Banto por exemplo, responsável pela grande maioria dos africanos escravizados e transladados para o Brasil, só pode ser compreendida à luz de uma simbólica firmada na ambigüidade da relação feiticeiro/contra feiticeiro nos termos básicos de sua cultura de origem⁷². Nas representações culturais de sua cosmogonia, conforme nos conta Glícia Caldas, o sagrado permeia todos os setores da vida, tornando impossível realizar uma linha divisória entre o espiritual e material nas atividades do cotidiano. Trata-se de uma força vital e total que pressupõe equilíbrio. No caso, felicidade é possuir muita força, e infelicidade é está privado dela. Essa força inclui tanto progresso material, prestígio social, quanto saúde e sorte. Flagelo, fracasso, doença são expressões da ausência dessa força, isto é, ausência de equilíbrio. Na falta deste, símbolos e rituais investem a comunidade de poder e proteção, capazes então de restaurá-lo. Para muitos africanos não havia uma distinção entre os bons e os malévolos rituais, uma vez que se objetivava era a preservação da ‘vida boa’. Bondade e maldade eram parte da mesma continuidade cosmológica e ambos poderiam ser controlados com práticas e rituais.

Na África central, seguindo ainda os relatos de Caldas, a malevolência religiosa estava ligado a um infortúnio temporal causado pela força humana que criava um desequilíbrio pela ação egoísta de um benefício próprio, e em detrimento da comunidade coletiva. Um sistema clássico da malevolência religiosa era o injusto sofrimento da vítima. Assim na perspectiva africana, escravidão e exploração econômica por parte do branco europeu, preenchiam os critérios da malevolência, necessitando por isso um contra-ataque mágico. Tratava-se de uma postura defensiva compreendida dentro das relações feitiço/contra-feitiço.

⁷² Para um breve estudo sobre a cosmogonia africana nas colônias atlânticas portuguesas, remetemos o leitor ao artigo de Glícia Caldas: “A magia do feitiço: apropriações africanas no Brasil colônia”. Revista ACOALFAp, São Paulo, ano 1, n. 1, 2006. Disponível em: > <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/reaa/v1n1/v1n1a11.pdf> > Acesso: mai de 2009.

À maneira do que preconiza Benjamin, João Mangolô, o negro e feiticeiro, representa a história vista à contrapelo. Os reprimidos da história, como que iluminados por um lampejo, exibem as suas expressões e vivências. Nessa dimensão que se aproxima das relações feitiço/contra-feitiço, Mangolô, o “Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; Horrendo” (p.245) aos olhos do protagonista, tem muito o que ensiná-lo. Sua partida todos os domingos ao mato das Três Águas constitui o início da intriga, porque é aí que ele aproveita para insultar o negro Mangolô.

À caminho, João/José – após ao susto que soa como predição inicial na exclamação de alerta: “*Guenta o relance, Izé!*” –, aproxima-se do cafua do negro:

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim [...] – Ó Mangolô / - Senh’us’Cristo, Sinhô! /Pensei que você era uma cabiúna de queimada.../ Isso é graça de Sinhô.../ ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!... /- Ixe! / Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? “Primeiro: todo negro é cachaceiro...” / – Oi, oi!... / “Segundo: todo negro é vagabundo.” / – Virgem! / “Terceiro: todo negro é feiticeiro...” Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta. – Ó Mangolô!: “Negro da festa, pau na testa!...” (p. 245-246).

Nesse momento a intriga é lançada. O nosso protagonista deve aprender a compartilhar do sistema de crenças e valores daquela comunidade para se safar do feitiço do negro Mangolô. Perceba-se que no trecho acima citado, práticas cristãs (hora da missa) e consultas ao feiticeiro Mangolô são compartilhadas a um só tempo. A prática sincrética de elementos afros com ingredientes do Catolicismo Romano se torna clara na invocação de Cristo por Mangolô. Antes de serem codificadas num sistema de religiosidade bem definido ou em doutrinas, essas práticas fazem parte de um imaginário popular que ultrapassam os limites de uma visão compartimentada. Essa diversidade das práticas culturais expressa por contrastes dribla a excessiva coerência das visões ilustradas. Pensemos também na própria visão do herói João/José que revela incoerência ao oscilar entre a crença e o ceticismo: ele ridiculariza a credence na feitiçaria, mas afirma sua crença noutras superstições.

A metáfora narrativa do viajante sob o cronotopo do tempo de aventura, põe em andamento as sucessivas fases que traduzem a experiência pessoal do herói-narrador numa boa estória cheia de perigos e advertências. Assim, temos a entrada de Aurísio Manquitola, “um mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de cor e casta” (p.246), como demonstra a passagem:

– Você vem vindo do Mangolô, hein Aurísio?/ – Tesconjuro!... Tou vindo mas é da missa. Não gosto de urubu... Se gostasse, pegava de anzol, e andava com uma penca debaixo do sovaco!... (p.246).

Além do “supersenso de cor e casta”, Auríbio dá mostras de seu senso católico-cristão, mas ainda assim, e como toda gente da região, Manquitola é permeável à influência de uma diversidade de crenças. Reiterando o conselho da preta cozinheira, Auríbio Manquitola adverte que não se pode abusar da figura de Mangolô porque é perigoso.

No encontro com o protagonista João/José, retratando sua foice como arma de substância para sua defesa pessoal, Auríbio assevera a irremediabilidade de sua arma: “Mas, foice!?: é **arma** de substância – só faz conta de somar! Para foice não tem nem **reza**, moço...” (grifo nosso). Ao que o herói-narrador interpõe: – “Nem as “sete ave-marias retornadas”? Nem “São Marcos”? O protagonista, então, passa a recitar a “oração sesga, milagrosa e proibida”: – “Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo mau, seu e meu companheiro...” Seu interlocutor persigna-se e grita: “ – Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*...”⁷³ (p.247, grifo do autor). A reprodução dos trechos acima é bem significativa, porque arma e reza estabelecem uma fraternidade essencial na simbólica cultural local como uma tentativa de estabelecimento de ordem. Tanto a arma quanto a reza fazem parte da cultura sertaneja, funcionando como mecanismos de proteção à preservação da vida. Trata-se de um código de honra e de religiosidade que põe em cena uma organização social determinada, marcada pela frouxidão de um aparelhamento civil.

⁷³ Em seu estudo **Superstição no Brasil**, Câmara Cascudo no ensaio “Nomem, Numen”, expõe a relação mágica entre as palavras e as coisas no universo simbólico de diversas culturas. Ele escreve: “O nome é a essência da coisa, do objeto denominado. Sua exclusão extingue a coisa [...] Não houve tradição mais poderosa, mais antiga e mais atual que esta, escondida nos costumes contemporâneos mais visível e identificável na mais rápida pesquisa indagadora (1985, p.92). O nome é sagrado e poderoso, como os perigos das coisas imateriais e captáveis pela magia adversária. Dessa forma, nos diz Cascudo: “O poder do nome atua na presença mágica. O nome, apenas a força do nome liga-se a um sem-número de superstições. Teófilo Braga (*O povo Português* etc.II, 40, segs.) informa: – “Para o povo invocar *Santa Bárbara! São Jerônimo!* Livra das trovoadas; *S. Braz!* Livra de morrer engasgado. Vendo-se desfilar um meteoro, diz-se: *Senhora da Guia!* E quando se tem uma agonia, um susto grita-se por *Jesus!* A *nomina* resulta da crença no poder do nome, o qual se traz escrito em uma bolsinha ao pescoço”. (p.94). Referindo-se aos sertanejos, Cascudo nos diz ainda: “Pronunciando palavras que julgam desrespeitosas, os sertanejos de todo Brasil escusam a citação com *os com licença da palavra, com perdão da palavra, desculpe a má palavra* [...] (p.94). Com efeito, o nosso personagem Auríbio Manquitola aconselha João/José: “É melhor esquecer *as palavras*”. Porque a força materializadora das palavras apavorantes da reza de São Marcos atrai muita desordem.

A reza brava embora proibida pela norma dominante católica é compartilhada pela gente local⁷⁴. Auríbio Manquitola, então, para atestar a realidade das crenças, passa a relatar o caso de Gestal da Gaita que conhecia de cor a reza brava de São Marcos:

O senhor, que é homem *estinctado*, de alta categoria e alta fé, não acredita em mão sem dedos, mas... Diz-se que um homem... Bom, o senhor conheceu o Gestal da Gaita, não conheceu? Figa faço que ele sabia a tal e rezava quando queria...” (p. 248, grifo do autor).

Repare-se que o “*estinctado*, de alta categoria e alta fé” são predicativos que encaminham a visão estratificada de Auríbio em torno do herói-narrador. Justamente essa ‘figura-tipo’ deve passar por uma crise de visão, entenda-se de cegueira e renovação.

Na narrativa relatada por Auríbio, Gestal da Gaita ensina a reza a Tião Tranjão, sujeito meio leso e grosseiro do Cala-a-Boca, que tinha sido desonrado por Cypriano – nome extraído da lenda de São Cipriano, o feiticeiro que mantém um elo entre deus e o diabo – e por sua “mulherzinha do Timbó”. Gestal ensina-lhe a reza para ajudá-lo: “a ter alguma valença nos apertos” (p.259). Com efeito, Tião se metamorfoseia: de leso e fraco se torna forte, ousado e valentão. O milagre da reza confere-lhe um grande poder, como relata Auríbio Manquitola: “[...] e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há?!” (ROSA, 1984, p.251).

No relato, a desordem cometida por Cypriano deve ser corrigida segundo a lógica de equilíbrio e moralidade pertinente à cultura local. Através da transmissão da estória contada por Auríbio, a cultura, seus valores e crenças, se recompõem, se reafirmam e se reatualizam

⁷⁴ Julie Cavignac avaliando a relação dos sertanejos com o sobrenatural, escreve: “Parece indispensável, numa sociedade que não cessa de fazer referência ao que está além da natureza, se examinar em detalhes as formas de relação com o divino, mas também com outros poderes sobrenaturais, que são geralmente interpretados conforme critérios religiosos. Dessa forma, antes de ser um dogma, a religião é vivida no cotidiano e reflete uma cosmogonia particular baseada na necessidade de um mundo harmonioso, no qual os homens estão submetidos a forças naturais e divinas que tentam controlar [...] Assim, as relações dos homens com o que está além da natureza passam por intermediários: feiticeiros, profetas, curandeiros, personagens históricos santificados, figuras carismáticas, santos, almas etc. O sobrenatural está, portanto, presente em todos os momentos da vida dos sertanejos e se integra a uma representação do mundo necessariamente harmônico, onde todos os elementos se relacionam e funcionam como uma engrenagem [...] (2006, p.241). Delineia-se assim uma representação do mundo pertinente à cultura sertaneja, que supõe uma harmonização necessária dos diferentes elementos do universo –terrestres e celestes – representados por agentes intermediários. Esses agentes, nos diz Cavignac (2006), são ambivalentes porque encerram forças positivas e negativas, e que os homens tentam conjugar a fim de manter um equilíbrio entre o sobrenatural e o humano. Essa dualidade aparece constantemente no universo das narrativas populares, em que os cangaceiros, os santos, o diabo, os espíritos da natureza encarnam uma série de oposições (selvagem-civilizado, humano-santificado, crime-salvação, natureza-sobrenatural) ligadas a interdependência das forças positivas e negativas que constituem os elementos do universo.

em função de uma ordem. Os feiticeiros são representados como parte integrante de uma história coletiva, a história vista por baixo às margens da visão ilustrada.

É pois o processo enunciativo da diferença cultural que introduz uma quebra no lugar do enunciado sustentado pela voz monológica do narrador. É ela que cria uma crise de identificação expressa no duplo João/José. Os mecanismos narrativos se tornam críticos não porque mantem separados eternamente a cultura do senhor, branco e dominante e a do subalterno, preto e dominado, mas na medida em que ultrapassa a oposição desses termos concebendo uma zona de negociação das intancias contraditórias e antagônicas que descobrem objetivos híbridos de luta. A disposição mitificante nascida do espaço mágico cultural constitui a matriz produtiva que gera o sentido de reciprocidade entre o herói-narrador e João Mangolô. Como vemos é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está posta em questão pelo jogo ficcional. Assim, as fronteiras significatórias das culturas em seus aspectos de classes, raças, religião e nação são confrontados em termos de uma troca discursiva dialógica. Ante a lógica da causalidade e da determinação, Rosa mobiliza o imaginário mítico-simbólico para enfrentar os efeitos homogeneizadores do tempo linear (BENJAMIN, 1994). Cria-se uma textualidade simbólica capaz de devolver a ‘aura’ ao potencial cultural dessas visões diferenciadas e, não a um passado concebido como pura transmissão de sobrevivência. O trabalho fronterício da cultura exige uma dinâmica de vizinhança que evoca o hibridismo das experiências. A habilidade de mudar a base de conhecimentos, bem como das representações culturais, fazem parte da estratégia ficcional. É que o espaço nacional com seus símbolos culturais e locais são atravessados por outras temporalidades e representações. Através do herói-protagonista aprendemos a ambivalência da diferença cultural como experiência de um projeto artístico que prioriza os deslocamentos e deslizamentos. No conto, a exploração do imaginário religioso local é confrontado por outro repositório de saber e experiências culturais.

Da experiência na natureza ao ‘desafio’ das diferenças

Oscilando entre a crença e o ceticismo, o narrador-aventureiro em sua trajetória acabará reatualizando o seu sistema de valores e crenças pela intervenção das forças da natureza e da cultura local. Como já vimos, seus próprios mecanismos de racionalidade ilustrada encontram fissuras no plano de suas credences religiosas, mas que não são as

mesmas para o contexto local. A sua incursão ao mato, dada a profundidade e persistência com que são invocados a sua flora, a sua fauna, o seu relevo a partir da fruição do intelecto, pode ser compreendida numa dimensão místico-religiosa. Numa elocução culta e sofisticada, o protagonista-narrador numa de suas exuberantes descrições sobre a vegetação, registra: “Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan” (p. 257). Aqui temos mais uma referência do sincretismo religioso que evoca o universalismo da mitologia clássica. Roncari (2004) já teria percebido essa particularidade na narrativa. A alusão ao deus grego não é meramente fortuita.

Na mitologia grega Pã era o deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e pastores. Seu nome, conforme o dicionário de Chevalier significa ‘tudo’, porque todos os deuses se assemelham a ele por sua avidez, mas também porque ele encarna uma tendência própria de todo o universo, ou seja, a própria energia vital. “Ele seria o deus do tudo, indicando, sem dúvida, a energia genésica desse Tudo, ou o Tudo de Deus ou o Tudo da vida” (2007, p.677). Ressalte-se ainda a relevância de um outro atributo do deus Pã para compreensão das camadas simbólicas da narrativa. A palavra pânico originou-se de seu nome. Trata-se de um terror que se espalha em toda a natureza e em todo ser, ao sentir a presença desse deus que confunde o espírito e enlouquece os sentidos numa relação de possessão. Mais tarde a vertente neoplatônica do cristianismo fará dele a síntese do paganismo.

Isolado na mata, em lugar ermo e remoto, o nosso viajante protagonista vivenciará o pânico de sua cegueira. O pânico como desocultamento dos sentidos mais primários, irreprímíveis e portanto enlouquecedor, não constituir-se-ia na forma de uma descida à noite simbolizada pela súbita cegueira de onde as trevas fermentam o ‘vir a ser’ da luz do dia? E treva e luz não abrigam o simbolismo da energia vital e primordial da existência, assim como Pã personifica o ‘Tudo’? Nessa trilha de análise e reflexão, cegueira e pânico seriam a imersão no indeterminado, na “energia genésica desse Tudo” a qual faz desaparecer todo conhecimento distinto, analítico e exprimível. O episódio da cegueira seguido do pânico aparece preenchendo a função da ameaça e da provação, o que encadeia o sentido do mito iniciático que exige a visão renovada. A noção de provação – expressa na forma de desorientação – e superação desembocando na transformação do nosso herói traduz-se como saga poética, cuja exigência é a reposição da perspectiva mágica como face indispensável a apreensão da indeterminação desse ‘Tudo’. Aqui está incluso expressões da sensibilidade gnóstica integradas a uma ordem iniciática que ajuda o protagonista a alcançar o

conhecimento⁷⁵. Mas, qualquer que seja o roteiro adotado de fontes gnósticas e herméticas, interessa-nos também assinalar os lugares históricos negociados no processo desse conhecimento. Porque a estrutura iniciática da narrativa exige reparações no universo histórico dos interesses representados. Assim, o que pretendemos ressaltar é a ideia de uma troca das referências culturais (locais e universais) que servem igualmente a problemática reflexiva da concepção artística. Ao longo do conto, no que diz respeito a temática da religiosidade, evidencia-se manifestações sincréticas no qual se misturam traços de crenças afros, ameríndios, católicos e gregos (recorde-se da alusão a Pan com seus desdobramentos de ordem iniciática), cujas práticas refletem tanto a matriz mestiça da religiosidade brasileira, quanto o interesse estético na evocação de outras fontes. O pressuposto ficcional é a de que há uma constante permeabilidade cultural dentro de uma sociedade hierarquizada que tenta opor

⁷⁵ Para uma reflexão sobre o tema da gnose, ressaltamos a tese de Claudio Jorge Willer (2007) intitulada **Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e poesia moderna**. O trabalho de Willer mostra como mitos e temas gnósticos são retomados, inclusive do ponto de vista estilístico, por poetas e escritores. Para o autor, o conhecimento gnóstico está na origem da tradição esotérica, da qual faz parte a alquimia, cujos procedimentos seriam a tentativa de ultrapassar o abismo entre a plenitude espiritual do mundo de luz divino e o vazio material do mundo das manifestações terrenas. A antiga Gnose considerada herética pelo Cristianismo ortodoxo, reaparece no século XVIII quando se verifica o avultamento do pensamento analítico e racional. Do ponto de vista da produção literária, a adoção do gnosticismo pela crítica romântico-religiosa com seu elevado apreço por mitologias, religiões, e simbologias arcaicas permanecerá ao longo dos séculos influenciando simbolistas e modernistas. Breton expõe o alcance desses traços esotéricos na poesia: “Os grandes poetas do século passado o compreenderam [*ao esoterismo*] admiravelmente, desde Hugo cujas relações muito estreitas com a escola de Fabre d’Olivet acabam de ser reveladas, passando por Nerval, cujos sonetos famosos referem-se a Pitágoras, a Swedenborg, por Baudelaire que notoriamente vai buscar nos ocultistas sua teoria das “correspondências”, por Rimbaud cujo caráter de suas leituras nunca seria acentuado suficientemente, no apogeu de seu poder criador – basta remeter à lista já publicada das obras que toma emprestado à biblioteca de Charleville –, até Apollinaire, em quem alternam a influência da Cabala judia e a dos romances do Ciclo de Artur. Mesmo não sendo do agrado de certos espíritos que só se sentem à vontade na imobilidade e no óbvio, na arte esse contato não cessou e não cessará de ser mantido. Consciente ou não, o processo de descoberta artística, embora permanecendo alheio ao conjunto das suas ambições metafísicas, não é menos enfeudado à forma e aos meios de progressão da alta magia. Tudo o mais é indigência, é banalidade insuportável, revoltante: cartazes publicitários e versinhos” (1985, p. 77). O êxtase e a busca do holismo ou magia parecem ser tarefas de poetas como, no âmbito do romantismo onde Novalis tentava uma síntese entre pensamento analítico (ciência) e conhecimento intuitivo e mágico. O gnosticismo sem dúvida visa ao misticismo onde o adepto é encaminhado à contemplação extática do conhecimento. A tópica da viagem iniciática tão comum nas narrativas de tradição está presente na trajetória de nosso herói-protagonista, bem como a simbólica do jogo claro e escuro à semelhança nos *Hinos à Noite* de inspiração hermética de Novalis, onde um mensageiro viaja ao encontro da Idade de Ouro, da mãe, da sabedoria e do Cristo. Nessa e em outras de suas obras, Novalis procede a uma inversão característica do romantismo literário em que luz e trevas têm sinal trocado em relação à carga simbólica corrente que considera a luz sabedoria e as trevas obscurantismo. Ao contrário, afeito ao culto do mistério, Novalis percebe a escuridão como advento divino da noite representando o infinito e a sabedoria (adiante reproduzimos um fragmento desse texto). Em contraposição ao mundo da diferenciação, João/José submergindo no indiferenciado da escuridão (a cegueira), destitui-se do ‘eu’ inicial, para em seu lugar, emergir tanto no plano do choque de culturas quanto no problema da criação literária, um pensamento renovado ou não-dirigido, emancipado da razão analítica e das convenções literárias. Essa última aparece representada com excepcionalidade no episódio do ‘desafio’ no bambual. O que nos parece importante pontuar é que a criação artística de Rosa abrangendo os aspectos formais e temáticos do enredo, encontra no horizonte místico do gnosticismo, a regência de um pensamento analógico contendor dos arroubos da razão que, em lugar do isto ou aquilo, postula o isso e aquilo. Nesse sentido, as contradições insolúveis do mundo histórico, se tornam literariamente resolvidas pelo recurso ficcional do simbólico.

grupo social, letrado, branco e cristão e setores subalternos, iletrados e pretos de crenças inferiores.

Essa permeabilidade de trocas está também eloquentemente expressa no episódio do bambual em que se trava na forma de um ‘desafio’ uma correspondência em versos com o incógnito “Quem será”. O episódio do desafio poético é, comumente compreendido por alguns estudiosos (MARQUES, 1968; GARBUGLIO, 1977; SPERBER, 1982; RONCARI, 2004; TAPIA, 2007), como uma representação da problemática da criação literária. Para Roncari, vale um destaque, o episódio no bambusal traduz a postura do escritor Guimarães Rosa diante do complexo das convenções literárias simbolizadas nas quadras pelo trânsito entre o celeste ou o eterno (entenda-se expressão erudita) e o terreno ou a pândega (entenda-se expressão popular). O desafio constitui, para Roncari, o ponto alto da narrativa já que “ [...]ele aparece encoberto por outros [temas] mais superficiais, como o dos poderes do feitiço e da reza ou o da possessão e conversão” (2004, p.122). Com efeito, a análise de Roncari, de todo modo magistral, confere primazia ao tema do signo lingüístico, em torno do qual estaria, de fato, as preocupações do escritor. É preciso notar que tal critério termina por priorizar um fato estético isolado, ou seja, emancipado das forças formais da narrativa que unificam o conjunto das relações causais. Entendemos que o embate poético no bambual se integra no ativo sistema de relações ligado ao problema das diferenças ou a dos antagonismos sociais. O protagonista-narrador está ligado a “Quem-será” pela palavra enfocando um problema das diferenças. Problema, aliás, que se espalha por toda a narrativa deflagrando os nós da intriga. É também pela palavra, pelo seu poder, que o protagonista, proferindo a reza brava de São Marcos, livra-se de sua cegueira e passa a acreditar em feitiços, interagindo, assim, com o sistema de valores locais. Trata-se de uma correlação em que a palavra metaforiza os antagonismos sociais. Teríamos, assim, uma cadeia semântica associada ao pólo dominante monopolizado pelo protagonista-narrador desdobrando-se em distinto, erudito, descrença, arrogância, falo, celestial; e no outro pólo, a credence, o popular, o feitiço, a etnia diversa, o ventre, a terra. Os dois pólos dialogam fortemente entre si acarretando um permanente contágio de um termo sobre o outro. O embate pede a conciliação ou reparação dos termos como proposto pela estrutura mítica assimilada, expressivamente nesta narrativa, ao simbolismo das vinculações iniciáticas. Por ora, nos limitaremos apenas a registrar que a peregrinação ao mato, marcada por sendas que evocam o labirinto, e a cegueira, que pressupõe a passagem das trevas para a luz como “um segundo nascimento”, ligam-se às formas iniciáticas das concepções cíclicas que se referem, seguindo os indícios da narrativa, à predominância alternativa do *yang* (lado da luz e do céu) e do *yin* (lado da sombra e da terra)

da tradição extremo-oriental. Ora, se o protagonista-narrador, em sua trajetória, deve reunir os elementos antagônicos que o separam do mundo externo, o duelo poético no bambual metaforiza o problema das diferenças de cultura assimiladas a um valor propriamente iniciático. As virtualidades das direções, propostas no duelo poético (céu-terra, perfeição-pândega, direita-esquerda), parecem encontrar uma relação direta com a iniciação. Passemos a examinar mais de perto o episódio.

Perambulando pela mata João/José encontra escrito nos colmos lisos e amarelados dos bambus uma quadra. Inspirado pela ação do poeta-antagonista, que lhe incita um duelo poético, decide grafar um “rol de reis leoninos” por puro efeito estético das palavras. Em contraposição a essas, temos os versos de um cantador popular cuja voz poética fundada na oralidade evoca o imaginário e a memória coletiva. Ao contrário do preciosismo das palavras, a voz poética do cantador popular traz um registro, um testemunho das vivências coletivas e cotidianas assimiladas à função coesiva de compartilhamento. Assim, essa ‘sub-estória’, de início, se desenvolve sob a regência da força da palavra e de sua constituição na representação do mundo. É ela que resume o sentido do duelo. O sentido das palavras aparece atravessado pelas instâncias culturais que as criam. Dessa sorte, o trabalho com a linguagem se integra à reflexão das identidades sociais e culturais postulada pelo conto.

Embora se considere frequentemente o episódio do ‘desafio’ como uma seqüência secundária ou mesmo apartada das linhas principais do enredo, notamos, como já dito, sua relevância como parte integrante e coerente no todo da narrativa. Trata-se, assim, de uma *sub-estória* que discorre sobre o valor da palavra num debate que principalmente problematiza as diferenças culturais, as quais envolve as expressões sofisticadas e ilustradas do narrador e as expressões rústicas e apandegadas (entenda-se pândega) da gente do lugar. Nesse sentido, o ‘desafio’ pode figurar como elemento ético-cognitivo de problematização da alteridade, inclusive da descrença no feitiço, que o objeto estético inteiro abarca. Numa perspectiva metalingüística isso significa dizer que a boa criação poética deve realizar uma síntese entre a perfeição (o eruditismo estético da palavra) e a pândega (a improvisação da matéria popular). A vitória no duelo do poeta “Quem será” traduz-se como reconhecimento do valor da palavra empenhada pelo grupo subalterno. A vitória do poeta popular, já corrigindo os preconceitos de superioridade do protagonista, constitui a preparação para o percurso iniciático.

Os versos grafados nos bambus opõe já no início as palavras requintadas e eruditas jamais usadas dos reis leoninos da Babilônia autografadas pelo narrador como marca distintiva e os versos cheios de erro do poeta-antagonista da comunidade local. Mas, vale uma ressalva, o que pode ser mal escrito e cheio de erros segundo os critérios de uma cultura

letrada, pode ser avaliada do ponto de vista das representações culturais-simbólicas (rima, ritmo, metrficação e memória percebidos pelo ouvido dos leitores-ouvintes).

O ‘desafio’ apresentado no texto se desenvolve numa linguagem cifrada e lança um enigma que se esclarece na própria caminhada do herói-aventureiro. Funcionando de forma análoga à predição do oráculo de Delfos, o ‘desafio’ traduz-se num semi-dizer que só posteriormente produzirá um sentido. Contudo, o penúltimo verso escrito pelo protagonista sugerindo a definição temática do ‘desafio’ expresso no enunciado “Ou a perfeição, ou a pândega!” nos possibilita uma chave interpretativa. Em verdade, o episódio do bambual estudado por Roncari (2004) do ponto de vista metalingüístico⁷⁶, só nos interessa numa relação de correspondência com o nosso recorte e sua ligação à unidade de acabamento artístico. Desse modo, o que pretendemos ressaltar é a presença interpelativa da diferença cultural na trajetória do herói como generalidade que pertence a primazia da narrativa.

O próprio processo do duelo poético sugere a eliminação da noção de visões e culturas antagônicas. Oriunda da tradição oral e da memória coletiva, o ‘desafio’ entrelaçando tanto voz quanto escrita, tem como característica principal um movimento de alternância e permuta de conhecimento entre os trovadores. Ele funciona como um ‘macropoema dialógico’ que se concretiza em forma de combate. O desafio ou a peleja travada no bambual segue problematizando o lugar da autoridade da cultura como juízo único da verdade referencial⁷⁷. Chegando ao bambual, o protagonista encontra a primeira quadrinha gravada

⁷⁶ Roncari em seu estudo já registrado “As três árvores de Rosa”, dedica-se a abordar o episódio do ‘desafio’ no bambual a partir da perspectiva do debate estético. Ele escreve: “A sub-estória ou o desafio nada mais é do que a discussão do tema que de fato interessa ao autor: o da perspectiva a ser assumida pela literatura. Entretanto, ele aparece encoberto por outros mais superficiais, como o dos poderes do feitiço e da reza ou o da possessão e conversão” (2004, p. 122). Como percebemos, não se trata de temas secundários ou “mais superficiais”. O processo de reflexão e descoberta do fazer artístico, não nos parece desvinculado da trajetória do herói enquanto experiência de aprendizagem. Ainda mais quando consideramos que o projeto artístico rosiano mantém um elevado apreço pelo fenômeno religioso e pelas simbologias arcaicas que são fontes que não apenas atuam do ponto de vista temático, mas produzem-se de forma estrutural no âmbito da concepção estética. Tanto é assim que a forma ficcional é completamente atravessada por uma tópica de ocultamento e revelação que é comum a inúmeras peças de literatura religiosa. Dessa sorte, o tema do feitiço constitui-se como experiência para as especulações formais artísticas porque estabelece uma relação com o mundo supra-sensível das mitologias e da revelação que sustentam o idealismo mágico da estética rosiana. É como se a experiência de aprendizado do narrador-protagonista que assimila a palavra alheia (tanto a de “Quem será” quanto a da crença na reza mágica) fosse transformado em psicologia da criação poética. Assim, os temas se imbricam segundo a regência de um princípio analógico que expõe o alcance ‘mágico’ da palavra. Se pensamos que também a reza abriga o poder e a magia da palavra como contra-feitiço, teríamos então o sentido/valor da palavra ligada a um sistema simbólico das diferenças culturais que o princípio artístico reconhece e assimila.

⁷⁷ Interessa assinalar a curiosidade de algumas tradições que tomam o bambu como uma planta sagrada. A retidão inigualável do bambu, a perfeição de seu *élan* em direção ao céu, o espaço vazio entre seus nós – imagem da vacuidade do coração – simbolizam para o budista e taoísta, os caracteres e o alvo de sua maneira de agir interior (CHEVALIER, 2005 p.118) Existe ainda uma analogia simbólica entre o bambu com a caligrafia.

nos bambus pela gente local: *Teus olho tão singular/ dessas trançinhas tão preta/ Qero morer eim teus braço/ Ai ferosa Marieta/* (p.252). Nos versos aparecem principalmente os erros gramaticais de concordância entre o singular e o plural, o que indica a falta de domínio à língua e à escrita. Em resposta a essa quadra, teremos a escrita distintiva e elevada do narrador floreada de reis assírio-caldaicos, assim versado: *Sargon/ Assarhaddon/ Assurbanipal/ Teglatphalasar, Salmanassar/ Nabonid, Nabopalar, Nabucodonosor/ Belsazar/ Sanekherib/* (p.252). Esse “rol de reis leoninos” disposto em ritmo solene e decoroso é reconhecido por seu autor como mero jogo de efeito poético:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. **Só, só por causa dos nomes.** Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado (p. 253, grifo nosso).

Nesse trecho, o historicamente situado expresso como poderio e riqueza do domínio do homem sobre a terra é invertido pela operação poética. A força constitutiva criacionista da poesia propondo a metáfora da dança e do jogo, despoja os reis leoninos “da vontade sanhuda”, do significado histórico marcado pela força e poder exercidos pelo homem. Há aqui um sentido que se autonomiza pela atividade criadora do narrador que deseja o feitiço encantatório do texto: “Só, só por causa dos nomes”⁷⁸. Vê-se o mundo alterado pelo poder resignificativo do vocábulo pouco visto e ouvido. O protagonista busca a palavra não passível de comunicação (para “Quem será” é língua de turco), aquela que não está referida a objetos. Essa linguagem não é apenas receptora de uma revelação originária, na voz do protagonista, o “canto e plumagem” da palavra assenta-se no brilhantismo da impressão causado à comunidade local e analfabeta. O dá exemplos como a do capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva que prefere o usar o termo *talxóts*, já que lhe parece descabível que a palavra “caixote” pudesse se referir ao biscoito fino, a “mercadoria fina” que deseja

Trata-se de uma verdadeira linguagem à qual somente tem acesso a percepção intuitiva. Em nosso conto, a imagem do bambual refletindo uma linguagem cifrada, parece encontrar seu sentido na jornada do herói como “alvo de sua maneira de agir interior”.

⁷⁸ Para Roncari (2004), Guimarães como em nenhuma outra passagem significativa de sua obra, realiza uma densa reflexão sobre a palavra. Lembrando o estudo efetivado por Oswaldino Marques que entende aí o poder da palavra como uma operação que religa o homem (a terra) ao divino (ao céu) num sentido de devolver-lhe seu aspecto mais original (“o ileso gume do vocábulo, pouco visto e menos ainda ouvido”) (Sagarana, p.253), Paulo Roncari nota e analisa a passagem compreendendo que: “A palavra poética deveria reunir o passado e o futuro, tanto recordar as suas origens, recuperando as acepções arcaicas perdidas, “à parte o sentido prisco”, como explorar as novas e nunca tocadas “íleso gume”, associando a palavra à lamina e dando a ela um poder de separar ou religar o homem ao divino” (2004, p.125).

adquirir. O termo “caixote”, diz o narrador, “pelo jeitão plebeu deve ser deturpado” (ROSA, p. 253). O nosso herói, reportando-se ao poder das palavras, relata o episódio de um parceiro seu, Josué Cornetas, que alarga o conhecimento raso de um sujeito bi-dimensional, ensinando-lhe palavras difíceis como: “intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, paligenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal”. Em seguida, narra mais três casos. O primeiro diz como a população do Calango-Frito não gostava dos sermões do Padre Geraldo, porque não usando o latim como Padre Jerônimo, todo mundo entendia. O segundo caso relata como o menino Francisquinho, depois de repetir alto 15 ou 12 vezes, por brincadeira boba, “a toada patranha”, e, dessa forma, gastando-se pelo uso, voltara a ser selvagem. Por fim, o protagonista, depois dos registros das experiências locais, recorda o poder que tinha a cifra: “Abre-te, Sésamo”, de escancarar a porta da gruta-cofre, demonstrando, de forma geral, o poder da palavra. Esse poder dos nomes que é o poder da palavra, se manifesta igualmente através na “reza brava” de São Marcos, a qual constitui não por acaso o título do conto. É ela que livra o narrador-protagonista da ameaça da cegueira. Nesse âmbito, a força mágica da palavra investe-se de um sentido prático e utilitário distanciado da vacuidade perfeccionista dos nomes do rol de reis. Na medida em que o protagonista tagarela sobre o poder do eruditismo da palavra sobre a comunidade local, ele se move numa ascensão, assim referida e confirmada pelo eruditismo do rol de reis grafados. É uma visão que não abrange a singularidade da experiência local. E somente essa experiência pode impedir que a palavra se arruine na tagarelice dos termos pedantes e floreados.

O vivido-narrado do protagonista põe-se numa situação dialógica ao vivido-narrado de seu oponente que aí se encontram para realizar um projeto de sentido narrativo conjunto. Diante do rol de reis leoninos gravado, “Quem Será” atravessa-a de forma ostensiva: “*Língua de turco rabatacho dos infernos*” (p.254). A situação risível desenhada por cada oponente demanda uma réplica cada vez mais arrojada, combativa e original. “Quem será” aceita o “floral desafio” esforçando-se em capacidade inventiva, e escreve: *Na viola do urubu/ o sapo chegou no céu/ Quando pego na viola/ o céu fica sendo meu/* (p.254). Perceba-se mais uma vez o poder da saga poética, o qual torna o poeta-violeiro possuidor do céu. O narrador abandona o floreamento de seus versos compostos de reis leoninos, e faz uso de uma linguagem coloquial e popular, ligada às tradições orais: *Tempo de festa no céu./ Deus pintou o surucú:/ com tinta azul e vermelha,/ verde, cizenta e lilá./ Porta de céu não se fecha:/ surucú fugiu pra cá./* (p.254).

A chave analítica proposta por Roncari para esses versos (2004) envolve, principalmente, o trânsito entre o celeste e o terreno, em que os bichos repulsivos e terrenos

(urubu e o sapo) chegam ao céu, e desta sorte, o céu, invadido por seres terrestres, se torna propriedade do violeiro popular; de maneira inversa, temos os versos do protagonista que evoca um pássaro celeste, o surucuá pintado e ornamentado por Deus que foge para a terra. O problema do trânsito entre o céu e a terra tanto se liga ao tema da metalinguagem, orientando uma postura literária, quanto se refere às virtualidades a serem desenvolvidas por João/José na caminhada em que se realiza a iniciação. Céu e terra, criando um núcleo forte nos versos, integram, no *ying-yang* extremo-oriental, a forma esférica que deve ser reconstituída em sua plenitude ao termo do desenvolvimento cíclico individual.

A disputa poética cresce e assume um tom amplificado de combate que deve ser resolvida. À exemplo da quadrinha abaixo escrita pelo protagonista, cuja estrutura dicotômica entre “isto ou aquilo”, “céu ou terra”, dá ao interlocutor a chance da escolha de resolver o combate: “*Tem o teu e tem o meu/ tem canhota e tem direita,/ tem a terra e tem o céu –/ escolha dever ser feita!/*” (p.254). E por fim o último verso escrito pelo narrador: “*Ou a perfeição, ou a pândega!*” No domingo subsequente João/José defronta-se com os seguintes versos: “*Chegando na encruzilhada/ eu tive de resolver:/ para a esquerda fui, contigo./ Coração soube escolher!/*” (p. 255).

O ‘desafio’ está resolvido e o protagonista-narrador reconhece o triunfo de seu antagonista: “ O tema se esgotara, com derrota minha e o triunfo de “Quem Será” (p.255). Embutido na superfície dos versos do cantador popular, o caminho da **esquerda** indica a **pândega**, para a qual também é conduzido o narrador: “*para esquerda fui, contigo*”. João/José muito mais guiado pela perfeição do intelecto, experimenta sua primeira derrota, sua primeira queda. A imersão na pândega, nas fontes instintivas da intuição e dos afetos, corrigirá o seu excessivo intelectualismo. A pândega como lugar do ‘coração’ traduz-se como festejo, patuscada, farra. Ou ainda troca de ideias sem qualquer pretensão que não seja a diversão e o festejo. A praça pública da qual nos fala Bakhtin exhibe esse espírito de pândega, de folia, o qual segue a lógica da carnavalização cimentada na inversão do sistema hierárquico. A trajetória de nosso herói-narrador não se constitui por lentos destronamentos? O encontro desafiador com “Quem Será” vai representar a instância subalterna do ‘outro’ como desestabilizador da visão compartimentada e negadora de outras visões e expressões. Já há aqui o primeiro apagamento da autopresença dominante de um ‘eu’, em favor dos contatos e trocas culturais realizada em direção ao imaginário popular. Nos parece que as veleidades em torno dos efeitos inauditos do vernáculo – expressos nos versos dos reis leoninos e nas palavras difíceis como prosopopese e palingenesia ensinadas a um ‘sujeito raso’ – encontram na matéria popular o seu justo equilíbrio. Nesse caso, o pedante exibicionismo é corrigido.

Oportuno lembrar que em seu segundo momento de queda, no episódio da cegueira, o protagonista recordando o ‘desafio’ com seu interlocutor desconhecido, pensa nos velhos reis escritos nos bambus. Ainda que os tomando do ponto de vista poético como “meros mansos fantasmas” (p. 263), o herói-narrador vivenciando a concretude de sua cegueira confere agora um sentido histórico aos reis: “os reis, os velhos reis assírio-caldáicos, belos barbaças como reis de baralho, que gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos cativos?” (p.263). Cego e em pânico, ele não estaria agora na condição de vencido? O trono de seu reino tão “floreado” pelo poder dos reis solares não estaria desfeito? E não seria essa a situação limite que o impulsionaria a usar de um contra-feitiço recitando a “reza forte” de São Marcos, e portanto neutralizando a prepotência discriminativa de seu ‘eu’ inicial?

Na verdade, como depreendemos, o duelo poético travado no bambual tem ainda ressonâncias simbólicas que estabelecem uma aproximação com um episódio da mitologia grega. Trata-se de um concurso musical entre a lira de Apolo e a flauta de Pã. Recorde-se da evocação em nossa narrativa desse deus dos pastores e das florestas. Muitas vezes podemos ver o deus Pã na companhia de Dioniso, dançando como um demônio, festejando e bebendo vinho até o delírio. Sem dúvida, não é um artesão da ordem, e sim um deus afeito à desordem que provoca “pânico”. Como nos conta Luc Ferry (2009, p.111), um dia em que Pã tocava sua famosa flauta, o deus se empolga e se gaba, afirmando que seu talento musical superava inclusive o de Apolo. Assim, chega a desafiar Apolo a uma competição musical. Pã começa a soprar o seu instrumento, e os sons são rústicos e bestiais, mas conservam os seus encantos. A lira de Apolo, em contrapartida, é um instrumento sofisticadíssimo que explora com precisão matemática as relações das cordas, simbolizando uma certa harmonia. Trata-se de um instrumento delicado e civilizado, o oposto da rusticidade da flauta. O público, encantado, escolhe unanimemente Apolo. Apenas Midas, amigo de Pã e habituado à vida na floresta, ergue uma opinião dissonante, e, por isso, é punido, recebendo orelhas de asno porque cometeu um erro pelos ouvidos e pela inteligência.

O episódio do duelo poético no bambual aproxima-se dessa estória de forma invertida. O nosso herói aventureiro João/José, no cúmulo da *hybris*, se julga superior a “Quem será”, e não apenas por sua altiva capacidade intelectual, mas também por sua visão de homem ilustrado, que lhe garante a linhagem com aqueles que se extasiam com as formas rebuscadas e perfeitas. Em contrapartida, a pândega (derivado do nome Pã e que, por sua vez, gera pânico) que traz a vitória ao poeta desconhecido, evocando o sentido da festa, da loucura, do caos e da desordem, é a direção que o protagonista deve trilhar para livrar os olhos de sua cegueira. A pândega, que é bestial e louca, exprimindo o canto das paixões mais arcaicas, é

consubstancial à experiência da cegueira, pelo seu lado informe e caótico. A privação da luz vivenciada pelo herói é o lado bárbaro e enfeitiçante, que se mostra tão necessário quanto os elementos racionais e civilizados. Assim, podemos dizer que, sob a aparência de um duelo poético, representam-se na verdade os valores de dois mundos, os de traços apolíneos, civilizado e harmonioso, os quais em dominância João/José encarna, e o de Dioniso, de quem Pã é companheiro, caótico e bárbaro, como em qualquer uma das suas pândegas, que podem, de uma hora para outra, degenerar em horror, como a exemplo de uma súbita cegueira. Afinal, a punição infligida por João Mangolô ao herói, garantirá uma visão mais equilibrada. A iniciação, lugar do segundo nascimento, resultará em novas percepções.

A natureza, a cegueira e a presença mágica da reza de São Marcos

Deixando o bambual, o herói-narrador enfurna-se nos labirintos do mato. A descrição vigorosa e minuciosa da flora e da fauna combinando elementos místicos e naturais, cria um sentido narrativo encantatório que prepara os acontecimentos posteriores. A natureza (o sertão) encerrando uma multidão de forças positivas e negativas numa linha tênue entre o mundo natural e sobrenatural – em que os reinos encantados são o seu exemplo mais notável –, sugere um universo mágico de mundos subterrâneos adormecidos: “Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada de Excalibur” (p.257). O tempo se dilata, se torna impreciso, porque segue o movimento interior da ‘alma’ fazendo surgir toda a sorte de seres mágicos.

O olhar contemplativo do protagonista se movimenta em direção ao que está resguardado e reservado como abertura interior da ‘alma’: “Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente” (p.257). A “indicação” e o “nome” sustentam-se na correspondência íntima de quem contempla. A atividade contemplativa do herói-narrador, que passa a explorar a profusão da natureza, dirige-se para o conhecimento das coisas valorizado pela presença da luz. Em poucas palavras, trata-se de um ‘estado de alma’ em que a atividade intelectual é dominante, um estado que corresponde à posse efetiva das coisas nomeadas. O protagonista-narrador, apoiado em sua visão de intelecto, sente-se seguro e confortável na harmonia da natureza

Todavia, o sentido da trajetória do herói se preenche na experiência e na interpretação que ensina-lhe um outro lugar. Sua travessia é o encontro com a diferença, com o estranho. Assume propriamente o significado de adiantar-se rumo a um outro lugar, pôr-se a caminho. A natureza como lugar de travessia, imagem simbólica de forças duais (positivas e negativas), se transforma na motivação artística do pânico da cegueira. A descrição encaminha-se seguindo em travessia a marca de uma natureza extra-ordinária, em tudo identificada como um lugar sagrado. Vale a inserção do trecho em que o narrador João/José evoca e convoca a presença vigorante de uma das árvores tutelares⁷⁹:

Primeiro, “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a macuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cizentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam brucas, a se retesar [...] Um claro mais vasto, presidido pelo monumento perfumoso da colher-de-vaqueiro, faraônica, que mantém à distancia cinco cambarás ruivos, magros escravos, obcônicos, e cambará, maior, que também vem afinando de cima para baixo. Puro Egito. Passo adiante (p.257-258).

O entrecruzamento de caminhos no interior do mato proliferante se desenha como um labirinto, – aliás, referido no conto (p. 256) – que se encaminha na direção de um centro escondido, no qual sugere a própria interioridade de nosso protagonista. A sua chegada e saída do mato vivenciadas como um traçado labiríntico constituir-se-ia como uma prova

⁷⁹ No estudo de Roncari (2004) as três árvores guias – o Venusberg, a Colher-de-vaqueiro e a Suinã – representadas na narrativa correspondem aos três arquétipos do amor que podem salvar ou perder o homem. Apoiado inicialmente nas distinções que fez Marsílio Ficino entre o *amor ferinus*, o *amor humanus* e o *Amor divinus* a partir da tradição neo-platonica, Roncari dedica-se a explorar as conexões simbólicas do texto que tecem as modalidades da experiência amorosa. Assim, a primeira árvore representa o amor carnal e fálico. A segunda é feminina simbolizada como um monumento perfumoso. A terceira, além do masculino e feminino, representa o amor gerador e fecundo. De forma análoga porém precária, Utéza e Rassier (1998, p. 35-50) compreende que a passagem do protagonista pelas árvores tutelares, essas representando o diálogo entre os pólos feminino e masculino, constitui as preliminares da iniciação. O que queremos, entretanto, ressaltar é a ideia de contemplação embutida na descrição da flora que no texto vincula-se a uma experiência iniciática. A postura contemplativa precedendo o evento da cegueira parece está relacionada com uma consciência gnóstica que busca ultrapassar o abismo entre o divino/celestial e o mundano/terreno. Cláudio Willer (2007, p.32), em seu estudo das relações entre a gnose e a poesia, registra que a atividade contemplativa que envolve a quietude e o silêncio corresponde na gnose à preparação para que o iniciado venha a ter as experiências do êxtase. A contemplação como mediadora do mundo fenomênico e do transcendental, aparece na narrativa com uma dominância intelectual que deve ser corrigida. Ou seja, o nosso eleito gnóstico abri-se ao contato da esfera extra-mundana celestial, mas a experiência mística exige o contato com a esfera subterrânea (a terra) ou com a pândega, conforme cifra o duelo poético no bambual. O nosso iniciado-herói, discriminador de categorias sociais e raciais encarnadas no iletrado e preto João Mangolô, precisa acreditar nas senhas mágicas às quais pode livrá-lo de sua cegueira.

iniciática – símbolo da vida e da morte – através da qual João/José reencontra um novo lugar para sua percepção⁸⁰. Depois de um movimento contemplativo intenso, o herói-narrador, sonolento, encosta-se para dormir:

Fiquei meio deitado, de lado. Passou ainda uma borboleta de páginas ilustradas, oscilando puladinho e entrecortado das borboletas [...] E o mulungu rei derribava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo. Paz.

A “paz” que pressupõe, na realidade mística e contemplativa, a experiência do êxtase é, entretanto, sucedida de pânico:

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo [...] Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta [...] Devo ter perdido mais de um minuto, estuporado. Soergui-me. Tonteei. Apalpei o chão. Passei os dedos nos olhos; repuxei a pele – para cima, para baixo, nas comissuras – e nada! Então, pensei em um eclipse totalitário, em cataclismos, no fim do mundo (p.261).

A experiência do numinoso, do contato com o sagrado, é dupla, de êxtase e horror. A experiência que se revela “como um fim de mundo” é queda no vácuo ‘sem si-próprio’, no caos e nas trevas. O pensamento raciocinante e calculador que é base de uma atividade

⁸⁰ Na obra **Os símbolos da ciência sagrada**, René Guénon (1962) registra que há uma estreita relação simbólica entre o labirinto, a caverna e o coração. O labirinto e a caverna, ambos ligados à ideia de uma viagem subterrânea, se vinculam aos ritos iniciáticos. Tal viagem é quase sempre seguida de uma viagem ao ar livre, o que para muitas tradições se constitui como uma preparação à iniciação. O labirinto, segundo Guénon, aparece como o local das provas preliminares, em que o traçado difícil do caminho conduz à caverna, local em que se realiza, propriamente, a iniciação. Trata-se de um lugar em que se realiza um “segundo nascimento”, ou seja, onde se efetua uma passagem das trevas para a luz. A função simbólica deste “segundo nascimento” é reunir dois aspectos diferentes, e aparentemente opostos, em que morte e nascimento são como que duas faces de uma mesma mudança de estado, “e que sempre se considera que a passagem de um estado a outro deve efetuar-se na obscuridade” (1962, p. 175). O local da caverna, análogo ao coração, ocupa o ponto mais interior e central, o que corresponde a ideia de centro espiritual, tanto na ordem macroscópica quanto na ordem microscópica. Esse ponto central, nos diz Guénon (p. 180), é o realizador da comunicação com todos estados superiores e inferiores. O mais interessante para o nosso estudo é que, segundo ainda o autor, o labirinto refere-se às trevas exteriores, as quais se ligam aos estados “errantes”. Essas implicações têm um sentido bastante esclarecedor no percurso do herói, já que sua visão excessivamente ilustrada (entenda-se luminosa e brilhante) pode ser assimilada às trevas exteriores. A passagem de estado a outro (segundo nascimento), sucedida de cegueira e luz, conduz o herói-narrador à imagem do centro, o que corresponde ao símbolo do coração. O caminho do coração (centro vital do ser), recordemos, é a senha indicada por “Quem Será?” no duelo poético do bambual. Ressalte-se que a ideia do coração como centro do ser é comum a todas as tradições antigas. Guénon alude à ideia da queda que lançou o homem longe do seu centro original, interrompendo a comunicação direta com o “Coração do Mundo”, tal como se estabelecia no estado edênico. O coração, sede e conservador do movimento inicial, torna-se um símbolo sagrado para muitas religiões. Se pensamos na inteligência discursiva ou racional do protagonista-narrador, marcadamente abusiva, logo nos parecerá claro que o percurso iniciático seja assimilado ao caminho do coração como resolução da dualidade. É o caso especificamente de dizermos que o cérebro e o coração buscam o estabelecimento da harmonia.

contemplativa que privilegia a separação entre o sujeito e o objeto, exige agora a solidariedade dos sentidos mais primários. A percepção auditiva e o tato se ampliam. Através dos sons captados, o narrador entende a particularidade de sua condição:

E, pois, se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?... [...] Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só pra mim as coisas estavam pretas. Horror!... (p.262).

A visão distintiva e racional do herói se obscurece. As forças intuitivas e primárias são o olho da terra por onde o narrador deve encontrar o fio da saída. Num mundo agora totalmente hostil, o narrador, sem o norte da medição intelectual, anseia a intervenção sobrenatural dos santos:

Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente!... “Santa Luzia passou por aqui, com o seu cavallinho comendo capim!...” Santa Luzia passou... Não, não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido pela má treva, por um escurão e transmundo, sem atinar o que fazer. Maldita hora! Mais momento, e vou chorar, me arrependendo, gritando e rolando no chão (p.262).

O “transmundo” figura como ausência da luz raciocinante. Embora experienciado com horror, as trevas abrigam a ação criadora. No trecho acima, vemos o pensamento desandar numa desordem crescente. O pretume exprimindo a passividade absoluta serve de suporte às representações simbólicas associadas às trevas primordiais, ao indiferenciamento original. Na narrativa, a cegueira está associada indubitavelmente às provas iniciáticas. Ela tem por função a condição de renunciar as coisas aparentes e renovar a visão⁸¹. Porque o mundo subterrâneo da realidade aparente, é também o ventre da terra, onde se efetua a

⁸¹ Jean Chevalier e Alain Cheerbrant reportando-se ao significado dúbio da cegueira, informam: “Em certos casos, a cegueira é um castigo infligido pelos deuses aos advinhos que abusavam de seu dom de videntes para contemplar a nudez das deusas, ou ofender de algum modo os deuses, ou divulgar os segredos do arcano. Tirésias, o adivinho, foi privado da vista por Atena, por tê-la espiado quando se banhava; Édipo furou voluntariamente os próprios olhos, como expiação de seu duplo crime. Tobias ficou cego enquanto dormia [...] Sansão perde a vista após ter pecado contra Jeová etc. Os deuses cegam ou convertem em loucos aqueles que desejam arruinar e, por vezes, salvar. Se assim aprover aos deuses, porém, o culpado recobra a vista. Pois são eles os donos da luz. Tal é o sentido principal dos milagres de Jesus ao curar os cegos [...] O cego evoca a imagem daquele que vê outra coisa, com outros olhos, de um outro mundo: é considerado menos um enfermo do que um forasteiro, um estranho” (p. 218).

regeneração do mundo diurno. A pândega – escolha triunfante de “Quem Será” – para a qual é conduzida o herói, se torna o local das germinações invisíveis.

Sem orientação e totalmente desesperado, o protagonista escuta pela segunda vez o chamado, dessa vez enérgico e aliado, de uma voz aconselhando resistência:

Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo o sul é o perigo. Abraço-me com a suínã. O coração ribomba. Quero correr. Não adianta. Longe, no sul. Que será? “Quem Será?”... É meu amigo, o poeta [...] Mas, então, qual será a realidade, perigosa, no sul? Não, não é perigosa. É amiga. Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência: – ‘*Guenta o relance, Izé! Respiro. Dilato-me. E grito: – E agüento mesmo!...*’ (p.263, destaque do autor).

O chamado captado é a um só tempo perigoso e amigo, resultando por fim na forma de um conselho. A evocação de “Quem Será” ligada ao estado de completa desorientação do herói-narrador, parece encontrar um sentido na escolha da direção proposta no episódio do ‘desafio’: “*Ou a perfeição, ou a pândega*” e no triunfo do oponente “*para a esquerda fui, contigo./ Coração soube escolher*”.⁸² Se assim pensarmos, o ‘desafio’ além de agregar a ideia das trocas culturais, funciona como um enigma, uma cifra que tem relação com a situação posterior vivenciada pelo protagonista. A simbólica dual expressa nos signos luz/razão/perfeição/céu/direita e escuro/coração/pândega/terra/esquerda disseminada ao longo do conto, constituir-se-ia propriamente o desafio cujo objetivo é a reintegração complementar dos opostos. Nesse sentido, a passagem das trevas para a luz tem a função iniciática de reunir esses aspectos aparentemente opostos encadeando um sentido de segundo nascimento. Isso torna claro a duplicidade de seu nome: João/José. Enfim, em poucas palavras, à temática das trocas culturais, o autor dá-lhe um suporte artístico de rito iniciático. A ameaça também é o lugar da renovação.

A prova simbólica nas profundezas do mato envolvendo a direção desorientadora do caminho do “coração”, pode ser identificada na fala do herói-peregrino: “ Então, e por

⁸² Entre as tradições místicas-religiosas as noções de esquerda e direita recebem diversas interpretações. Na tradição cristã do Ocidente, a direita tem um sentido ativo que exprime a sagacidade da razão; a esquerda é passiva e designa a sabedoria, a paz e o silêncio. Na tradição ocidental os termos se opõem: direita e esquerda, macho e fêmea, ativo e passivo, dia e noite. Já no Extremo Oriente há uma relação de complementariedade entre esses termos, uma vez que tudo é regido pelo *Yin* e pelo *Yang*, e estes não se opõem. Além disso, as analogias simbólicas se invertem, ou seja, a esquerda representa o céu (*Yang*) e a direita é a terra (*Yin*). Nas superstições populares entre nós, Cascudo (1985, p. 128-134) anota que o lado direito é o lado nobre da varonilidade renunciando marcha feliz; já o lado esquerdo pertencente ao feminino representa a desordem, a desgraça, o perigo e o infortúnio. Na narrativa em estudo, Rosa parece fazer uso de uma simbólica de orientação que toma o lado esquerdo como feminino (*Yin*), que é um retorno a *prima matéria* (o escuro, as trevas), à purificação, como etapa necessária a reintegração das partes cindidas da personagem.

caminhos tantas vezes trilhados, **o instinto** soube guiar-me apenas na **direção pior** – para os fundos da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alçapões do barro comedor de pesos/!...” (p. 266, destaque nosso). A ideia sugerida é como se pode acertar o rumo “instintivamente” quando se perde o amparo da luz da razão: “ E agora? Como chegar até a estrada?” (p. 265). Mais uma vez, recorda-se de seu amigo poeta: “ Lembro-me de “ Quem Será”. E então?: “*para a esquerda fui, contigo/. Coração soube escolher.*” (p. 265). O instinto, o caminho da esquerda e do coração aparece como guia-orientador:

Mas, e as aves, e os grilos? Os pombos de arribada, transpondo regiões estranhas, e os patos do mato, de lagoa em lagoa, e os machos e fêmeas de uma porção de amorosos, solitários bichinhos, todos se orientando tão bem, sem mapas, quando estão em ceca e precisam de ir a meca...? **O instinto.** Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. **Sem tomar direção, sem saber do caminho.** Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos! (p.265, grifo nosso)

Sem saber do caminho e permitindo-se guiar pelo o instinto, pelo informe da pândega, o herói narrador tenta seguir o brado enérgico e conselheiro direcionado a seu homônimo Zé prequeté: “ *Guenta o relance, Izé!*”. O vocativo de alerta tinha sido escutado pela primeira vez antes de passar pela cafua do João Mangolô. Essa predição inicial é vital para o destino do herói. Mas nesse momento, João/José, embora experimente um estremecimento, entende que se trata de um outro Zé: “ Era com outro Zé, Zé-Préquete, que, trinta metros adiante, se equilibrava em cima dos saltos arqueados de um pangaré neurastênico. Justo no momento, o cavalicoque cobreou com o lombo, e, com um jeito de rins e depois um desjeito, deu com o meu homônimo no chão” (p.245). Só que agora, sob a exclamação de alerta do segundo chamado, e, numa situação análoga de quem ‘cai do cavalo’ e experimenta a queda, a nossa personagem é o próprio Zé. A duplicação materializada num ‘outro eu’ aparece como um rito de passagem, que após à prova iniciática, permite o nascimento de um novo ser. Sobre isso, Chevalier anota:

O iniciado transpõe a cortina de fogo que separa o profano do sagrado, passa de um mundo para outro, e sofre com esse fato, uma transformação, muda de nível, torna-se diferente [...] O neófito parece operar um processo de regressão, seu novo nascimento é comparado a um retorno ao estado fetal do ventre de um mãe. É verdade que ele penetra na noite, mas uma noite que lhe diz respeito; embora comparável à do seio materno, é, de maneira mais ampla, a noite cósmica (2007, p.506).

Como todo símbolo, a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida⁸³. A penetração na noite desempenhando um valor ritual fermenta o segundo nascimento.

Portanto, a identificação do protagonista-herói com Zé-Prequeté implica uma equivalência simbólica de queda na hierarquia social. Ela é necessária para a realização de um outro plano de vida.

Perceba-se que o nome Zé, já notado por Roncari (2004) em seu ensaio, está associado a expressões populares com significado de algo comum, vulgar, sem distinção, como encontramos nos verbos do **Novo dicionário da língua portuguesa**, de Aurélio Buarque de Ferreira Holanda: Zé, “homem do povo”; Zé-povinho, ralé, zé-da-véstia, zé-prequeté, zé-dos-anzóis, João-fernandes, João-ninguém, “qualquer sujeito; indivíduo sem valor, sem importância, fulano” (1975, p.1521).

O apodo em relação ao nome “José”, já enquadrado na corrente tradicional popular, é registrado por Daniel Gouveia no seu **Folclore brasileiro** (1926, p.7). Assim, ele anota o dístico:

José Perequeté,

Tira bicho do pé.

Roncari (2004), a respeito do nome José, toma nota de que em **Macunaíma** de Mário de Andrade, o herói faz uso da alcunha afrontosa com um verso a mais: “Virando uma

⁸³Segundo Novalis a noite tem uma função dupla, é o excesso de luz e a insuficiência desta. Nos seus **Hinos à noite**, o romântico canta o seu idealismo mágico simbolizada pelo sono e pelo sonho, como triunfo sobre o tempo. Nos fragmentos originais encontramos registrados: “ Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht [...] Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm Herzen, und verschluckt der Wehmuth weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? [...] Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun – wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied [...] Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüths – was einen höhern Raum mit unsäglich Wollust füllt. Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe [...] (NOVALIS, 1977, p. 131-132). Traduz-se: “ E eu me volto para a Noite misteriosa, sagrada e indescritível [...] O que renova todos os pressentimentos de meu coração, e acalma o ar suave da tristeza? Negra Noite, não terás uma afinidade conosco? [...] Como a luz parece agora algo pobre e infantil! como é agradável e bem-vinda a partida do dia! [...] Temos olhos que a noite abriu em nosso interior, mais divinos que aquelas estrelas brilhantes. Sua visão alcança além dos incontáveis hóspedes mais pálidos da noite. Sem auxílio da luz eles penetram as profundezas que abrangem as regiões elevadas com inefável delícia. Glória à rainha do mundo, à grande profetisa dos mundos mais sagrados, à mãe cuidadosa do delicioso amor!”. Tradução disponível ><http://www.redutoliterario.hpg.com.br/prosa/novalis.htm> > Acesso em: 20 abril. 2010.

esquina encontrou o José Prequeté e gritou pra ele: – Zé Prequeté, tira bicho do pé pra comer com café” (1993, p.89).

Em Rosa, o uso do nome “Zé Prequeté” não é fortuito. Aninhando-se ao contexto da cultura popular de um sistema social rústico em que as ideias e valores só podem ser compreendidas à nível simbólico, a identificação de nosso herói com “Zé” coloca-o numa situação de igualdade. Existe aí uma paródia da reversão que, tal como explicamos nas peculiaridades da sátira menipéia, provoca o rebaixamento daquele que se julga superior. Ao mesmo tempo, a indiferenciação das funções sociais operacionalizada pela inversão das relações hierárquicas produz-se como desenvolvimento iniciático.

Como “Zé”, um “Zé ninguém”, submerso em sua obscuridade, o herói agora guiado pelo instinto, resiste ao impasse e busca a saída do mato emaranhado:

Os primeiros passos são os piores. Mãos esticadas para a frente, em escudo e reconhecimento. Não. Pé por pé, pé por si [...] Pulo para trás, pulso um murro no vácuo. Caio no nariz na serrapilheira. Um trem qualquer tombou da capanga. O binóculo. Limpo-me das folhinhas secas. Para que? Rio-me, de mim. Sigo. Pé por pé, pé por si [...] Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre. Um largo, sem obstáculos. Lama no chão. Pés no fofo. De novo, as arvores. O reco-reco de um roedor qualquer. Estou indo muito ligeiro [...] Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pè-porpé, pèporsi...Pepp or pepp, epp or see...Pêpe orpè-pe, heppe Orcy... (p.265-266).

O trecho se constrói por frases curtas que impõem um ritmo lépido calcado no assombro dos impulsos mais primários. São os pés, e não as mãos, que bem assentados à terra abrem caminho ao indefinido: “Pé por pé, pé por si... Pè-porpé, pèporsi...Pepp or pepp, epp or see...Pêpe orpè-pe, heppe Orcy”. O “pé por si” emancipado da razão calculadora, progredi para um plano fônico que evidencia um movimento sensitivo operacionalizado pelo jogo dos morfemas. Cabe ressaltar que os pés simbolizam a imagem da caminhada, cujo sentido de realidade pode ser assim expresso: “ter os pés sobre a terra”. Ou seja, qualquer movimento começa pelo pé e termina pelo pé. No **Dicionário de símbolos** lê-se sobre o pé:

Enquanto início do corpo, ele se opõe, por outro lado, à cabeça, que é o fim. Notando que esse início é, segundo as palavras de D. Zahan, esquecido, negligenciado, mal orientado, o bambara ensina, entretanto, que a cabeça não pode nada sem o pé; isso é, como conclui esse autor, uma forma de sublinhar a dependência do homem divino em relação ao homem no que tem de mais simples (CHEVALIER, 2007, p.695).

A metonímia dos pés funciona como evocação metafórica da trajetória do herói, cujo objetivo é o alcance do equilíbrio entre os valores do céu e da terra. Entenda-se igualmente

aqui, do inteligível e do sensível, do sublime e do grotesco, da ordem e da pândega, ou ainda da cabeça e dos pés. O princípio artístico da des-mistura, com sua contrapartida da mistura, forma a base da linguagem poética e dos temas representados. Assim, o duelo poético no bambual pode ser lido como metáfora de busca de um projeto estético que privilegia as relações de correspondências entre popular e erudito, luz e trevas, direita e esquerda, vida e morte.

Ferido, moído, como um neófito que é simbolicamente morto, o herói-peregrino invocando deus e o diabo, escuta pela terceira vez a exclamação de ordem: “ *Guenta o relance, Izé*”. É aí que Zé, ouvindo o longínquo Aurísio Manquitola, brandindo enorme foice – “Tesconjuro! Tesconjuro!”, passa a bramir a reza-brava de São Marcos, valor da credulidade daquele povo de quem havia zombado:

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri” (1984, p. 267, grifo do autor).

Repare-se na expressão em marcas do autor: “*Dá desordem... Dá desordem...*”. O trecho traz de novo a questão do jogo entre as forças do caos e da ordem. Sem o fluxo caótico e desordenado que imita as paixões inconscientes do estado bruto, a ordem se paralisa, desaparecendo toda vida e toda história porque a mudança foi abolida.

No que diz respeito às notas históricas, a oração forte trazida pelos portugueses católicos e por vezes combinada a novos elementos derivados do contexto sincrético colonial, traduz-se frequentemente como uma fórmula especial dirigida a deus ou a um santo. O cristianismo primitivo adotou a prática, utilizando trechos dos evangelhos referentes à vida de Cristo. Como anota Eneida Gaspar (2002), a oração forte tem o poder de afastar demônios ou como meio operatório para a consecução imediata de um fim. Trata-se assim de uma atitude que tem o interesse mágico de forçar o sagrado a satisfazer alguma necessidade individual ou coletiva. Especificamente São Marcos é invocado em reza-brava para dominar inimigos e resolver situações complicadas⁸⁴.

⁸⁴ Extraímos alguns trechos da oração forte de São Marcos recolhido por Cascudo em seu **Dicionário do Folclore brasileiro**, em que se evidencia o apelo divino para dominar as forças adversas ou inimigas representadas pelo touro bravo: “São Marcos me marque, e São Manso me amanse. Jesus Cristo me abraque o coração e me aperte o sangue mau, a hóstia consagrada entre mim; se os meus inimigos tiverem mau coração, não tenham cólera contra mim; assim como São Marcos e São Manso foram ao monte e nele havia touros bravos e mansos cordeiros, e os fizeram presos e pacíficos nas moradas de suas casas, assim os meus inimigos

Na narrativa, a palavra como saber mágico ganha poder para domar as forças telúricas perigosas. Agora, o contra-feitiço que emerge das faculdades absolutamente intuitivas do herói, constitui-se como fio que liga o destino do herói ao eixo reintegrador entre o terra e o céu predito no ‘desafio’.

O percurso de caráter iniciático metaforizado pela passagem da noite (cegueira) à luz renovadora do dia, acomoda-se perfeitamente aos traços do fantástico livre e do simbolismo combinada às vezes com o elemento místico-religiosos previstos pelo gênero da menipéia. A situação extraordinária em que está inserida o nosso herói aproxima-se estreitamente do “naturalismo de submundo”, do qual nos fala Bakhtin (1997). Essa ousadia da invenção combinando o fantástico com o simbólico é que produz um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de experimentar o mundo como signo das “últimas questões” o qual vive sob o sopro da totalidade.

A invocação do poder mágico da reza cria igualmente uma visão do fantástico, ou melhor, do sobrenatural ou supra-humano. É a reza-brava que concede na forma de possessão força ao herói e o conduz a casa do feiticeiro Mangolô. Como “uma grande fera” (p. 267), o

fiquem presos e pacíficos nas moradas de suas casas debaixo do meu pé esquerdo[...] Assim como as palavras de Jesus Cristo, São Marcos e São Manso abrandar o coração de todos os homens de mau espírito, os animais ferozes e de tudo o que consigo se quis opor, tanto os vivos como os mortos, tanto na alma como no corpo e dos maus espíritos, tantos visíveis como invisíveis, não serei perseguido de justiça nem dos meus inimigos que me quiserem causar danos tanto no corpo como na alma” [...] (CASCUDO, 2001, p. 475). Importa igualmente registrar a curiosidade de fontes pagãs de caráter dionisíaco na oração. O registro é de Laura de Mello e Souza: “Na mentalidade popular, o atributo de São Marcos era marcar – como, na França, o já citado *Saint Bouveler* era *bouleverse*. Um conjunto intrincado de símbolos envolve São Marcos: o santo era celebrado na Europa no primeiro dia de verão e último do inverno, considerando-se a antiga divisão do ano em duas fases. Na Espanha, celebravam-se diversos ritos nessa ocasião. Suas festas tinham caráter acentuadamente agrícola e pastoril e às vezes coincidiam com feiras de gado. O touro correspondia à representação pagã do santo, capatada e cristalizada na tradição folclórica. Baroja sugere que, sendo para muitos povos um animal sagrado, o touro remete ao deus de cornos de gregos e romanos: haveria assim paralelismo entre o rito do touro de São Marcos e o ritual dionisíaco descrito por Pausanias. Não me parece gratuito, portanto, que São Marcos, dionisíaco, fosse invocado por feiticeiros (ou apadrinhasse orações por eles difundidas) para patrocinar e tornar mais fáceis os amores ilícitos (1986, p. 234). A pesquisadora registra que a oração de São Marcos no contexto colonial brasileiro era muito invocada para resolver problemas amorosos. Entretanto, para sucessos amorosos, introduziu-se com recorrência novos elementos. Teríamos, então, a versão: “ [...] Ó glorioso São Marcos, que aos altos montes subistes, aos touros bravos encontrastes, com vossas santas palavras abrandastes, assim vos peço abrandeis o coração de fulana para que não possa comer nem beber nem sossegar sem comigo vir estar, tão mansa e humilde assim como Cristo foi para a árvore da Vera Cruz (1986, p. 233). Laura de Mello ainda registra outra variante: “Não contente com o potencial dionisíaco da prece, Adrião Pereira de Faria demonizou-a em versão que constitui exemplo único. A parte inicial não difere fundamentalmente dos exemplos acima citados; mas, no final, Adrião ventila sua afeição pelo Diabo: “o demônio fará com que tu não possas estar, nem comer, nem beber, nem dormir sem vires estar e falar comigo” (1986, p. 234). Recordemos em nossa narrativa, a estória que Aurísio conta ao narrador sobre Tião Tranjão que traído pela esposa com Cypriano (alusão a Cipriano, bruxo convertido ao cristianismo e acusado de heresia pela Igreja) aprende a reza proibida e com ar de bravura bate na mulher e no carapina Cypriano. Trata-se de um ramo da magia ritual muito comum no Brasil colônia. Freyre (2000) também enxerga o sincretismo mágico da feitiçaria de caráter sexual, frequentemente atribuída à influencia africana, mas também ao satanismo europeu. Assinale-se que muitas orações que revelavam traços mágicos, licenciosos e satânicos foram inibidos pela Igreja.

protagonista já apalpa a chave do mistério: “Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...” (p. 267). Sem que tivesse necessidade de enxergar o caminho, o protagonista narrador parte para cima do feiticeiro: “ Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada.” (p. 268). Atrás do jirau, o herói então vê o boneco feito de pano: “um boneco, bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipanço”(p. 268). Diante da exigência de explicação o feiticeiro responde: “[...] Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p’ra explicar ao Sinhô...[...] Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só essa tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio...” (p. 268). A prática de feitiçaria reflete visivelmente um conflito de classe e raça à semelhança dos conflitos registrados na especificidade do contexto colonial, cuja fim primordial era a prevenção contra maus-tratos. As Minas, nota Souza (1986), foram a grande campeã dos conflitos entre senhores e escravos envolvendo práticas mágicas de feitiçaria. A ideia é a de que se todos os direitos pertenciam aos brancos, restava aos negros e ameríndios o refúgio nos valores místicos. Rosa reconstitui esses traços históricos explorando seu potencial simbólico e mítico.

Recuperada a visão, a fúria do narrador-protagonista já havia reduzido, e por sentir-se re-integrado em sua grandeza, propõe um acordo ao Mangolô: “Havia muita ruindade mansa no pajé espancado, e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendi a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis” (p. 268). Repare-se que a “bandeira branca” traduz-se em dinheiro como teia de um arranjo social que exprime a dependência e precariedade das condições do negro João Mangolô condicionadas as formas de sobrevivência da cultura de poder local. O acordo, instância de equilíbrio da narrativa, pressupõe também a precaução ante o potencial mágico do feiticeiro, bem como a crença nos poderes da magia: “[...] você viu que não arranja nada contra mim... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega. Pronto!” (p. 268).

Depois do quadro de situações antagônicas, bem ao sabor das narrativas populares, o combate tinha chegado ao fim. Nos termos de Propp, o escárnio (o dano; designação A) encontrava a sua reparação (designação K), seguindo a lógica do senso de justiça popular dos princípios da moral rústica.

O destino do herói que estava baseado na prova iniciática de renovação de sua visão apoiada na noção interativa de diferença cultural é por fim alcançado. Nesse caso, o narrador-

iniciado completa de forma exitosa a sua trajetória. Do ponto de vista metalingüístico, se pode inferir que o fictício exige a convocação das diferenças culturais e de elementos heterogêneos que propiciam os deslocamentos das perspectivas. Assim, a contundência literária se liga a um saber reversível que, permanentemente inquirindo a própria ideia de saber, parece recusar a prevalência do que se impõe como sinal óbvio.

O relato da experiência do passado atesta a mudança da visão na temporalidade presente que abre a narrativa: “NAQUELE TEMPO EU MORAVA no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (p. 241). Ou ainda: “E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos [...]” (p. 242). Passado e presente desenvolvem uma intimidade intersticial, um ‘entre-lugar’ onde habita a mudança interior fecundada pelos elementos mitificantes. Essa mudança que, abriga o sentido ativo das experiências compartilhadas, constitui-se a força auto-reveladora dessa ficção que exprime que tipo de mundo concebível deseja-se transformar em realizado. Aqui, a literatura através do recurso mítico-simbólico, se ergue contra o jugo e o extermínio da alteridade. Uma nova visão vem à luz através do processo de reconhecimento que re-define a esfera do conhecimento. No fim da estória, apesar de todo flagelo vivenciado, o herói regozija-se com a sua visão recuperada: “Mas recobrou a vista e como era bom ver!” (p. 268).

O marcante da diferença é uma visão que advém da interioridade renovada que supera a velha razão, porque para nascer o novo é necessária a contradição de viver e morrer ao mesmo tempo a cada instante. Todo real sendo uma realização incessante de novas posições e visões. Precisamente é o que está inscrito na epígrafe do conto que tratamos anteriormente em nosso estudo, e que fala de uma visão que permanentemente se renova, passando de um homem a um coco maduro, depois a uma creca de macaco, e logo a um macaco todo inteiro. Recordemos a epígrafe ou cantiga de espantar males: *Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai/ não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi./ Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,/ não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi/*. Renunciando toda a pretensão de controlar, a epígrafe, como toda a narrativa, propõe o jogo jovial das realizações do real como acontecimento do fictício, respeitando o seu mistério a partir das perscrutações da possibilidade de estabelecimento de novos nexos. A boa visão sendo aquela que deixa vir as virtualidades que pressupõem a noção de reversibilidade para pensar as identidades sociais e históricas.

É o com o vigor da boa visão que o conto se encerra reunindo o baixo e o alto:

Na **baixada**, mato e campo eram concolores. No **alto** da colina, onde a luz andava a roda, debaixo do anjelim verde, de vagens verdes, um boi branco

de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul (p. 268, grifo nosso).

As palavras baixada e alto, metaforizando terra e céu, sugerem um olhar que abriga o mais fundo da vida, seu pulsar e ritmo, e também o cume que se apreende através do aberto. É aqui que cresce e intensifica-se o ‘entre’ que separa e reúne numa luz que “anda a roda” em sua luminosa-obscureza. O olhar que evidencia tanto a baixada como o mais elevado, gostaríamos de entendê-lo como espaço da diferença, que aquém e além dos tons celebratórios e traumáticos intrínsecos ao discurso de nossa experiência histórica, rever e desvela valores e forças na contramão de uma modernidade pautada nas regras lógicas de uma razão que julga e classifica. Ao se colocar uma situação dialógica entre dois mundos distintos (o moderno letrado e o arcaico iletrado repleto de causos e credices) ocasionando um encontro e desencontro de vários “Brasis”, a narrativa de *São Marcos* deixa, assim, entrever a necessidade de rever e compreender o lugar dos valores da tradição diante das conquistas da cultura moderna.

3.2. Conversa de bois: o falar de um mundo emudecido

De todas as narrativas de Sagarana, *Conversa de bois* foi a que menos recebeu estudos significativos. Dos textos publicados nas edições *Veredas de Rosa*, contamos apenas com dois curtos trabalhos sobre esse conto. Trata-se de estudos muito restritivos sem nenhuma exploração sobre o caráter fundamental de efabulação derivado das fontes populares.

Os aportes teóricos utilizados sem dar-se conta do *cânone* popular como valor imprescindível da visão artística, têm-se dedicado predominantemente à problemática temática ligada a concepção filosófica em torno da crítica da consciência reflexiva dos homens ou ao problema edipíco desencadeado na forma de triângulo amoroso formado por Agenor Soronho, pela mãe e pelo pai do menino-guia Tiãozinho. No horizonte da temática filosófica, destacamos o trabalho “Conversa de bois: Conversa para boi dormir ou conversa para despertar/acalantar os homens?” de Simone Von Rondon (2000), bem como o estudo de

Ygor Raduy⁸⁵ intitulado “Conversa de bois sob a ótica nietzscheana da crítica da razão” (2006). Esses trabalhos põem no centro da discussão a crítica ao pensamento cartesiano através da reflexão dos bois. Tais direcionamentos filosóficos, mas com ênfase no aspecto da linguagem a partir das considerações de Heidegger, podem ser observados também na dissertação de mestrado de Raquel de Castro Santos (2007), sob o título: **Vereadas de Sagarana: linguagem, memória e verdade**. A análise é breve e a discussão não transpõe o plano formal da linguagem poética. Digno de registro é a dissertação de Gilka Seidinger (2004), enfocando os efeitos de sentido de proximidade e de afastamento, ou seja, a enunciação em relação à matéria narrada. A análise destaca a transposição da história do contador de causos Manuel Timborna para a irara Risoleta. Para Seidinger, a multiplicidade dos níveis narrativos traz as marcas indiciais da oralidade. Também vale destacar o breve estudo de Maria Carolina de Godoy (2007), o qual destaca o aspecto fabular na imagem infante de Tiãozinho.

O estudo de Raduy apresentando-se de forma mais elaborada, tem a clara intenção de situar a narrativa no plano universalista das ideias filosóficas fazendo desaparecer, assim, a matéria cultural representada. Partindo do tratamento mítico, sem contudo identificá-la na estrutura narrativa, o autor restringe-se a esclarecer e discutir a ideia de crítica da razão que a narrativa veicula, a partir do conceito de vontade de potência de Nietzsche. A lógica-racional encarnada do mundo dos homens encontra seu desestabilizador através da instintividade representada pelo mundo animal. Sem dúvida, o mérito do estudo consiste em revelar o embate entre razão e instintividade. Todavia, o aporte conceitual utilizado conduz a equívocos interpretativos, já que a vontade de potência agregando a ideia heraclitiana do ‘devir’ abole as fronteiras do bem e do mal. O autor escreve:

Muito além do usual embate entre o Bem e o Mal, essa fábula trágica põe em cena uma disputa que ultrapassa a simples oposição metafísica de valores [...] Desse modo, não se pode derivar da figura dúbia de Tiãozinho, algo como o Bem e a Bondade. Tiãozinho não é bom. Ele é a pura manifestação de uma vontade de potência, intensificada durante os momentos do transe. Da mesma forma, não é possível tomar a figura de Soronho como encarnação do Mal supra-sensível (RADUY, 2006)

Não se trata de uma fabula trágica onde as fronteiras dos valores do bem e do mal se obscurecem. O vitalismo que o conto exprime nada tem a ver com o modo de experiência da

⁸⁵ RADUY, Ygor. “Conversa de bois sob a ótica nietzscheana da crítica da razão”. Disponível em > http://www.revistaaopedaleta.net/volumes/vol.6.2/Ygor_R.pdf <. Acesso em: 23 abril. 2010.

dinâmica agonística de um mundo sem Deus como Nietzsche preconiza. Ora, no âmbito fundante da composição temos a exemplaridade do mito. Mais do que em qualquer outra narrativa de **Sagarana**, *Conversa de bois* está sob o domínio de uma moral derivada das fontes populares, onde o fim está completamente voltado a harmonia e a ordem. Se postulamos a ideia de ‘devir’ ou de ‘vontade de potencia’ na representação desse conto, ela de modo algum, se vincula ao conceito nietzscheano. O único meio legítimo de agregação da ideia de um ‘vir-a-ser’ é a certeza de que todo desordenamento derivado de uma quebra da ordem estabelecida está em proveito de uma ordem justa e de um sentido que expulsa o mal para longe conforme a moral de uma tradição. Por isso claramente a narrativa entende, como veremos adiante, que Agenor Soronho encarna a desgraça e o malefício ao passo que Tiãozinho e os bois apresentam-se como benfeitores.

A fortuna crítica sobre essa narrativa é extremamente escassa e precária. Ao lado do trabalho de Raduy, vale menção o estudo “Conversa de bois para menino não dormir” de Luiz C. Oliveira (2003). O ensaio discute um pouco mais sobre o caráter efabulador do conto, entretanto, centra-se na problemática psicanalítica entre Agenor Soronho, a mãe e o pai de Tiãozinho. Nesse momento a análise embota completamente a visão artística da narrativa. Ainda vale o registro de dois estudos publicados em revistas eletrônicas⁸⁶. O primeiro intitulado “Conversa de bois: uma epopéia sertanejo-moderna” de Antonio Carlos Xavier, empreende uma relação entre o universo épico e fantástico da narrativa e os elementos da epopéia clássica, quais sejam: o passado, a memória, o uso da terceira pessoa e o desenrolar progressivo. Embora o recorte teórico seja pertinente e interessante, a análise é curta, superficial e confusa. O segundo estudo, “Motivos míticos e daemonização em Guimarães Rosa” de Joselo Kovalski, aborda a recriação dos mitos universais pelo escritor mineiro à luz do conceito da daemonização desenvolvido por Harold Bloom. Trata-se de um estudo mais aprofundado em torno das similitudes da obra rosiana com os mitos universais. Para Kovalski, a narrativa *Conversa de bois* tenta ir contra o Sublime primordial, o mito universal, daemonizando-o. Entretanto, o estudo é breve padecendo de muitos limites. Nos parece realmente inquietador que esse belo conto tenha passado completamente despercebido pela crítica haja visto a relevância da temática bovina, bem como as investidas subterrâneas

⁸⁶Cf. o estudo de Antonio Carlos Xavier: “Conversa de bois: uma epopéia sertanejo-moderna”. Disponível em < <http://www.fafiman.br/seer/index.php/dialogosesaberes/article/view/43> > Acesso em: 16 jan de 2010. E ainda o trabalho de Joselo Kovalski intitulado: Motivos míticos e daemonização em Guimarães Rosa. Disponível em < <http://www.ieps.org.br/josoel.pdf> > Acesso em: 20 fev de 2010.

empreendidas que se acham na base de uma concepção metafísica cujos traços se desenvolverão por todo o universo rosiano.

Conversa de bois estabelece mais estreitamente uma vizinhança com o universo fantástico do conto popular. O conto reconstitui a cadeia da transmissão oral das histórias tradicionais. O autor transformado em contador-narrador, transmite ao leitor a estória que ouviu de Manuel Timborna, e esse da irara Risoleta.

A fonte a que todos os narradores orais recorrem é a experiência que passa de pessoa a pessoa. Tal experiência já extinta nas cidades e em vias de extinção no campo, não se refere, como pensa o filósofo Walter Benjamin (1994), ao que foi apenas individualmente vivenciado: trata-se de algo partilhado coletivamente e que permanece como fonte de sabedoria para todos. Traduz-se como um trabalho artesanal em que os fios tecidos e permanentemente renovados na substância viva da existência, refletem uma dimensão utilitária em forma de conselho:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que queiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1994, p.205).

Se em *São Marcos* o narrador-contador preferiu imprimir a sua estória uma experiência autobiográfica, em *Conversa de bois* o narrador passa a relatar os fatos dos quais foi informado por Manuel Timborna: “[...] Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.” Ao que o narrador responde: “– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (p. 303). A narrativa grava os conhecimentos de um grupo, e ao fixá-los na tradição oral, permite que cada narrador dê continuidade ao fluxo da vida e da experiência. Através dos tempos imemoráveis, o contador de estórias se põe como responsável pela manutenção dos laços sociais, sustentando e nutrindo o imaginário. Já tratamos exaustivamente dessa temática no tópico “Conto, memória e mito” de nosso estudo. A narrativa situando o fato acontecido num espaço longínquo sob a fórmula expressa: “QUE JÁ HOUVE UM TEMPO” (p. 303), remete o leitor aos relatos míticos e maravilhosos originalmente derivados das tradições orais e posteriormente recolhidos na forma escrita. Trata-se aqui, como nenhuma outra estória da obra *Sagarana*, de uma narrativa que se

reapropria do encanto de ouvir e de ler as velhas histórias que atravessam os tempos e se mantêm vivas na memória. Nesse conto podemos ver a estrutura da primitiva mitologia dos aspectos antropomórficos e zoomórficos que agitam o imaginário mítico do mundo.

Abordando temas específicos à história e ao quadro geográfico do sertão, passando pela representação do modo de vida das relações sociais entre o vaqueiro Tiãozinho e o proprietário Agenor Soronho, a narrativa abre-se ao espaço poético da imaginação em que a paisagem hostil sob o tempo imóvel dilui-se e mescla-se com a atemporalidade de mundos maravilhosos e imaginários.

Evidencia-se o entrosamento com a matriz textual dos contos de encantamento em que se descreve uma situação exemplar: um rei ou seu equivalente moderno – um fazendeiro – comete um dano provocando uma situação de desequilíbrio. No caso em estudo, um dano à vida do vaqueiro Tiãozinho e à vida dos bois. O infante Tiãozinho em seu extremo sofrimento é socorrido pelo ajudante mágico: os bois, os quais restauram a situação de equilíbrio ao libertar o vaqueiro do domínio perverso do carreiro Agenor Soronho. Esse tipo de estrutura narrativa pode ser considerado como a trama a partir da qual inúmeras narrativas foram escritas. Trata-se de uma das múltiplas variantes encontradas no relato oral ideal, para o qual na atualidade, é possível estabelecer uma correspondência com os folhetos de tipo maravilhoso transmitido pelo conto de fadas e pela matéria do ciclo arturiano advinda da saga do rei Artur⁸⁷. Percebe-se nestas narrativas – e também nos romances de cavalaria proveniente da matéria carolíngia ligada a gesta do universo épico guerreiro – um mecanismo

⁸⁷ No estudo já mencionado de Jerusa Pires (1993), a criação do herói no universo dos folhetos se dá através de fluxos adaptativos que o posiciona como cavaleiro medieval ora do ciclo carolíngio – O Rei Carlos Magno e os Doze Pares de França –, ora do ciclo arturiano – as demandas do Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, a busca do Santo Graal etc. Ao tratar da contribuição da matéria arturiana no cordel brasileiro, também uma tendência arraigada na cultura portuguesa, Jerusa Pires escreve: “A referência se faz inequívoca pela aura de encantamento e magia que resumam da *matière de Bretagne* revelada em seus constitutivos básicos, num texto como a *Demanda do Santo Graal* [...]. Observa-se, aqui como lá toda a máquina sobrenatural, a frequência de situações, em que as mais perigosas tarefas são confiadas ao herói, a presença do amor como força impelente à demanda de aventuras, tendo como prêmio a bela noiva meta e conquista. Tudo isto nos fala, não somente de matéria arturiana mas de uma complexa teia de várias tendências imbricadas, do mito ao conto popular, levando a ver-se o quanto é difícil estabelecer uma separação entre os territórios. Todas estas tendências vão manifestar-se no apontado cordel cavaleiresco: a narrativa aventureira, o conto de fadas, o conto maravilhoso em suas etapas: popular-erudita-popular, e até os constitutivos mitológicos mais recorrentes em que gigantes, bruxas, ogros representam o sobrenatural, pelo qual o herói e a heroína têm de levar a termo o seu propósito humano, mesmo com a ajuda de forças fantásticas. E então o tema é sempre a luta, a prova, derrotar o monstro ou conseguir a noiva” (1993, p. 42). Esse tipo de estrutura alcança as categorias mais constantes dos mitos gregos em que comparece esse sequenciamento de possibilidades na forma de ardis, dilemas, monstros e serpentes como adversário dos deuses, formas híbridas de homens e animais, lutas e castigos.

idealizante que se ancora no imaginário dos diversos reinos natural, humano e divino.⁸⁸ Ao projetar na tecedura textual: “QUE JÁ HOUVE UM TEMPO em que eles [os bois] conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas” (p. 303), o narrador-contador fixa num espaço alhures a ideia de um reinado, cujo universo dos contos maravilhosos – onde figuram aventuras fantásticas marcadas por heroísmo e mistérios –, é recuperado mnemonicamente. Mas o reino recebe agora o revestimento histórico do ambiente sertanejo, o qual designa uma estrutura de dominação sócio-política que emerge com a projeção do carreiro Agenor Soronho, através da qual se representa o mundo da pecuária como garantia de sobrevivência. Soronho é um “homenção ruivo, de mão sardentas, muito mal-encarado” (p. 306), que é rico e representante da classe dominante, cujo domínio exercido sobre Tiãozinho e sua família reflete um sistema sócio-econômico baseado numa cultura agropecuário de tipo patriarcal marcada pela submissão ao poder dos mais fortes.

Em seu estudo **As formas do falso**, Walnice Nogueira Galvão abordando o processo econômico que anima as relações sociais no sertão entre o proprietário e a plebe rural, escreve:

No quadro histórico global, vemos, de um lado, a grande propriedade agrícola produzindo para o mercado externo, com seus elementos humanos essenciais, o proprietário-capitalista e o escravo, e mais aqueles a ela mediadamente ligados, como o comerciante, o funcionário, etc. De outro lado, avulta uma imensa massa humana excluída do processo produtivo

⁸⁸No capítulo intitulado “Vidas santas e santificações”, Julie Cavnac em seu percurso investigativo dos variados temas que constituem os folhetos, percebe o vínculo entre a vida cotidiana do sertanejo e os elementos encantatórios do mundo sobrenatural. Vale a pena a reprodução de algumas passagens: “O mundo sobrenatural foi invocado diversas vezes, notadamente quando a leitura do texto incidia sobre os vaqueiros e cangaceiros [...] Se a referência às aparições misteriosas ou demoníacas é freqüente nos folhetos ou nas narrativas orais – geralmente consideradas como ficções – encontra-se uma descrição fiel desses seres sobrenaturais no discurso cotidiano, em particular graças a evocação dos reinos encantados e dos sonhos. Esses mundos adormecidos correspondem a uma situação geográfica precisa da paisagem. Os lugares não cultivados, desabitados e montanhosos estão carregados de mistério e de aparições. Assim, caminhando pelo campo, os habitantes apontam esses lugares mágicos: bandas tocam quando se passa perto dos picos rochosos, rugidos de animais nas montanhas anunciam a chuva [...] Nas narrativas, os que conseguem penetrar nessas cavidades montanhosas são portadores de mensagem, possuem chaves ou um segredo que permitem o ingresso nesse mundo fechado, por múltiplas portas, atrás das quais se encontram animais selvagens defendendo tesouros ou protegendo belas princesas” (2006, p. 178). Reportando-se as narrativas recolhidas no Nordeste, a pesquisadora pontua: “Todas as narrativas apresentam seres que pertencem, ao mesmo tempo, aos diferentes reinos – animal, humano e divino – e podem mudar de aparência ou de sexo como bem queiram. Os mundos subterrâneos, povoados por seres fantásticos de seres limitados, são fechados e invisíveis ao olho humano inexperiente, por exemplo, a quem não conhece as fórmulas para neles entrar ou não dispõe de suas chaves” (2006, p. 182). Apropriando-se dos mitos e dos traços vários que compõem essa tradição popular, e que figuram de grande importância para o misticismo do sertanejo, Rosa constrói a sua penúltima narrativa focalizando de forma exemplar, as múltiplas correlações entre o mundo dos homens, a natureza e o poder divino ou mágico.

principal, e que vive como pode, aplicada a atividades marginais e esporádicas. Essa massa, constituída por todos os que não têm meio de vida, representa a maioria da população do país [...] No meio rural, esses desocupados tornam-se geralmente agregados e moradores, isto é, dependentes do fazendeiro. O que se passa nas grandes monoculturas baseadas no braço escravo, passa-se igualmente nas grandes fazendas da pecuária extensiva, que ocupam braços livres [...] A liberdade absoluta desses homens, que deriva da falta de tudo – de propriedade, tradição, raízes, qualificação profissional, instrumentos de trabalho, direitos e deveres – tem como corolário a dependência também absoluta. O único meio de sobreviver é colocar-se sob a “proteção” de um poderoso (1986, p.36-37).

A peculiaridade do latifúndio, seja nas fazendas voltadas para a produção mercantil, seja nas fazenda de gados, pertence ao grande proprietário o qual concede o direito de uma pequena lavoura de subsistência ao morador. Conforme Walnice Galvão:

Este é o tipo puro do morador; mas de uma ou de outra maneira, o morar “de favor” em terra alheia traz implícito o compromisso pessoal com o proprietário da terra, haja ou não contrato de trabalho e seja qual for a variante assumida pela condição comum – agregado, morador, parceiro, meeiro, camarada, vaqueiro, fábrica, etc. (1986, p. 37-38).

Toda essa matéria histórica a qual designa uma relação de dependência entre proprietário e vaqueiro, presentifica-se na narrativa que focaliza exemplarmente os lugares sociais das personagens. Funções e papéis específicos da estrutura sócio-econômica rústica articula-se lado a lado com o imaginário popular.

Mesmo procurando garantir para si o amparo e o sustento proveniente do poderoso Soronho, o sentimento de dependência vivenciado pelo menino Tiãozinho é atravessado de ressentimento e desejo de liberdade. Ou seja, à aparente aceitação de um estado de coisas fundado em uma hierarquia de papéis sociais, contrapõe-se à tensão da memória do oprimido Tiãozinho, ao mesmo tempo em que se cruzam os sentimentos de opressão experimentados pelos bois. É no trajeto difícil percorrido pelo carro-de-bois – dentro do qual vão umas rapaduras pretas destinadas a engordar os negócios do “maldoso” Agenor, e junto igualmente, o defunto pai de Tiãozinho –, que o menino guia Tiãozinho, esse pedaço de gente, põe-se a rememorar o vivido, lembrando-se da tristeza em ver o pai doente, e a mãe entregue aos braços do carreiro mandando o pai obedecê-lo, porque era mesmo o Soronho que estava sustentando a família toda.

Como nas estórias, nas lendas e nos mitos, as personagens são incisivamente bem delineadas pondo em andamento um corpo de valores no plano da ação. Assim é que Tiãozinho, o menino guia, “um pedaço de gente” (p. 305), é revestido de valores positivos que encarnam o símbolo da humildade e justiça, ao passo que Agenor Soronho, o carreiro,

“homem maligno” que se exerce em mando e poder (ROSA, 1984, p. 313), representa o malefício e a injustiça. Tanto física como moralmente, as personagens agem conforme a engrenagem dos valores simbólicos do bem e do mal que a tradição lhes atribuiu⁸⁹.

A narrativa abre-se ao relato fazendo valer uma situação inicial que já é conflituosa:

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados (p. 304).

Os topônimos, por vezes apreendidos através de uma observação direta e bem demarcada da paisagem mineira, cedem lugar a um mapa imaginário. Aqui temos uma noção de espaço muito mais imagética criada pela imagem da encruzilhada. O motivo de viagem realçado pelo simbolismo da encruzilhada e dos índices textuais “cava do Mata-Quatro” e “mato de terra ruim dos dois lados”, apontam para os caminhos fantásticos e tortuosos do trajeto. A inevitabilidade das curvas e cavas motivada pelo imaginário do universo dos contos de encantamento, revela a indeterminabilidade de uma paisagem onde a encruzilhada, “lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra – passagem da vida à morte” (CHEVALIER, 2007, p. 367), aparece como índice de relações conflituosas. Ressalte-se que tais relações estão inscritas no processo de significação de uma formação histórica que focaliza o drama entre o proprietário das grandes fazendas e seu dependente. Nesse ponto, podemos falar de um regime temporal que se associa a particularidade de nossa história e se efetua, como nos ensina Walter Benjamin, como continuidade de um tempo homogêneo e vazio (1994, p. 229) no qual se encadeia o sentido de uma marcha retilínea, luminescente que apaga os sonhos que dormem. A contradita de tal poder é a apropriação de uma narrativa que ativa as virtualidades adormecidas, que libera a imagem de uma ancestralidade escravizada e

⁸⁹ Discorrendo sobre as personagens tradicionais das expressões literárias no universo rústico das zonas caipiras do Estado de São Paulo, Oswaldo Xidieh descreve as figuras tipos da literatura popular: “Há os personagens sérios e corretos, bons e virtuosos, com conduta inflexível sempre no caminho do bem e da justiça. Há os personagens maus, de inveterada e irremediável maldade, laborando sempre maleficamente. Há os personagens truanescos, grotescos, sempre palhaços e envolvidos em situações embaraçosas e ridículas. Há santos e malvados; os santos são sempre bonitos, simples, cheios de sabedoria e bondade; os malvados são sempre feios, pretos ou estrangeiros (em São Paulo, os nortistas e baianos!), ladrões, assassinos, feiticeiros, avaros, defeituosos e cheios de trapaça, lábia e malícia[...] Mas essas figuras todas não são simples imagens que a literatura popular vai embaralhando e distribuindo pelos diversos gêneros da narrativa. São as formas padronizadas e consagradas pela experiência coletiva no sentido de se constituírem, para possíveis pontos de referência, as categorias de tipo humano. Ademais, essas figuras são formas que se renovam em conteúdo consoante as injunções sociais de cada fase da existência de uma sociedade. E não se estancam dentro dos limites da narrativa; podem servir como padrões de comportamento veiculados pela educação difusa.” (1993, p. 108-109).

emudecida. Ao conceito reto e positivista da força de trabalho que se dirige apenas aos progressos na dominação da natureza e dos animais, margeia a conversa sinuosa dos bois como descontinuidade dessa temporalidade causal.

A irara, o cachorrinho-do-mato, viabiliza a transmissão de uma outra história (estória) que em nada corresponde aquela temporalidade homogênea e vazia. É assim que reencena-se a chance de um novo lugar: “Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein...nheinhein...renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois” (p. 304). Com seu “rechinar, arranhento e fanhoso” (p. 304), o carro-de-bois chega pelo caminho da esquerda, para depois encher a estrada com sua cantiga estridente. Já discurremos anteriormente sobre o aspecto simbólico do caminho da esquerda que não figura aqui gratuitamente. O símbolo reafirma a sinuosidade e a incerteza da trilha.

O relato abre-se através de um olhar que se fixa no alto, através do qual impõe-se uma distância épica que permite um campo de visão que focaliza o jogo de destinos na superfície da terra. O ‘olhar de fora’ franqueado pela instância narradora parece querer revelar a fragilidade e a potencialidade do homem como força que o põe a caminho de um desencobrimento. A ideia do destino que vê o homem em sua pequenez, sugerida através do ponto de vista alto e celeste, encontra-se por exemplo nessa belíssima descrição:

Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras, várzea, vale árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorço da mão da serra, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. E o menino Tiozinho que cresce, na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair mais! (p. 320).

A imagem aérea que abarca a dialética do todo e da parte, do maior e do minúsculo, do céu e da terra, nos mostra uma imaginação poética que acolhe a potência do ínfimo como participação na totalidade “de um olho gigante”. O “azul-espreitante” que torna visível e grande como que por magia o mistério encerrado em cada detalhe. Tal como em toda obra ficcional de Rosa, a trama e as imagens da narrativa encontram-se inseridas em uma simbólica de mundo implícita ou invertida.

Num movimento de extroversão e introversão o olhar narrativo parece querer exprimir que o céu inteiro cabe na minúscula imagem do carro em travessia. O olhar narrativo move-se para mais perto:

Como aquele trecho da estrada fosse largo e nivelado, todos iam descuidosos, em sóbria satisfação: Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro e em volta da altura e da feiúra de Soronho; e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de manhã. Só Tiãozinho era quem ia triste. Puxando a vanguarda, fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois (p. 306-307).

A estrada aplainada e a quieta satisfação de Agenor Soronho e dos bois, contrasta com o estado de ânimo de Tiãozinho que segue triste, submerso em suas dolorosas memórias familiares. O olhar narrativo transpõe o excedente da paisagem, do cume e dos planaltos, e agora concentra-se no fundo da vida, indo-se no fundo da dor. O minúsculo e o adormecido são as imagens subterrâneas que o olhar agora persegue. É onde, conforme uma das particularidades da sátira menipéia, a combinação do fantástico livre da aventura e do simbolismo é franqueado: “a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida” (BAKHTIN, 1997, p.115), como nas menipéias de Apuleio e Petrônio que se mantêm em todas as etapas posteriores até a linha dialógica da prosa romanesca de Dostoievski (recorde-se do conto *Memórias do subsolo*). Ou seja, o ponto de vista narrativo vai buscar a profundidade em que se ausculta o pulsar, o arfar desta dor, deste fundo abissal. No nosso conto, a dor-homem, a dor-animal, cruzam-se reclamando o elo do sonho perdido. Trata-se de uma zona intermédiana em que se unem as experiências do sonho e as experiências da vida desperta. É o momento em que o fio das memórias do menino guia liga-se às vozes adormecidas dos bois, permitindo a explosão dinâmica das expressões latentes. Mas que vozes bovinas são essas? É hora de conceder as palavras aos bois.

A conversa (a)fiada dos bois

Em seu livro *As formas do falso* (1986), Walnice Galvão numa linha reflexiva histórica registra a presença marcante do boi na obra do escritor mineiro, especificamente no *Grande sertão: veredas*. Ela escreve:

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum [...] – lá está o gado, nas planícies como nas serras, no descampado, como na mata [...] O boi é presença marcante no *Grande Sertão: Veredas*. É o mundo da pecuária extensiva que ali está representado, como substrato material da existência; por isso, raramente em primeiro plano, mas formando a continuidade do espaço e fechando seu horizonte, impregnando a linguagem desde os incidentes narrativos até a imagética [...] Em suas andanças, os jagunços de Guimarães Rosa estão sempre cruzando seus caminhos com os caminhos do gado; encontram vaqueiros, boiadeiros e reses (p. 27).

A estudiosa ainda ressalta a importância fundamental do gado no sertão nos toponímicos do romance, como por exemplo: Lagoa-do-boi, Curral de Vacas, Lagoa dos Marruás, Barra-da-Vaca, Fazenda Boi Preto, Cachoeira-dos-Bois etc. Também os objetos do cotidiano, feitos de couro e chifre, atestam a importância histórico-material dos bois como substrato da existência dos sertanejos. Segundo Walnice Galvão a ocupação do sertão pelo gado tem origens históricas que se definem no momento da expansão do capital na própria colônia. A prioridade de produção de gêneros tropicais na colônia, como a plantação de cana e o fabrico do açúcar, não garantindo a subsistência de todas as pessoas envolvidas no processo produtivo e em sua comercialização, ocasionou um quadro econômico em que se fez necessário a criação do gado como força-de-trabalho para o engenho. Galvão (1986, p. 31) assinala que a pecuária teria sido uma espécie de filha-pobre da economia colonial. Se o empresário não tinha capital para investir, restava-lhe a alternativa da criação de gado. Também Caio Prado, em **Formação do Brasil contemporâneo** (1990), afirma serem as fazendas de gado as responsáveis pela ocupação territorial no sertão. Cascudo (1956) registra que a fixação da população no interior do Nordeste, região de criação de gado maior e mais antiga, acaba perdendo sua posição na segunda metade do século XVIII em virtude de secas cíclicas, cedendo lugar ao Sul do país. O registro inequívoco da importância da pecuária como atividade econômica da qual muitos dependiam, atesta a relevância do animal-boi num determinado estágio econômico das regiões.

A abordagem histórico-econômica em torno da presença do gado no sertão de Rosa empreendida por Walnice Galvão é sem dúvida muito adequada. No entanto, o que queremos ressaltar lado a lado com esse componente histórico-econômico, é a presença do animal-boi no imaginário mítico-popular. A importância desse animal deu origem à narrativas, formas poéticas e bailados que tem por base a mitologização do ambiente e do mundo como reelaboração simbólica de um momento da história. De muitas das narrativas que circulam pelo sertão, as mais apreciadas eram as que contavam a vida de bois valentes e

insubordinados, apoiando-se na experiência afetiva com animais que fugiam ou perdiam-se e resistiam às tentativas de captura realizadas pelos vaqueiros. Segundo Câmara Cascudo:

O assunto mais sugestivo, depois do desafio, era a história dos entes que povoavam a vida do sertão, bois, touros, vacas, bodes, éguas, as onças, os veados. [...] Os mais antigos versos são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. Os dramas ou as farsas da gadaria viviam na fabulação roufenha dos cantadores (1984, p.252).

No Brasil, vale assinalar, entre os folguedos populares mais tradicionais, destaca-se o Boi-bumbá, onde um boi-artefato que baila, morre e ressuscita é uma entre as diversas formas de brincadeira encontradas em várias regiões do país. O boi, para além do reconhecimento de ser símbolo das expressões de uma cultura nacional (embora seja de origem ibérica e européia), é também um animal totêmico que guia e ilumina os nexos dessas manifestações artísticas, tanto no plano etnográfico quanto mítico. Dessa sorte, a temática do boi permanece em inúmeras manifestações populares, à exemplo do Bumba-meu-boi que atua com grande força no imaginário popular por meio das reinterpretações simbólicas dos brincantes.

Em *Conversa de bois*, a epígrafe que abre a narrativa é extraída do coro do boi-bumbá: “ – Lá vai! Lá vai! Lá vai! .../- Queremos ver... Queremos ver.../- Lá vai o boi Cala-a-Boca/ fazendo a terra tremer! ...” (Coro do Boi-Bumbá.). A epígrafe aponta para a importância do animal boi como uma das chaves fundamentais para a compreensão da narrativa. Pode-se dizer que em seu eixo simbólico, o desfecho lúdico, triunfal e festivo, sob o tema aglutinador da luta do bem e do mal, aproxima-se da camada mítica da morte e ressurreição da dança dramática encenada pelo folguedo do boi-bumbá. Ressalte-se que, também como essa dança, a narrativa põe em evidência o tema mítico, ao mesmo tempo que articula valores de etnia, cultura e classe correspondentes a uma representação hierárquica de nossa organização social⁹⁰.

No conto, história do Brasil e mito cruzam-se no falar imaginário dos bois, segundo um interesse estético que busca um lugar renovado para o mundo. O princípio artístico avizinha-se das narrativas originais articulando-as aos códigos sociais e históricos do sertão

⁹⁰ A estória encenada pelas danças dramáticas em torno do boi abriga algumas variantes. Entretanto, todas elas representam uma história típica das relações sociais e econômicas do período colonial. Sobre isso, Cavignac nos diz: “A riqueza simbólica dessa dança dramática [...] põe em cena e reinterpreta todo um panorama da história colonial. Ao insistir numa relação desigual (proprietário/escravo), o Bumba-meu-boi introduz a possibilidade de uma transgressão da ordem estabelecida, bem como o restabelecimento da igualdade pela distribuição do sangue ou de partes do animal” (2006, p.134). De forma similar, a narrativa *Conversa de bois* transgride a ordem social legitimada restabelecendo um novo ordenamento compreendido como harmonioso.

mineiro. Assim, neste conto, o animal-boi tanto é tema da morte e ressurreição, motivo mítico, por excelência, marcado pela renovação dos ciclos naturais de vegetação, como também integra um momento histórico em que a predileção pelo boi constitui o centro econômico de toda uma população. Neste sentido, nada mais comum que a valorização mítica do boi nas expressões culturais.

Em geral, no complexo imaginário das narrativas arcaicas, encontramos um conjunto de animais míticos (bestiário) que figuram no plano do combate exercendo tanto a função de antagonista (ferocidade) quanto a função de doador (ajudante mágico). Nessas narrativas o bestiário é trazido como parte de toda uma cenarização como montagem de uma geografia encantatória. Assim é que serpente, dragão, leão e cavalos alados constituem uma simbólica que povoam os contos populares.

Propp em seu livro **As raízes históricas do conto maravilhoso** (2002) nos diz que a presença de animais nas narrativas arcaicas encontra sua explicação em causas históricas. Para o russo, as formas do pensamento primitivo entram em jogo na explicação da gênese do conto. Em estágios relativamente mais arcaicos definidos pelo grau de desenvolvimento econômico de uma cultura, os animais refletiam as concepções de povos caçadores. As imagens dos animais mágicos estariam conservadas no conto. Trata-se de um resquício dos pilares zoomórficos que outrora sustentavam as primeiras organizações sociais e que remontam as antigas crenças totêmicas. Reportando-se as crenças e instituições sociais do velho regime tribal Propp escreve:

Os animais agradecidos entram em cena no conto como doadores, e pondo-se à disposição do herói ou dando-lhe a fórmula mágica que os faz surgir, passam a atuar como doadores. Todo o mundo sabe que o herói perdido na floresta, torturado pela fome, avista um lagostim, um ouriço ou um pássaro, e está prestes a matá-lo para comer quando o ouve implorar: “Subitamente, voa um gavião; Ivã-czariêvitch faz pontaria: ‘Ah, ah, gavião, vou te matar e te comer cru mesmo! ‘Não me comas, Ivã-czariêvich! Quando chegar a hora, eu te servirei!’” As fórmulas: “Não me comas!”, “Evita comer o que encontrares no caminho!” e outras mais refletem a proibição de comer um animal que poderá se tornar um auxiliar. Mas nem sempre o herói pretende comer o animal. Às vezes presta-lhe um serviço: os pássaros ficaram molhados com a chuva, ou uma baleia veio parar na praia; o herói socorre-os e os animais se tornam seus auxiliares invisíveis (2002, p.179-180).

No trecho citado o pedido de clemência dos animais ao herói-homem está ainda relacionado à linha de parentesco totêmico animal. Confrontando e analisando esse material, o teórico russo discorre sobre a mudança em função do estágio de desenvolvimento histórico dos povos:

Com a passagem para a vida sedentária e a agricultura, essa crença especificamente totêmica assume outra forma. A identidade entre homem e animal é substituída pela amizade entre eles – amizade fundamentada em um princípio pactuado [...] Ademais, esse laço entre o animal agradecido e o ancestral humano conservou-se até o conto europeu contemporâneo (2002, p.180-181).

Sob esse ponto de vista, toda a narrativa que descreve relações e alianças pactuadas entre seres humanos e animais, reflete o ponto central do totemismo. No conto *Conversa de bois* de Rosa, a fabulação nas atividades do vaqueiro Tiãozinho no trato generoso com o gado, tornam-no animal agradecido dentro dessa relação de parentesco com o herói-vaqueiro. Recorde-se aqui também do conto *Meu tio, o Iauaretê* que registramos em nota explicativa nas páginas anteriores de nosso estudo. Essa narrativa que vai representar a metamorfose do narrador-protagonista em onça, anexa o reconhecimento do animal como ancestral mítico.

No estudo intitulado “Los primeros narradores” desenvolvido por Joseph Campbell em seu livro *El poder del mito* (1991), encontra-se o registro de que os povos primitivos agregavam a idéia/crença de uma estrutura morfológica mais ampla de que seu próprio corpo físico. Discorrendo sobre o mito básico da caça, J. Campbell entende que a caça tinha um sentido ritualístico que expressava uma realidade espiritual em acordo com o caminho da natureza, e não simplesmente com o próprio impulso pessoal carniceiro. Tratava-se de um reconhecimento de dependência em relação ao animal que entregando a sua vida proporcionava o dom do alimento. Nesse mundo tribal, havia rituais de apaziguamento e de agradecimento ao animal. Campbell escreve:

El hombre vive matando, y, debido a ello, existe un sentimiento de culpa. Los entierros sugieren que mi amigo ha muerto, y que sobrevive. Los animales que he matado también deben sobrevivir. Los primitivos cazadores solían tener una especie de divinidad animal; el nombre técnico sería el de señor animal, el animal que es el modelo de su especie. El señor animal envía el rebaño para que el cazador lo mate. Ya vês, el mito básico de la caza se fundamenta en una especie de contrato entre el mundo animal e el humano. El animal da su vida voluntariamente, en el entendimiento que su vida trasciende la entidad física y volverá al suelo o la madre mediante algún ritual de restauración. Y este ritual de restauración está asociado con el principal animal de caza [...] Normalmente el animal cazado se convierte en el animal que es el mensajero de lo divino [...] Esta gente no pensaba en los animales como pensamos nosotros, como una subespecie más. Los animales son, por lo menos, nuestros iguales, y a veces nuestros superiores (1991, p. 117, 118, 119, 122).

Neste homem caçador entrevemos a imaginação mítica ante a maravilha e o mistério de todas as coisas. O equivalente dessa representação mitológica ainda servirá a alguns contadores de histórias, os quais transformam continuamente os contos populares, os mitos em

função das circunstâncias históricas. Desse modo é que o principal animal do qual depende economicamente um certo povo, aparece nos relatos associado a essa dinâmica da caça, do caçador, da presa, o animal como amigo, como mensageiro do divino ou ainda em seu aspecto feroz e ameaçador.

Ao que especificamente nos interessa, o animal-boi aparece mitificado em várias culturas e civilizações. Está representado no imaginário dos mais antigos povos: é animal sagrado no Egito e entre os gregos. Na Grécia antiga o termo “hecatombe” se refere a um sacrifício de cem bois. Ele aparece consagrado a certos deuses, como ao deus Apolo. Este tinha seus bois que foram furtados por Hermes, o que para este ser perdoado por seu sacrilégio, ofereceu a Apolo a lira que inventara feita da pele e dos nervos de um boi. Também os companheiros de Ulisses, famintos, ao comerem carne de boi na ilha de Trinácia transgredindo a proibição de seu chefe, acabam por morrer. Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 137) registram que o boi é animal sagrado em toda a Ásia Oriental e em toda África do Norte. Ao contrário do touro, o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de capacidade de trabalho e de sacrifício. Mas claro, há os bois que criados nos matos se tornam bravios.

No Nordeste brasileiro em que a atividade da pecuária representou um ciclo econômico importante, vemos surgir alguns romances tradicionais como: O Boi Surubim, O Boi Espaço, O Boi Liso, Boi Víctor, Boi Misterioso e o ABC do Boi Elias. Essas narrativas cantadas, anota Doralice Alcoforado (2006) versam sobre a epopéia de corajosos e intrépidos vaqueiros na tentativa de aprisionar ou resgatar os indomados bois criados em campos abertos⁹¹. Recorde-se aqui do Boi Bonito e do vaqueiro destemido do conto *Uma estória de*

⁹¹ Em seu estudo Doralice Alcoforado (2006) registra que os romances do boi, que centram a fabulação nas atividades do vaqueiro no trato com o gado, derivam do romance tradicional (em forma de verso e destinada ao canto). Esses romances, chegando ao Brasil com os colonizadores, vem sendo permanentemente recriados e adaptados. Com efeito, como notamos, a tradição desses romances compõe-se de personagens em estreita equivalência aos personagens dos romances tradicionais provenientes do imaginário medieval heroico: o rei/o fazendeiro; o cavaleiro/o vaqueiro; o reinado/os campos dos gados. Essas narrativas populares que abrigam imagens míticas e insólitas relacionadas à figura do boi, bem como as qualidades extraordinárias e sobrenaturais do herói-vaqueiro, tem início nas áreas rurais do Brasil, mais precisamente, no período do ciclo do gado, entre fins do século XVIII e início do século XIX. Tratando sobre o “ciclo do boi”, Márcia Abreu, em **Histórias de cordéis e folhetos** (2006, p. 82), afirma que tal ciclo parece ser de criação local, já que não existe registro de produções similares entre os portugueses e nas culturas negras presentes no Brasil. Na maior parte dessas produções, nota Abreu, que o herói não é o homem mas o animal. Se os homens, nestas narrativas, representavam a ordem e o respeito às regras, os bois, ao contrário, simbolizavam a liberdade, a valentia e a habilidade de fugir ao adestramento. A lenda do boi encantado, de espécie fantástica e numinosa que na tradição oral é conhecido também como surubim, mandin-gueiro e misterioso, perdura no imaginário sertanejo ao ponto de determinar boa parte das criações poéticas do sertão. A temática da fama do boi que não se deixa facilmente capturar homenageando a figura do bravo vaqueiro sobre o qual recaí as honrarias e recompensas depois de dominar o animal, é considerado por Câmara Cascudo (1956) como o elemento mais característico e

amor de Guimarães Rosa, onde a captura do barbatão torna o herói-vaqueiro admirado por todos. Ressalte-se ainda o conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, publicado em **Tutaméia**, o nascimento de um boi imaginário, num jogo lúdico de caráter metalingüístico, se torna real para os vaqueiros imaginantes.

Em correspondência ao tema bovino, Cascudo em seu livro **Contos tradicionais do Brasil**, registra duas versões que ilustra o valor do vaqueiro fiel que nunca mentia: *Quirino, vaqueiro do rei* (s.d. p.191-194) e *O boi Leição* (s.d. p. 252-258). Théo Brandão estudando a história intitulada *O vaqueiro que não mentia*, cujas versões são constantes na coletânea de Cascudo, chama a atenção para a ideologia de fidelidade e lealdade do vaqueiro ao fazendeiro, em que se articula à “manutenção de todo um sistema exploratório da pastória, ao lado naturalmente de outros agentes de natureza sócio-econômica: os sistemas de contrato de trabalho, o pagamento, não em dinheiro, mas em reses das obtidas” (1982, p.135). Em **Conversa de bois**, a representação sócio-econômica e as relações de trabalho entre vaqueiro e proprietário, vigoram lado a lado com a bondade do vaqueiro Tiãozinho e as capacidades sobrenaturais dos bois.

O mundo do conto rosiano constitui-se a partir das recriações ou incorporações da matéria popular. Assim, o processo narrativo religa-se a memória da tradição, ora para conservá-la ora para recriá-la. De forma expressiva, em nosso *corpus*, o traço carnavalesco que operacionaliza a desforra do mais fraco sobre poderosos exploradores, recupera por assim dizer a moral em que se pauta o conto da tradição.

No escritor mineiro, a temática do gado advinda de fontes populares, não tem apenas raízes históricas e econômicas, ela reveste-se da força polarizadora em torno do qual se fizeram derivações imaginárias persistentes. O espaço mágico do faz-de-conta na narrativa **Conversa de bois** onde se tematiza o valor do vaqueiro e dos bois servirá, por exemplo, ao desenvolvimento do conto ***Uma estória de amor*** (A festa de Manuelzão) publicada em **Corpo de baile**. Nessa narrativa o vaqueiro Manuelzão, projeta-se na estória contada pelo velho Camilo – *Romanço do Boi Bonito* – para extrair dela o encantamento do final feliz que foi retirada da primeira estória – por demais realista ou “danada de diversa” – da contadora Joana

mais antigo da tradição poética sertaneja. Tratam-se de poéticas restauradoras que, além de relatar o valor econômico da pecuária na vida das pessoas, atualizam o mito como potencial simbólico. O homem do sertão, profundamente religioso, observa nos elementos do mundo ‘natural’ e profano manifestações de sacralidade atribuindo-lhes poder extraordinário. Na narrativa em estudo, o mito, com função moralizadora, expressa a necessidade de reconciliar-se com a natureza, mas também questiona e re-ordena a historicidade das relações sociais representadas, já que ela repousa sobre os laços de dependência entre patrão e empregado conforme as estruturas sociais brasileiras.

Xaviel. Através da identificação com o vaqueiro-herói da narrativa, Manuelzão experimenta as aventuras, as emoções e o desenlace feliz e satisfatório, as quais respondem ao seu anseio mais íntimo. No fim da estória contada pelo velho Camilo, Manuelzão comovido e encorajado, parte com a boiada. O relato do ***Romanço do Boi Bonito*** remonta o espaço narrativo mítico. Vale assinalar o trecho:

Quando tudo era falante...No centro deste sertão e de todos. Havia o homem – a coroa e o rei do reino – sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar...[...] (ROSA, 1994, p.602, 603).

O intrépido vaqueiro Menino montado sobre o cavalo mágico sai à caça do barbatão Boi Bonito. Encontrando-o, o boi responde nesses termos:

– Te esperei um tempo inteiro,/ô meu mão,/ por guardado e destinado./ Os chifres que são os meus,/ô meu mão, nunca foram batizados.../ Digo adeus aos belos campos,/ô meu mão, onde criei o meu passado?/ Riachim, Buriti do Mel, ô meu mão, amor do pasto secado?... (ROSA, 1994, p.610).

A superioridade afirmada do vaqueiro Menino reconhecida por todos através da captura do excepcional Boi Bonito, confere à narrativa a epicidade de um fim triunfante. No desenlace, como pede o conto tradicional, o Boi Bonito é solto e o vaqueiro premiado com o cavalo. Nessa narrativa, a supremacia do homem sobre o animal se afirma pela luta e valentia do primeiro, ainda que o segundo apareça, em toda glória e heroísmo, como o primeiro na concepção da criação: “No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – o espírito primeiro” (ROSA, 1994, p.611).

Em ***Conversa de bois***, no espaço encantatório do faz-de-conta, aquilo que o homem conquistou, dominou e depredou, sem nenhum merecimento em receber ou ainda sem nenhum apaziguamento ou agradecimento ao “espírito primeiro” (os bichos), dever ser reparado. Se nesse tempo histórico e profano em que os meios de reprodução e produção explicita a dependência entre rico e pobre, e portanto neste universo de patronagem, os animais enviados em seu poder invisível já não servem como nos tempos primitivos para ensinar e guiar a humanidade porque representam um regresso, resta ao artista recuperar o velho mito de cooperação dos animais no jogo da vida.

O artista romancista não apenas dá nome aos bois assinalando seus atributos – Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Realejo, Canindé, Brilhante e o

raciocinante Boi Rodapião – como os representam em seus pensamentos e falas. As vozes dos bois, apenas aparentemente constituem-se como simples e superficial. São elas ícones de uma camada primitiva da humanidade que reflete tanto a condição bovina, quanto a concepção evolutiva do homem em seu distanciamento da natureza. O boi, figurando como animal totêmico, propicia uma reflexão em torno das desrazões evolutivas do homem, e igualmente, uma outra forma de razão cuja obscuridade lógica, lado a lado dos intensificadores da afetividade-sensorial, produzem o fascínio do tempo mítico de encantamento.

Boi Brilhante, que fala dormindo em seu “sonho de boi infeliz”(p. 307), seguindo viagem “meio guilhotinado pela canga-de-cabeça, gangorando no cóis da brocha de couro retorcido, que lhe corta em duas a barbela”(p. 308), é o primeiro a refletir. Em seqüência segue as vozes dos outros bois:

Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós... – Eles não sabem que são bois... – apóia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. – Há também o homem... – É, tem também o *homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta...* – ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo. – O homem me chifrou agora mesmo com o pau... – O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zonzinho, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. – Mas eu já vi o *homem-do-pau-comprido* correr de uma vaca... De uma vaca. Eu vi (p. 308, grifo do autor).

O trecho narrativo é bastante interessante e significativo. As visões dos bois permitem apreender os níveis de realidade distintos na relação que envolve existência/condição e mundo do trabalho. Assim é que a realidade dos bois aparece bipartida entre os bois-de-carro – explicitando principalmente os procedimentos racionais adotados pelo homem em sua função de direcionar, disciplinar e encaminhar de modo calculado e preciso a natureza-boi para um determinado fim histórico e econômico – e os outros, bois livres que sem trabalhar, só vivendo e pastando, não sabem que são bois porque vivem apartados dos parâmetros racionais dos homens. Os bois-de-carro que atuam como força de trabalho em favor da dominação do homem sobre a natureza, aparecem mais sensíveis às perdas face ao pensamento racional. Compelidos ao trabalho forçado, tendo que viver próximos aos homens, os bois aprenderam a pensar: “ – Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem” (p. 311). Com o pescoço comprimido “como um colarinho duro” que prende a ideia do progresso à violência, o boi

Realejo nos diz: “– É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?” (p. 311). Justamente, o entendimento de que é o pensamento que confere a ideia clássica de humanidade em contraponto à imagem bárbara e caótica do mundo natural é posto em questão, constituindo, assim, propriamente, o núcleo reflexivo do conto em apreço.

A percepção bovina, visão imagística e afetiva, não-conceitual de uma consciência mítica, evoca o fundo universal das representações de uma dominante visual que define o homem através de sua verticalidade postural que o separa do mundo da natureza, de uma condição de quadrúpede: “Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozinho, de se olhar muito. **É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente**” (p. 308, grifo nosso). A noção de verticalidade parece estar relacionada com a postura ereta do homem em direção ao seu meio natural, conferindo-lhe a condição de *homo faber*. Pode-se-ia dizer que esta condição se define através de gestos que chamam a matéria e procuram o seu utensílio. Nesse caso, a libertação das mãos e a estabilidade das coisas proporcionada por essa dominante postural constitui o eixo fundamental da representação humana. Para o quadrúpede, o bípede vertical produz vertigem ao se olhar muito: “É o único vulto, que faz ficar zozinho, de se olhar muito” (p. 308). Trata-se do mal-estar vertiginoso que o afastamento de um ponto de vista estável cria. A vertigem experimentada pelo boi num movimento que situa o homem em um ponto de ascensão “para cima”, se traduz como imagem de distanciamento e esmagamento em relação àquele que detém o poderio. Repare-se, igualmente, que a percepção visual do boi : *homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta*, associa a verticalidade postural à liberdade de manejar armas para a realização das conquistas humanas. Contentamo-nos, por ora, apenas em sublinhar que a postura vertical e ascendente do Senhor Soronho que se expressa em torno de uma noção de poderio, sofrerá uma inversão para a qual corresponde uma imagem de queda. É aqui que transparece o princípio constitutivo da imaginação artística, segundo a qual a definição de um primeiro termo (a postura vertical do Senhor Soronho), tem o seu fiel contraponto de queda propiciado pelas contrapartidas afetivas e intuitivas dos bois e do menino vaqueiro. O interesse artístico atrai o tempo ao terreno mágico onde a hipertrofia do *cogito* tipificada na figura “mau encarada” do Senhor Soronho será vencida através do simbolismo da noite, do sonho. Verificaremos, de resto, que a metáfora da noite corrige a solarização da agressividade e crueldade da temporalidade histórica, ou ainda, a purificação do domínio do tempo profano.

O *homem-do-pau-comprido* que pratica severos mau-tratos, exibindo força e comando no domínio das armas ofensivas marcando claramente uma intenção de separação, é descrito pelo boi Brabagato em dimensão relativizada e invertida:

– Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem... – Eu já vi o *boi-grande* pegar um homem, uma vez... O homem tinha também um pau-comprido, e não correu... Mas ficou amassado no chão todo chifrado e pisado... Eu vi!... Foi o *boi-grande-que-berra-feio-e-carrega-uma-cabaça-na-cacunda*... (p. 309, grifo do autor).

O trecho explicita a situação conflituosa em torno da qual a postura agressiva e predadora do homem, exige o complemento antitético de queda. Amassado, chifrado e pisado, a imagem do homem subjugado, aparece como uma primeira tentativa de refrear os valores do herói civilizador e solar, em favor de um equilíbrio que contemple a extratemporalidade dos gestos intuitivos e afetivos.

A posição de Guimarães Rosa neste conto repousa numa perspectiva cruzada entre o animal e o homem, em que as séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de “natureza” e “cultura”, devem ser reembalhados e redimensionados. Na citação acima, as condições normais em que a visão humana ver o animal como presa e predador é invertida. A perspectiva móvel permite agora ver, através dos bois, o homem como predador e presa. O ponto de cruzamento entre a antropomorfização dos animais e o zoomorfismo do homem (vivenciado pelo menino-vaqueiro), remete àquele estado original de indiferenciação entre os humanos e os animais descrito pela mitologia em que os atributos eram inextricavelmente misturados. Nessa narrativa, o simbolismo dos animais parece representar a psique instintual. Essa deve ser reconhecida e integrada à vida do homem, não como um momento apenas de nossa civilização, mas como uma história humana que entende os animais como seus semelhantes.

Repare-se na construção formal do animal touro: “Foi o *boi-grande-que-berra-feio-e-carrega-uma-cabaça-na-cacunda*”. O enfoque predicativo singulariza um sentido descritivo-sensório que envolve muito mais matizes emocionais do que conceituais. Esse “ver como” se refere a perceptos, e não analogicamente, a conceitos. Há, portanto, uma ênfase nas propriedades do objeto. Assinala-se que no touro, os atributos de força conferidos ao “cornos” evoca uma carga simbólica que designa o crescente da lua como chifre perfeito, esse entendido como insígnia de poder entre as armas animais. Recorde-se, por exemplo, que Dionísio comumente era representado com cornos de touro. Também Alexandre foi representado com chifres para simbolizar seu poderio e seu gênio. Sabe-se, aliás, que os

capacetes com cornos eram usados por guerreiros de diversos povos antigos. Essa simbólica do poder da animalidade que povoa numerosas referências etnográficas, e que igualmente, dormita na memória dos contos de encantamento agitando-se e inquietando-se por baixo da luz da razão e do esclarecimento, adquire força vital nessa narrativa. Na citação anterior, a imagem do poder dos chifres sobre o homem subjogado transformado em presa, pode funcionar como índice narrativo de uma unidade integral que busca um sentido de harmonização ou equilíbrio entre o par oposto presa/predador. Com efeito, o episódio final de confronto e luta nesse conto, deflagra retroativamente os índices de tensões acumulados ao longo da narrativa.

As tensões prosseguem em seu contexto relacional e móvel. O elemento antropomórfico marcado pela capacidade pensante dos bois-de-carro, problematiza os aspectos relativos e relacionais de predador e presa:

É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros... – Pior, pior...Começamos a olhar o medo... o medo grande...e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho...É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior... – Mas, pensar no capinzal, na água fresca, no sono à sombra, é bom...É melhor do que comer sem pensar. Quando voltarmos, de noite, no pasto, ainda haverá boas touceiras do roxo-miúdo, que não secaram...E mesmo o catingueiro-branco está com as moitas só comidas a meia altura...É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas... “É isso mesmo...Só o que é bonito...O que é manso e bonito...Eu até queria contar uma coisa...Sabia de uma coisa...Sabia, mas não sei mais...” As orelhas de Brillhante murcharam, e a cabeça sobe e desce. “Não encontro mais aquilo que eu sabia... Coisa velha... Também vem tanta coisa para a gente pensar!... Vêm, como os mosquitos maus, da beira do mato... Perto do homem, só tem confusão...” (p. 311).

O belíssimo trecho reflete sobre o estatuto do mundo humano marcado pela faculdade do pensamento. É ela o grande divisor que separou a humanidade da animalidade. É, pois, na perspectiva do primitivismo ou do que os cartesianos costumam chamar de estágio infantil do naturalismo ou ainda de pensamento pré-lógico⁹², que nos é dado a conhecer a

⁹² Nos referimos ao paradigma instalado por longo tempo nos meios científicos tradicionais, através do qual a superioridade da ciência caracterizada pela busca da objetividade plena como forma de captar a verdade do mundo – um dos alicerces em que se apoiou o cientificismo cartesiano-positivista – tornou irrelevante a apreensão perceptivo e sensorial da realidade que vigorava, por exemplo, na primitiva concepção da vida. A preferência nítida que Guimarães Rosa apregoava pelo conhecimento intuitivo sobre o bruxulear da “megeira cartesiana” (expressão empregada por Rosa em carta a Bizzarri) personificada na inteligência reflexiva, expressa uma crítica à tirania da razão, à sua supremacia sobre as demais formas de apreensão do real. Esse conhecimento intuitivo e a crítica as explicações racionais transparece de forma ostensiva nas rumações mágicas das conversas dos bois.

atitude predadora do homem: “As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior... [...]Perto do homem, só tem confusão...”. O medo e a pressa sem caminho, atributos do mundo humano para a construção das obras culturais, contrapõe-se ao estado manso e bonito do mundo natural. O pensamento especulativo dos bois, que é antes de mais nada um pensamento pré-categorial ou sensório, reconhece, entretanto, o valor do pensar apenas quando este se prefigura na busca da beleza, naquilo que é manso e bonito. Pensar no “capinzal”, na “água fresca”, “no sono à sombra”, “no pasto”, é pensar na gratuidade bonita do que ‘está’, sem necessidade de provas e cálculos. A palavra poética parece revelar que o pensamento como um saber só o é quando se aproxima da intuição estética. Se boi Brilhante não encontra mais o que sabia, “não encontro mais aquilo que eu sabia... Coisa velha”, é porque este saber se perdeu na zona de contato com o mundo racional humano: “Também vem tanta coisa pra gente pensar!...” (p. 311). Trata-se já de um saber velho e sem validade, porque se ocupa de um sem-números de pensamentos bem distante da dimensão intuitiva, gratuita e estética da realidade.

A transmissão da experiência – com sua dimensão utilitária que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida que serve de orientação ao grupo –, estão deixando de ser comunicáveis porque não se pode mais escapar dos sem-números de pensamentos que devem ser pensados: “Eu até queria contar uma coisa... Sabia de uma coisa... Sabia... mas não sei mais...” (p. 311). Boi Brilhante esforça-se: “Estou caçando e não acho... Mas não vamos pensar como o homem...Esperem... Ainda não encontrei aquilo...”(p. 313). E “aquilo” que deveria ser manso e bonito, pois que diz respeito a pura gratuidade de estar no mundo sem a dimensão racional do cálculo, resiste a vir. Porque como explica o boi Dançador com “tristeza no tutano”: “ – Não podemos mais deixar de pensar como o homem... Estamos todos pensando como o homem pensa...” (p. 312). Os elementos antropomórficos dos bois ocasionando um processo de aculturação, dificultam a evocação do relato de Boi Brilhante no qual a vivência do Boi Rodapião serve de experiência conselheira a todos os outros. Boi Brilhante encontra a explicação para seu esquecimento provisório: “Só o que for manso e o que for bonito...Também, assim, não posso...Não sei o que é que o carro diz, gritando tanto...Só os cavalos é que podem entender o carro...”(p. 313). A alusão ao carro e aos cavalos a ele atrelado não nos parece fortuita. Ela suscita algumas reflexões que podem servir de suporte ao estabelecimento de relações, o que envolve inclusive a compreensão do esquecimento temporário do relato a ser contado por Boi Brilhante. Antes de tratarmos da imagem do carro que é ponto essencial para a compreensão

de toda narrativa, empreenderemos uma busca para acercarmo-nos do sentido da estória do Boi Rodapião.

O giro mortal do Boi Rodapião

A estória que não ascende facilmente à memória do Boi Brilhante, dissemina-se de forma fragmentária a contar desde a captura de sua lembrança: “Achei a coisa, aquilo!... Foi o boi que pensava de homem, *o-que-come-de-olho-aberto...*” (p. 318), a quase toda extensão que se segue em direção ao fim da narrativa. O relato entrecortado realça ainda mais esse ponto longínquo, onde Boi Brilhante amarra suas referências e extrai da experiência do que ele conta sua própria vivência. Trata-se de um saber que vindo do longe temporal contido na tradição dispõe de uma autoridade que é válida. Sigamos alguns trechos desse relato, haja visto que ele se integra perfeitamente à unidade de sentido do conto. Segue algumas passagens descritivas relatadas pelo contador Boi Brilhante:

Pequeno ele, pouco chifre, vermelho café de-vez...Era quase como nós, aquele boi Rodapião... Só que espiava p’ra tudo, tudo queria ver.... E nunca parava quieto, andava p’ra lá e p’ra cá...[...] **Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém podia com ele...Acho que tinha vivido muito tempo perto dos bois, longe de nós, outros bois...**E ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava sem sossego [...] **Só falava artes compridas, ideia de homem, coisas que boi nunca conversou.** Disse, logo: – Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... – Mas, por essas palavras mesmas, **nós já começamos a ver que ele tinha ficado como um homem,** meio maluco, pois não... (p. 318-319, grifo nosso).

A passagem evidencia a ideia de separação e afastamento do Boi Rodapião, tendo como base a sua capacidade de penetrar e manter-se na “idéia de homem”, assinala-se, “coisas que boi nunca conversou”. O afastamento de sua condição animal-boi se torna crescente no ponto em que seu pensamento bovino passa a operar o “estúrdio” do chamado silogismo categórico que é uma forma de raciocínio dedutiva, na qual há duas premissas e uma conclusão distinta dessas premissas: “... Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: – Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!... Estúrdio...” (p. 322). A distinção e clareza operada pelo pensamento

categorico nortearão as suas vivências mais imediatas, ou seja as necessidades elementares e primordiais de comer e beber. Todo o mistério e gratuidade de ‘estar’ no mundo são abandonadas em favor de um ordenamento racional:

Invês de ficar pastando o capim num lugar só em volta, longe do córrego, p’ra depois e beber e voltar, é melhor a gente começar de longe, e ir pastando e caminhando, devagar, sempre em frente... Quando a gente tiver sede, já chegou bem na beira d’água, no lugar de beber; e assim a gente não cansa e tem folga p’ra se poder comer mais! (ROSA, p.322).

A estranheza de tal movimento é logo percebida pelo Boi Brilhante: “ [...] mas nós nem podíamos pensar em fazer que nem ele. Porque a gente come o capim cada vez, onde o capizal leva as patas e a boca da gente...” (p. 322-323). Mais uma vez, como em *São Marcos*, o valor da dimensão intuitiva é ressaltada: “o capizal leva as patas e a boca da gente”. É pois essa dimensão que liberta do ônus da explicação verificável. A incapacidade de Boi Rodapião fechar os olhos, – “o-que-come-de-olho-aberto”, o que “não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar” – , indica as luzes de um pensamento excessivamente explicativo:

... Então, boi Rodapião ainda ficou mais engraçado de todo. Falava: – A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa. É preciso andar e olhar, p’ra conhecer o pasto bem. Eu conheço todos os lugares, sei onde o pasto é mais verde, onde os talos ficam quase o dia inteiro molhados de orvalho, p’ra gente poder pastar mais tempo sem ter sede. Sei onde é que não dá tanto mosquito, onde que a sombra, e o limpo do chão; e, pelo jeito do homem, sei muitas vezes o que ele vai fazer... Olho pra tudo, e sei, toda hora, o que é melhor [...] **Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro e nunca sabem porque é que estão fazendo coisa e coisa** [...] é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia... (p. 325, grifo nosso).

Por conseguinte, em seu pensamento de coisas fundas e escuras, boi Brilhante diz: “E nós não respondíamos nada, porque não sabemos falar daquele jeito, e mesmo porque, cada horinha, as coisas pensam p’r’a gente...” (p. 325). A asserção, “as coisas pensam p’r’a gente”, desempenha um valor que quer manter distancia das coisas todas medidas e pesadas e com seu peso específico de densidade exatamente calculados. Pensar no escuro bovino é pensar na velha trama dourada que nos coloca, nós leitores, no longe temporal em que as pedras, os bichos, as árvores, o dia e a noite, interagiam com o destino do homem, ao contrário da postura ‘luminosa’ que se realizando em favor da utilidade e do rendimento, acabou por provocar a indiferença tanto do céu quanto da terra em torno da sorte dos seres humanos. Se nos dias de hoje, o céu e a terra, não nos dizem mais nada de válido e conselheiro, a atividade

da memória recolhe o saber do passado; para em seguida imaginar o elo perdido na concepção profana da história.

Boi brilhante em seu feitiço de contador indica sua cumplicidade com o ‘bom conselho’: “Mas boi Rodapião ia ficando sempre mais favorecido com suas artes, e era em longe o mais bonito e o mais gordo de todos nós. Até que chegou um dia...” (p. 325). Esse dia que se anuncia e intervém como apelo narrativo é a imagem do que se pode extrair de válido e utilitário para a vida. O contador-boi descreve, então, um tempo crítico assolado pela escassez de água: “[...] a gente comia gravetos, casca de arvores, e desenterrava raiz funda, p’ra pastar. Foi ruim...” (p. 326). A dificuldade é logo pensada pelo boi Rodapião: “ – O bebedouro fica longe, – disse o boi Rodapião. – Cansa muito ir até lá p’ra beber... Vou pensar um jeito qualquer, mais fácil... Pensando, eu acho...” (p. 327). Intercala-se a fala do boi Brilhante: “ Aquilo era mesmo do boi Rodapião. Porque eu não tinha precisado de pensar, p’ra achar onde era que estava o bebedouro, lá em baixo, mais longe” (p. 327). Perceba-se que a narrativa segue expondo, de um lado, o caminho da razão, e do outro, o caminho da intuição ou do instinto. Ponderando e calculando, boi Rodapião resolve pastar no topo do morro: “Naquele ponto tem água! – E ficou todo imponente, e falou grosso: – Vou pastar é lá, onde tem aguada perto do capim, na gruta fresca!...” (p. 327). Boi Brilhante percebe o perigo da resolução sem precisar de pensar: “Eu também olhei p’ra ladeira, mas não precisei nem de pensar, p’ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir ” (p. 328). Mas a razão de Rodapião se põe imponente: “ ... Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme” (p. 328). Todavia, a razão não lhe garante esse caminho tão firme: “ Escutei o barulho dele: boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar de suas costas...” (p. 328). A queda e morte de Rodapião funciona como uma advertência contra a hipertrofia da razão calculadora. O tema da queda e da morte encontram seu princípio de unidade no mito. A presença desse tema é comum na tradição oral, onde os perturbadores e transgressores são punidos, para que em seguida surja uma nova ordem. A morte aparece, então, como “a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 1994, p. 208). É dela que se pode derivar o sentido vital e conselheiro do mundo.

A queda e morte de boi Rodapião mantém um sentido de contigüidade à queda e morte do fazendeiro Agenor Soronho. Ambos exprimem a capacidade lógico-dedutiva de acercar-se das coisas numa direção de fim. O fazendeiro relaciona-se com os bois marcando, vigorosamente, a distinção dos reinos humano e animal. A relação de posse, que vincula a exploração do animal como mero elemento de tração, esta baseada no sistema racional de

obtenção de riquezas. No texto, essa perspectiva é injusta porque não aponta para as riquezas mais recondidas que ampliam o sentido da geração da vida. Ou seja, esta história das relações de posse, gerando a lógica do predomínio humano sobre o mundo natural, deve ser ressignificada no âmbito simbólico. Em síntese, se no plano sócio-histórico a razão instrumental domina o mundo: o humano engloba o animal, no plano mítico-simbólico o animal com suas propriedades intuitivas, com sua potencia física e afetiva, engloba o humano. Podemos dizer que trata-se de uma mito-lógica, em que a desrazão que corresponde a uma outra forma de razão obscurece a lógica em favor de uma intensificação afetiva da vida e do mundo. Essa correlação que se opõe (homem x animal) e se embaralham (homem/animal) produzindo o efeito de inversões hierárquicas, está buscando uma reagregação. É essa inversão, como já assinalamos, que introduz a dimensão cósmica e transcendente ligada aos ciclos (morte e nascimento) presente estruturalmente nas narrativas populares. Porque se a força brutal do fazendeiro marcada pelas relações de posse sobre os bois e o vaqueiro Tiãozinho associando-se a riqueza social é injusta, a narrativa vai buscar transbordar o claustro sociológico a fim de alcançar uma riqueza de outra natureza, qual seja: o tema da relatividade das coisas e o sentido ampliado da vida.

O desfecho trágico do boi Rodapião que se associa ao do fazendeiro maldoso em sua queda e morte, está relacionado ao plano reflexivo da narrativa o qual mantém uma advertência sobre o perigo da razão instrumental que obscurece o valor da justiça, do sonho e da poesia. Tanto o boi Rodapião quanto o fazendeiro Agenor Soronho propiciam a conexão com a simbólica do carro desgovernado. O carro dos bois como propulsor do próprio movimento narrativo, a partir do qual aparecem as múltiplas seqüências, desempenha um sentido simbólico que ao mesmo tempo que explicita o conflito, busca a passagem.

A imagem do carro

Recorde-se que em nossa exposição assinalamos o esquecimento temporário do boi Brilhante em torno do relato do boi Rodapião. Trata-se de um esquecimento provocado pelo ruidoso carro: “Só o que for manso e o que for bonito...Também, assim, não posso...Não sei o que é que o carro diz, gritando tanto...Só os cavalos é que podem entender o carro...”(p. 313).

O rememoração da experiência conselheira, portanto, mansa e ordeira, é obscurecida pelo ruído do carro, signo de atividade e conquista. Reflitamos um pouco mais sobre esse signo e de seu valor para a narrativa. Ressalve-se, que a incursão no valor simbólico do carro-de-bois, é complementar, e não oposta, ao seu valor de uso econômico local como veículo transportador de bens comercializáveis.

Como percebemos, do ponto de vista simbólico, trata-se da imagem do carro haurida numa dimensão mítica da literatura grego-clássica⁹³. Em geral, em muitas culturas tradicionais, o simbolismo do carro designando o veículo do guerreiro e do herói, representa as forças cósmicas mobilizadas a serviço dos homens, sendo o condutor responsável pelas forças que atuam sobre a terra e seus habitantes. Desse ponto de vista, simboliza um destino, com todas as suas virtualidades e suas ambivalências. Assim é que em muitas tradições, como é o caso do hinduísmo ou ainda nas elaborações de Platão⁹⁴, o modo como o carro é conduzido ganha uma importância maior já que o condutor simboliza a natureza espiritual do homem, ou seja, seu grau de evolução inserido na dinâmica das situações conflitivas de forças duais que dividem corpo e espírito.

Nos parece que a imagem do carro em viagem, destacando-se no plano da narrativa como unidade maior que integra todos os outros elementos de ação, traduz uma simbólica de travessia que associa busca, combate, queda e ascensão (trunfo). Assinale-se que, como nos ensina Guénon (1962, p. 55), o símbolo do carro assenta-se sobre a ideia da roda (*rota*) a qual evoca a ideia de rotação como representação da mudança contínua, o que mais uma vez, nos leva de volta às concepções cíclicas que norteiam, de modo geral, as narrativas de **Sagarana**.

Os estudos de Guénon assinalam que em todas as religiões do mundo antigo, o carro assimilado a ideia de roda e frequentemente associado ao sol, representa o “Centro do Mundo”, em que “o ponto é o emblema do Princípio, e o círculo é o emblema do Mundo” (1962, p.52). Acrescente-se que o carro de sol desde tempos pré-históricos, segundo acentuam

⁹³ Luiz Roncari (2004) dedicando-se a entender as camadas que organizam a ficção de Rosa, identifica três tipos de fontes principais: uma empírica (referente a vivência direta do escritor na região de Minas e no país em geral), uma nacional (apoiada na nossa tradição literária e nos estudos e interpretações do Brasil), e outra mítica e universal adquirida na leitura da literatura clássica e moderna. Essa última fonte, cujos índices narrativos nos parece igualmente claros, autoriza-nos a investigar possíveis relações ou trânsitos entre o local e o universal. Ressalta-se, todavia, que o estabelecimento dessas relações só é válido ou significativo, na medida em que contribuam para esclarecer o sentido integrativo da narrativa.

⁹⁴ No **Fedro**, Platão introduz o mito da parelha alada para fazer uma comparação e explicação da alma. Nessa imagem o filósofo resume a luta que a razão trava com a vontade e a concupiscência. Platão escreve: “A alma pode ser comparada com uma força natural e ativa, constituída de um carro puxado por uma parelha alada e conduzido por um cocheiro. Os cavalos e os cocheiros das almas divinas são bons e de boa raça, mas os dos outros seres são mestiços. O cocheiro que nos governa rege uma parelha na qual um dos cavalos é belo e bom, de boa raça, enquanto o outro é de raça ruim e de natureza atravessada. Assim, conduzir nosso carro é ofício difícil e penoso” (2001, 246 a).

Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 192), representa o deslocamento do astro ao longo de uma curva que liga, através da abóbada celeste, as duas linhas opostas do homem, nascente e poente, o que refere-se sobretudo às concepções cíclicas (movimento circular que une começo e fim).

No conto em estudo, a imagem do carro enchendo a estrada às dez horas da manhã com seu rechinar estridente, leva-nos a uma aproximação analógica com a imagem do carro de Zeus ou do sol que rola produzindo enorme estrondo com um condutor de majestade reguladora a guiá-lo através da imensidão do céu. Esse veículo sobrenatural, a parilha de animais a ele atrelado e o condutor, seriam posteriormente associados a atributos cujo sentido estaria ligado tanto a felicidade quanto a infelicidade descida do céu. Recorde-se aqui dos contos de fadas com suas carruagens distribuindo prosperidades (aliança e paz) e devastações (discórdia e malefícios).

A fim de estabelecer algumas relações entre o “carro” de nossa narrativa e sua imagem na mitologia grega, tomemos como episódio significativo o mito de Faetonte, filho de Hélios, o sol. Hélios simboliza o sol real, que preside o ciclo das estações, à vegetação, à fecundação e à produtividade do solo. Uma das representações do deus solar é conduzir o carro do sol puxado por cavalos velocíssimos que lançam chamas pela boca e pelas ventas, tarefa que exige comedimento e destreza conjugados à busca de uma harmonia espiritual. O mortal Faetonte, um dia, não obstante as ponderações de seu pai solar, resolve conduzir os indômitos corcéis em sua audaciosa gesta de herói. Faetonte não soube dominar as rédeas como Hélios e, assim, termina provocando um vasto incêndio. A luz que deveria prodigalizar a terra, virou chama. Cidades, rios, montes e floretas arderam. Zeus, símbolo supremo do espírito restabelece a ordem, lançando o seu raio contra Faetonte. Junito Brandão (2007, p. 230) escreve: “Lançado fora do carro, longe do caminho do espírito-sol, Faetonte é arremessado sobre a terra, envolto nas chamas destruidoras por ele próprio ateadas”. A exaltação insensata de Faetonte animada pelo espírito vaidoso – cuja ambição é de poder e glória numa relação de produtividade externa do mundo, logo, longe do saber e da harmonia espirituais –, é inexoravelmente punida por Zeus. Se a simbolização mítica aponta para uma qualidade do espírito baseada na espiritualização-sublimação do desejo individualizado, não é difícil reconhecer segundo acentua Junito Brandão, que o “mito de Faetonte talvez possa servir de padrão significativo para as terríveis consequências da *hybris* descontrolada, da suprema *démeseure*, da perigosa ultrapassagem do *métron*” (2007, p. 227). De forma similar, a atitude vaidosa e exaltada do carreiro Agenor está condensada no simbolismo desse mito. Seu objetivo puramente direcionado para a produtividade externa, configura o excesso de vaidade,

cuja vítima se torna ele próprio. Nos últimos momentos do conto, instante que antecede a queda do fazendeiro, a vaidade se torna crescente e extrema, quando na ladeira do Morro-do-Sabão, Soronho esbarra com o despencamento do carro do carreador João Bala. Depois de escutar as minúcias do acidente relatadas por João Bala, o fazendeiro vangloria-se de sua habilidade de condutor:

– Bestagem!...Patranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola. Tiao, esperta, que eu quero mostrar p’ra esse João Bala como é que a gente sobe o Morro-do-Sabão!... E vou em pé no cabeça-lho, que é só p’ra ele ver como é que carreiro de verdade não conhece medo, não!... (p. 332)

Como Faetonte, o carreiro Agenor Soronho, apossando-se do carro de luz-solar que deveria fecundar e iluminar o mundo através do governo destro e comedido sobre os animais atrelados, é, no entanto, movido pela necessidade de brilhar e de impor-se. O herói visa a produtividade que é a própria chama devoradora. É essa a imagem que o carro traduz quando o seu condutor não leva em conta a qualidade espiritual, mas apenas os seus anelos indômitos. Por qualidade espiritual entenda-se o valor de uma interioridade que realizando o equilíbrio e harmonizando os desejos, consiste fundamentalmente no acolhimento à alteridade. O sentido maléfico dos atos de Soronho se explica porque ele nega a *outrem* (aos bois e ao vaqueiro Tiozinho) sua independência e, assim, comete uma violência. Portanto, sua visão se define enquanto medida de seu poder sobre o objeto que instrumentaliza em favor de seu próprio gozo: “Agenor Soronho manda no que é seu: – Canindé, Realejo!...Ôa, Brabagato! Ô r’vai!...” (p. 318). Os maus tratos com os bois e com o menino Tiozinho se disseminam ao longo de toda a narrativa: “– Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe!... Vai botar azeite no chumaço [...]” (p. 314). Com a vara-de-ferrão, clamando e xingando, invocando o ‘diabo’, que “diabo é o seu refrão” (p. 318), Agenor Soronho encarna as forças que perturbam, dividem e desintegram. O ‘diabo’ preenche essa função de antítese porque representa uma regressão para a desordem e a dissolução: “Aí é que Agenor Soronho está mesmo com o demo: – Vam’bora, lordeza! Tu é bobo e mole; tu é boi?! ... Carece de ficar aí a vida inteira, feito estaca de dentro d’água, feito esteio de moinho?! ...” (p. 324). Sob a excitação de suas paixões, como condutor-herói em seu carro, Soronho, o “capeta”, “ruço”, “entrão” e “malvado”, cairá vítima das forças desregradadas, que ele mesmo evocou ou projetou mas não soube controlar. Porque contra a arrogância do cálculo e da violência é mister que em plena luz do dia a palavra poética intervenha e fermente algum saber misterioso que suscite uma luz nova. A palavra poética afeita aos desvios persegue os saberes e as experiências ocultas como que para revelar que os sem

história, – cuja manifestação não é gloriosa nem brilhante –, são a alteridade que desconcerta e desfaz a ordem limitada. Alteridade que é abertura a uma unidade de ordem que tome em consideração os resíduos e os trapos, que os revelem no presente do tempo do mundo.

Dor-homem, dor-animal

A dor do menino Tiãozinho e a dor dos bois convergem para o espaço absoluto da diferença que os reúnem. Diferença que se relaciona ao absolutamente fraco. A dor, que se constitui nos termos de Propp como o próprio dano, é o esfacelamento, o que desordena a ordem, e que por isso exige restauração. Homem e animal invertidos um no outro sofrem o desordenamento que é um mal que se estabelece através do uso abusivo do poder.

A relação vaqueiro/boi/fazendeiro explicita o conflito: de um lado, o fazendeiro possui os bois e o vaqueiro (condição econômico-social de empregado, dependente e servidor); do outro, o vaqueiro e os bois mantem-se numa relação de confiança e lealdade de onde se sobressai a qualidade humana dos bois e a qualidade animal de Tiãozinho, ambos na condição de submissos e servidores querem livrar-se do jugo do fazendeiro poderoso. A animalidade que persiste na humanidade ou vice-versa revela a dor-danosa que separa, isola e corta. O mal do sofrimento – que é impotência e abandono, e que cada vez vem à fala numa evocação de perda que passa uma queixa, um grito, um suspiro, um gemido –, ergue-se como apelo original por auxílio. A palavra poética de Rosa parece compreender que essas vozes não-integradas na unidade de uma ordem e de um sentido, carecem de um ‘lugar’. Por isso a diferença-dor é o *médium* que chama a realização da palavra poética. É porque a dor separa, corta e fere que a poesia precisa reunir o baixo e o alto, o abismo e o cume. Assim, o interesse estético percorre o caminho da dor, precisa atravessá-la; para em seguida superar o caminho da servidão. Tanto nas palavras dos bois quanto nas do menino Tiaozinho a ressonância da dor como existência diminuída é a medida que exige outra forma de realizar-se, de pôr-se a caminho de novos sentidos.

Na narrativa, a palavra servidão explicita os aspectos sócio-históricos de uma cultura pautada nas relações de dominação pessoal, cuja violência descobre a condição de miséria e pobreza dos dependentes. Trata-se de um ordenamento social herdado da República Velha em

que as relações entre proprietário e trabalhador baseadas no favor não propiciam nenhuma estabilidade. No universo da patronagem, a cultura do favor com suas frouxas relações de dependência gera um conjunto de práticas violentas que envolve toda a sorte de imposições que vão desde salários baixos, trabalho marcado pela insalubridade, humilhação e desavenças com o patrão, até a troca de favores sexuais. Sentindo-se expropriado e usurpado pelo patrão-carreiro, com o defunto seu pai em cima das rapaduras jogado no carro como uma mercadoria rumo a cova, o vaqueiro Tiãozinho pela voz do narrador rememora os laços infelizes da dependência familiar:

É seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer...Cego e entrevado, já de anos no jirau...Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando...Às vezes ele chorava, de-noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos [...] Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse...Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo seria, de outro jeito...Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse...Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava do Tiãozinho..E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!...Ruço!...Entrão!... Malvado!...O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr... Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; mas não gemia enquanto o Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos...Que ódio!... (p. 315-316).

Sob os desmandos do carreiro, as lembranças dolorosas afloram sempre misturadas ao fantasma da miséria e da solidão. É precisamente esta cadeia de dependência econômica, implicada no dever de lealdade e obediência ao carreiro Agenor⁹⁵, que vai gerar todo o ressentimento do menino e, também, o desejo pulsante de livrar-se do opressor :

⁹⁵ A presença desta relação de dominação, conforme ligações de interesse do grupo dominante de um lado, e de outro, o reconhecimento dos favores por vias morais pelo grupo dependente, deita raízes nas relações de mando/subserviência que configuraram a sociedade brasileira nos primeiros séculos de sua formação. No âmbito da sociedade escravocrata os homens livres e pobres, sujeitavam-se às dádivas dos senhores de terra: “O outro caminho trilhado pelo homem pobre teve seu ponto de partida no caráter prescindível desse sujeito na estrutura sócio-econômica. Essa existência dispensável levou-o, em última instância, a conceber sua própria situação como imutável e fechada, na medida em que as suas necessidades mais elementares dependeram sempre das dádivas de seus superiores. Assim, em sua vida de favor, a dominação foi experimentada como uma graça e ele próprio reafirmou, ininterruptamente, a cadeia de lealdades que o prendia aos mais poderosos. Desprovida de marcas exteriores, sua sujeição foi suportada como benefício recebido com gratidão e como autoridade voluntariamente aceita, fechando-se a possibilidade de ele sequer perceber o contexto de domínio a

Seu Soronho sempre não xingou, não bateu, de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau?!... E sem ter caso para mão brava, nem hora disso, pelo que ele lidava direito, o dia inteiro, capinando, tirando leite, buscando os bois no pasto, guiando, tudo... Mas Tiãozinho espera... Há de chegar o dia!...Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há de tirar desforra boa, que Deus é grande!... (p. 317).

O motivo essencial da dor inscrito no espaço real-histórico, entrelaça-se com o motivo dos bois falantes inscritos num espaço mítico; motivo igualmente ressentido, pelas suas condições de dominados e explorados. A presença sensível e generosa dos bois e de Tiãozinho, o “bezerro de homem”, não é a palavra provocativa que desafia o poder em sua vontade usurpadora? A experiência artística de Rosa conferindo rosto às coisas invisíveis ou esquecidas e, igualmente, dedicada a comunicar perspectivas cruzadas criando um campo intersubjetivo humano-animal, reflete a prioridade de uma zona de contato ou de troca na medida em que propicia o desmantelamento de um poder autoritário. Tal concepção está associada a ideia do duplo de que a forma manifesta das coisas é um mero ‘envelope’ a esconder uma forma interna que conserva, cresce e libera a vida íntima, essa mesma esquecida pelo pensamento voltado para o mundo. Assim é que a essa relação hierárquica de patronagem extremamente conflitiva firmada pelos pares ascendência/submissão, autoridade/obediência sofre um deslocamento que corresponde à própria abertura da narrativa para outro nível de realidade. Justamente essa transformação é, propriamente, o procedimento de carnavalização.

Na narrativa os animais são gente porque se vêem pensando como pessoas; Tiãozinho, o “bezerro homem” (metáfora que potencializa o sentido da troca), é animal porque carnalmente está implicado na pele dos bois, segundo uma intimidade de encarnação que não tem mais a exterioridade do mundo objetivo. O falar na dor que os unem consiste precisamente em entrar no pensamento/sentimento do outro, e em aí manter-se até a superação dos problemas. O ‘ver-se’ na pele um do outro, deseja expulsar para longe os maus-tratos e a violência da vara que fere e separa. O gesto afetivo, leal e generoso é o encontro com uma humanidade-animal que não se oferece ao poder:

Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros que não fazem mal a ninguém; Criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!... E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho

de Buscapé, e passa também mão de mimo no pescoço de Namorado – imóveis os dois. (p. 323).

A lealdade, confiança e bondade na relação homem/animal é passagem de um registro temporal para o outro. Esses laços de confiança entre o vaqueiro Tiãozinho e os bois numa relação de contraponto aos laços de dependência codificados no sistema de relações sociais entre patrão e servidor, exprimem o complexo conflitivo que exige da palavra poética a restauração do dano (Propp).

Os bois seguem dialogando entre si as relações de mando e subordinação entre homem e animal. O Boi Buscapé exprime o desconforto de sua condição servil: “Eu estou com fome. Não gosto de puxar o carro... Queria ficar pastando na malhada, sozinho... Sem os homens” (p. 326). Ao dito, Boi Dançador complementa:

– Eu acho que nós, bois, – Dançador diz, com baba – assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos ...eu sei... (p. 326).

A fala de boi Dançador é muito significativa e nos remetem as nossas primeiras reflexões encaminhadas no início de nossa análise. Trata-se da ideia da postura de verticalidade assumida pelo homem. Essa dominante postural, livrando o homem de sua condição de quadrúpede, permite seu afastamento do mundo natural. A locomoção bípede libera as mãos permitindo que elas possam manusear os elementos disponibilizados pela natureza, transformando-a em bens culturais segundo as noções de verificabilidade e cálculos. A postura bípede permite que os horizontes da humanidade se expandam. Os olhos dos homens antes voltados para o espaço restrito da terra, deslocam-se para áreas amplas e abertas. O alcance da visão somado a liberdade das mãos acionam a marcha bípede marcada por invenções e conquistas.

Numa visão horizontal, portanto não separatista, tanto os bois, quanto os cachorros, as pedras e as árvores inserem-se no espaço-tempo dos ciclos naturais com começo e fim. Na ordem espontânea e afetiva do mundo natural, toda mudança segue a determinação dos ciclos da natureza. Reino animal, vegetal e mineral nominalmente citados na fala de boi Dançador, não se inquietam nem se erguem contra a natureza. Já o homem bípede inverte essa relação. A natureza deve servi-lo. O homem percebe-se como sujeito, dotado da capacidade de interferir nos rumos da natureza. Surge a atividade produtiva e o mundo se revela através do pensamento lógico-racional, cuja atuação permanente exercita-se na expulsão das sombras e

dos perigos que assombram a marcha histórica. É essa marcha linear e progressiva que contabiliza a vitória em favor dos poderosos. Agenor Soronho em seu carro solar é símbolo dessa vitória compreendida como prática de dominação sobre o mais fraco. Mas sua glória é temporária porque não tardará que os fermentos do sono e do sonho, façam crescer o desejo de uma nova ordem.

O mundo em transe

Nas seqüências que se seguem, após a difícil subida do Morro do Sabão, a fadiga cede lugar ao sono e aciona um momento narrativo tenso e de fortes imagens afetivas. As vozes bovinas intercaladas fazem crescer uma imagem quase hipnótica, porque afetadas por uma intensa carga emotiva:

– Que é que está fazendo o carro?/ – O carro vem andando, sempre atrás de nós./ – Onde está o homem-do-pau-comprido?/ – O homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta está trepado no chifre do carro.../ – E o bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois?/ – O bezerro-de-homem-que-caminha-adiante vai caminhando devagar...Ele está babando água dos olhos.../ [...] – O homem está dormindo, assentado bem na ponta do carro...O pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta também está dormindo...Por isso é que ele parou de picar a gente.[...] – O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água nos olhos... Muita... [...] – O homem está escorregando do chifre-do-carro!... Vai muito pouco de cada vez, mas nós temos a certeza: o homem está pendendo para fora do chifre-do-carro... Se ele cair, morre [...] – O bezerro-de-homem quase cai nos buracos...Ele está mesmo dormindo...Daqui a pouco ele cai... Se ele cair morre... (p. 332, 333).

Em ritmo lépido, curto e dramático, o trecho descreve o momento do sono vivenciado por Agenor Soronho e o vaqueiro Tiãozinho, ao mesmo tempo que anuncia o perigo da morte. A narrativa cresce em tensão evoluindo para seu término, sua solução e repouso. A situação-limite perspectivada pela visão dos bois deságua na dimensão mítica em que a função do real e seus conflitos diluem-se na temporalidade dinâmica do sonho.

Tiãozinho dorme, mas não completamente:

Mesmo meio no sono está Tiãozinho. Mais de meio: Tão só uma pequena porção dele vigie, talvez. O resto flutua em lugares estranhos. Em outra parte... E a pequenina porção alerta em Tiãozinho está alegre, muito alegre e leve... não sente mais raiva (p. 333).

É esse sono meio em vigília que pode conceber outros lugares quando a vida exterior recusa o estado de satisfação. Nessa zona intervalar, onde a obscuridade do “eu sinto” prima sobre a clareza do “eu vejo”, as imagens oníricas lutam pelo seu despertar. No âmago do íntimo o coração vigia, ou como nos diz Lévinas citando Husserl: “O sono, olhado de perto, escreve Husserl (Husseliana IX, p. 209), só tem sentido em relação à vigília e traz em si mesmo a potencialidade do despertar” (LÉVINAS, 1997, p. 122).

Na narrativa o sono, cuja obscuridade corresponde ao mundo bovino, cumpre, ao lado dos bois, a função de ajudante. É ele que tendo o poder de salvamento desperta o mundo. No sono, enquanto metáfora de um mundo escuro, estão os bois. Suas vozes dramatizando e englobando as imagens do sono são o auxílio mágico que devolve à existência toda sua potencialidade.

Em oposição a visão matemático-mecânica, as vozes bovinas dirigem-se cada vez mais a uma camada primitiva e escura, que exerce por assim dizer a função de reencantamento do mundo:

– O bezerro-de-homem não sabe... O nosso pensamento de bois é grande e quieto... Tem o céu e o canto do carro... O homem caminha por fora. No nosso mato-escuro não há dentro e nem fora.../ – É como o dia e a noite...O dia é barulhento, apressado... A noite é enorme.../ – O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós...**Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois...** Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui...Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa.../ É como o dia e a noite... A noite é enorme (p. 334, grifo nosso).

As noções de dia (luz) e noite (escuro) explicitam o jogo simbólico das visões duais encaminhadas no âmbito reflexivo da narrativa. Observe-se no trecho que o dia associado ao barulho e a pressa está ligada a prepotência da razão luminosa, ao passo que no mato-escuro do pensamento bovino “não há dentro e nem fora”, ou seja, não há procedimentos distintivos ou analíticos. Por isso, “a noite é enorme” porque simboliza as germinações, as virtualidades da existência que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. A relação complementar e recíproca diurno-noturno estruturando o pensamento dos bois simboliza a permanente atividade da criação em seus elementos ativos e passivos. Tanto o céu quanto o canto do carro (terra), passando pelo dia e a noite, até a presença do símbolo da direita e da esquerda vivenciado pela personagem João/ José do conto *São Marcos*, referem-se à

concepção cíclica do mundo. Trata-se de um movimento que equivale a ideia de rotação sob a qual estão submetidas todas as coisas. Convém ressaltar que essa ideia nada tem a ver com qualquer tipo de ocultismo gnosiológico separado da atividade histórica representada. Não basta, portanto, referir-se à noção formal do potencial. Ao contrário, a essa concepção cíclica corresponde as relações de poder e impotência a serem negociadas. Tanto do ponto de vista formal quanto do conteúdo, a ideia de rotação dirige-se para o lugar de alteridades.

Tiãozinho, o bezerro-de-homem, não escapa a essa ideia. Transitando de um mundo ao outro, o menino Tiãozinho possui a qualidade dos bois. Ele é o mediador entre o reino humano e o reino animal: “Ele vive muito perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois...” (p. 334). É, pois, através da atividade do sono do vaqueiro em sua comunicação mágica com os bois, que a passagem de renovação para uma nova ordem (metamorfose) se realiza.

No sono, símbolo da noite, as imagens se misturam, se interpenetram, se assimilam num processo de indiferenciação onde não é possível a clareza de uma identificação própria. Desse modo é que a voz-dor do boi Capitão mistura-se a voz-dor de Tiãozinho contra o maldoso Agenor Soronho:

– *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... *Moung!* ... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... ate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... *Hmou! Hung!*... Mas não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos (p. 334)

Na distância radical das diferenças e das definições, a voz se faz audível por uma operação de revés, – segundo a peculiaridade da técnica carnavalesca, – onde a servidão transmuta-se em força e poder. A voz atropela as definições e referências e se desdobra na ressonância das vozes íntimas de Tiãozinho. As vozes descontínuas desabrigam os lugares bem definidos, fazendo ecoar a sua lógica não-discursiva. A “noite enorme” vem à tona para dismantelar a visão retilínea da luz. As vozes bovinas configuram o lugar imaginário:

– *Mu-ûh... Mû-ûh!*... Sim, sou forte... Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos... A noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi Namorado.../ – Boi Bragabato, boi Bragabato!... Escuta o que os outros bois estão falando. Estão doidos?!.../ – *Bhúh!*... Não me chamem, não sou mais... Não existe boi Bragabato!... Tudo é forte. Grande e forte... Escuro, enorme e brilhante... Escuro-brilhante... Posso mais do que seu

Agenor Soronho!.../ – Que estão falando, todos? Estão loucos?!... Eu sou o boi Dançador... Boi Dançador... Mas, não há nenhum boi Dançador!... Não há o-que-tem-cabeça-grande-e-murundu-nas-costas... Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem...Somos fortes...Sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor soronho!...[...] Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho...Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado...Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... Se ele quiser embocar, mato outra vez... Mil vezes! [...] Quem manda agora na nossa cafua sou eu... Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais falar no nome de seu Soronho... Não deixo!... Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... *Oung... Hmong... Mûh!*... (p. 335)

O movimento hipnótico da passagem ultrapassa os limites das debilidades presos ao universo das referências históricas. É da debilidade que a voz extrai a força. Nessa dimensão onde o sonho assombra o real, a precariedade se projeta como pleno: “Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!...” (p. 335). O ponto cego de onde parte a visão dos bois, abolindo as diferenças e as hierarquias, é a zona de contato através da qual se unificam todos os contrários e se resolvem todas as oposições. Assim, homem-animal, animal-humanizado são a metáfora de equilíbrio que golpeia com seus impulsos sensórios e primitivos a marcha bípede regida pela assepsia das idéias. Esse processo por assim dizer anímico entre homem e animal eliminando o dualismo natureza/cultura desempenha o valor sacro e de reencantamento em que as relações das séries humana e não-humana aparecem imersas no mesmo meio sociocósmico.

O processo de simbiose entre os bois e o menino, regido pelo desejo de libertação e justiça, e vigente no plano imaginário do sono, busca as vias de concreção. Porque, claro, enquanto o Senhor Soronho dorme pesadamente, “Tiãozinho não cai nem escorrega porque não está de-todo adormecido nem de todo-vigilante” (p. 336). Os seus auxiliares mágicos velam o seu sono e preparam um triunfante despertar. Seguem as falas dos bois:

– Se o carro desse um abalo maior.../ – Se nós todos corrêsemos ao mesmo tempo.../ – O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão./ – Ele está na beirada.../ – Está cai-não-cai, na beiradinha.../ – Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão.../ – E o homem cairia.../ – Daqui a pouco... Daqui a pouco.../ – Agora! Agora!/ – *Mûung! Mûng!* – ... rolaria para o chão (p. 336).

A conspiração germinada na penumbra vem às claras. As vozes dos bois se tornam audíveis às vozes íntimas do “bezerro homem”. Precisamente porque nesse momento Tiãozinho desperta e, bradando um grito de comando, os oito bois arrancam para diante, ocasionando assim, a morte do fazendeiro: “Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda

esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga – assim não se pôde saber ao certo se carreiro despertou ou não, antes de desencarnar” (p. 336). Se nossas considerações reflexivas em torno do símbolo da roda são plausíveis, não nos parece nenhum pouco fortuita que a roda do carro figure como a peça responsável pela morte do fazendeiro. Na linguagem simbólica de algumas tradições, fala-se sempre da “roda das coisas”, “roda da fortuna” ou da “roda da vida”, o que corresponde ao que expomos anteriormente sobre a ideia da rotação ou de movimento cíclico, o qual jorra um sentido de regeneração. A roda exprime as leis do universo de emanção e retorno, e no plano humano, representa as alternâncias do destino, as flutuações, a ascensão e os riscos da queda. Ou seja, “esse movimento que às vezes eleva, às vezes rebaixa, é, na narrativa, o próprio movimento da justiça que quer manter o equilíbrio de todos os planos e, por isso, não hesita em temperar com a destruição e a morte o triunfo das realizações criadoras” (CHEVALIER, 2007, p. 787). Trata-se de um princípio de relatividade que as narrativas populares abrigam. Os bois atentos a roda dos nascimentos e mortes sucessivas, confirmam o movimento após a queda e morte de seu Agenor: “– Que tudo que se ajunta espalha...” (p. 337).

A roda do destino e sua fatalidade não deixa de afligir Tiãozinho que se sente responsável pela morte de Soronho:

“– Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!...” – Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou...” [...] “Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe ele ainda pode estar vivo!?”

O drama onírico aqui desempenha a função específica de fazer emergir os problemas latentes a serem resolvidos. Na narrativa, o sonho correspondendo a uma atividade superior de liberdade entravada, termina cumprindo em conluio com os ajudantes mágicos essa função de salvamento. Perceba-se que a série analógica noite-sono-sonho desempenha um papel de criador de integração que elimina a situação conflitiva fundada na série poder-impotência-sofrimento. Essa última série insere-se na dimensão sociológica já evocada, mas aberta para a temporalidade mítica com novos códigos de sentidos. O mediador dessa operação simbólica são os bois de onde sobressai as qualidades noctívagas do instinto, da passividade, da sensibilidade, mansidão e intuição que os associa ao vaqueiro Tiãozinho. A morte do fazendeiro Agenor Soronho, emblema da *ratio* civilizadora, impõe aberturas de renovação ao mundo segundo a temporalidade cíclica adotada pelo interesse artístico. A ordem anterior enraizada nas dependências das relações sociais é radicalmente modificada, porque depois da

morte de Agenor Soronho, nada será igual novamente, pois, como diz os últimos relatos: “[...] até o carro está contente – *renhein...nhein..* – e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal” (p. 338). Na mesma dinâmica do revés, triunfalismo, vale dizer, que rompe com o sentido comum do triunfo na ordem do mundo que prioriza a posse, o cálculo e o poder econômico. Portanto, triunfo que em relação ao mundo é fracasso. É essa a inevitabilidade de mudança e da renovação, em que se expressa, como escreve Bakhtin: “a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição” (1997, p.124).

Tendo em vista a nossa investigação exposta, podemos compreender o núcleo reflexivo dessa narrativa. A concepção cíclica de renovação do mundo e sua temática mítica está intimamente conectada à dimensão sócio-histórica. Graças a temporalidade mítica que atravessa e penetra o tempo histórico representado, a narrativa experimenta a eficácia propícia de uma nova ordem. Mas se pensarmos em termos dessa nova ordem perseguida pelo interesse estético, seremos levados a concluir que ela representaria um acesso privilegiado àquela camada primitiva e intuitiva que vai além do âmbito da “razão”. Tal concepção aparece com diversos trajes ao longo da narrativa: ora na oposição entre homem e animal, ora na disjunção entre o jogo claro e escuro; e noutros momentos podemos entrever o par opositor conhecimento racional e conhecimento intuitivo. A verdade estética na roda dessas ideias presentifica a ultrapassagem do pensamento discursivo fundado no cálculo e nas análises distintivas em favor dos elementos intuitivos, simbólicos, mágicos e contemplativos. Na narrativa são esses elementos que reanimará ou reativará a vida esquecida ou enfraquecida pelas vozes presunçosas da razão instrumental. Trata-se não apenas de alargar, mas de inverter os horizontes pertencentes ao plano em que é visto. Há aqui uma heterogeneidade radical entre a visão do mundo dado e circunscrito em seu espaço-tempo social e histórico e a vida subjacente a essa visão. É mister essa mudança de plano porque acrescenta uma experiência interior à experiência exterior por um movimento que repõe a diferença na ordem do saber do mundo. Nesse sentido, podemos dizer, que a palavra poética não se absorve no objeto a ponto de aí perder sua especificidade, sua essência e seu nome, de aí tornar-se conformada, muda e anônima.

3.3. A hora e vez de Augusto Matraga: entre a cruz e o punhal

Entre todos os contos do livro de estréia do escritor mineiro é, justamente, a narrativa *A hora e vez de Augusto Matraga* que mais suscitou estudos, e ainda que mais gerou – e gera – controvérsias entre os seus comentadores e pesquisadores⁹⁶. A história de Augusto Matraga, – personagem desregrado e de índole violenta que, depois de perder o poder político, sofrer emboscada de seus inimigos e ser ferrado como animal, se converte, após um período de ascese, em um homem compassivo e humanista –, é considerada por muitos críticos a mais importante narrativa de **Sagarana**⁹⁷. Essa importância pode encontrar sua explicação na embrionária representação do universo político-cultural dos jagunços (estudado, expressivamente, por Walnice Galvão em *As formas do falso*, 1986) e, também, na matéria mítico-religiosa que se desenvolverão por toda a ficção rosiana, principalmente em **Grandes sertões: veredas**. Ressalte-se, ainda, a complexidade do tom narrativo que assume variadas modalidades, segundo uma dinâmica que articula experiência social representada, vida interior e simbolismo religioso. Isso equivale a dizer que o fator de homogeneidade da representação (o enredo e seu conteúdo material veiculado) aparece regido por ressonâncias e afinidades ocultas, que evocam um aprofundamento da existência e que põem em xeque as visões monológicas e superficiais.

⁹⁶ Não é nossa intenção apresentar nenhum ensaio com a plenitude discriminativa da fortuna crítica sobre a narrativa *A hora e vez de Augusto Matraga*. Dos trabalhos sobre ela publicados, nos interessa ressaltar as principais linhas de forças interpretativas que evidenciam o problema crítico de abordagem. Todavia, remetemos o leitor às produções dos seguintes autores: Renato Janine Ribeiro (2001), Milton José Pinto (1973), Leny Gomes (1996), Horácio Costa (1993), Luiz Cláudio de Oliveira (1998), Wille Bolle (1973), Suzi Frankl Sperber (1982), Enelita de Sousa Freitas (2003), Ricardo Ferreira Ribeiro (2000), Eduardo Leitão (2006), Ana Valeria Costa (2006), Nildo Maximo Benedetti (2007), Leni Nobre de Oliveira (2007), Roberto da Matta (1979), Walnice Galvão (2008), Nilson Nobuaki Yamauti (2005) e Paulo César Lopes (1997). Dessas produções, nos deteremos de forma minuciosa nesses quatro últimos autores. Outros trabalhos de menor significação foram encontrados em endereços eletrônicos. É digno destacar os estudos de Vanessa Rimbau, sob o título “O herói roseano: Augusto Matraga, da violência à santidade”; de Sandra Eleine Romais, intitulado “Uma leitura crítica dos conceitos da estética da recepção aplicada aos textos de Guimarães Rosa”; e de Paula Passarelli, sob o título “O trágico em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa”. As fontes bibliográficas se acham disponíveis na parte final de nosso trabalho.

⁹⁷ Já tendo exposto sua predileção por *A hora e vez de Augusto Matraga*, em *O jornal* (1 set. 1946), Antonio Candido, no ensaio “Sagarana”, reitera sua posição em procurar a obra-prima do livro de estréia do autor na personagem Augusto Matraga: “[...] deixando de certo modo a objetividade da arte-pela-arte, entra em região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos de nossa literatura, dentro do conto que será, daqui por diante, contado entre os dez ou doze mais perfeitos da língua (1994, p.64). Também, Suzi Frankl Sperber, aponta para uma evolução temática do conto: “A evolução de “A hora e a vez de Augusto Matraga” com respeito aos demais contos do primeiro volume publicado por Rosa é evidente. Registramos um amadurecimento temático” (1982, p.37). Assinale-se que o impacto do conto, centralizando o tema de confronto do homem com o bem e o mal no sertão místico, foi transposto, em 1965, por Roberto Santos, para o cinema.

Dos trabalhos publicados dessa narrativa, evidenciamos o problema da abordagem dos planos, bem como a superficialidade da matéria tratada. Isso porque, em conformidade com a nossa investigação, como já exposto no capítulo I de nosso trabalho, a crítica literária em torno da produção ficcional rosiana manteve-se, em geral, marcada pela polarização entre análise histórica e social, por um lado, e análise formalista em seu enfoque universalista ou trans-histórico, pelo outro.

Assinalamos, anteriormente, que as várias camadas de significação que se entrecruzam no texto do escritor mineiro foram tratadas a rigor de forma isolada. Por exemplo, a matéria metafísica tão exaustivamente explorada pela crítica, chegando a beirar o sentido das noções mais abstratas, terminam exilando a representação dos dados sociais e históricos. Com efeito, as abordagens críticas mais freqüentes em torno do último conto de **Sagarana** concentram-se em tratamentos isolacionistas que, ora recaem nos elementos sociológicos, ora enfocam a matéria espiritual-mítica representada. Tanto um quanto o outro tratamento analítico perde de vista a generalidade estrutural da concepção artística, fundada na relativização dos planos, conforme o mundo movente das narrativas populares.

Seguindo, portanto, a proposta inicial, nosso percurso investigativo consiste na percepção de uma generalidade na obra rosiana, que articula relações de dois estratos básicos: a determinação do real (refere-se ao delineamento das relações sócio-históricas de um Brasil rural, transfiguradas pelos dados artísticos) e o elemento ficcional (refere-se ao imaginário artístico que seleciona, converte e transfigura os dados reais, conferindo-lhes acabamento estético-formal). Neste último, como viemos demonstrando, a linguagem preserva a estrutura mítica das velhas narrativas populares. O *cânon* da fábula, configurando uma simbólica de morte e renascimento como elemento fundamental do tema mítico, é o substrato basilar que, em seu caráter inusitado, gera uma literatura “sem margens”, onde, como nos diz o próprio escritor, “tudo é tempero” (1984, p.8).

Esse espaço de mistura só se torna possível por meio do interesse artístico. É ele que, abrindo-se a um leque de implicações, leva em conta materiais aparentemente díspares, mas perfeitamente organizados pela lógica peculiar da obra de arte. Isso nos leva a supor uma dupla dimensão na matéria narrada, por meio do papel da memória: a da conservação dos valores tradicionais, cuja permanência na vida social veicula um sentido de sobrevivência e existência face às demandas históricas, mas, também, a da transformação pela experiência estética, na medida em que as condições sócio-culturais representadas só existem em função do ‘modo de ser’ próprio da arte.

O ponto central do que acabamos de expor, que é o critério fundamental para investigar e compreender a narrativa *A hora e vez de Augusto Matraga*, é que, na esfera da unidade artística, mito e história se interpenetram. Esses planos, como já tivemos oportunidade de demonstrar, não se excluem mas, antes, imbricam-se numa relação de complementaridade, conduzindo a um movimento que descreve as práticas de uma vida sócio-cultural bem definida, com suas crenças e valores localistas, num registro histórico mas por meio do qual o autor encontra a liberdade de criação de situações excepcionais, que revelam os limites, as escolhas, os conflitos e as potências da experiência humana. Na órbita do interesse artístico, a palavra poética livra-se de qualquer automatismo efetivo e da objetificação do típico-social para associar-se à combinação do fantástico-livre e do simbolismo, uma das peculiaridades da sátira menipeia.

O componente do insólito, que tanto se inscreve na verossimilhança da matéria histórica e imaginária do sertão, quanto na liberdade e na ousadia de invenção de situações extraordinárias, assume caráter de aventura, que vai desde a simbólica cultural da vivência místico-religiosa, até o simbolismo universalista, que provoca a ideia filosófica, baseada no mitema morte e renascimento. Trata-se da experimentação de uma ideia do mundo, por meio da qual se apresenta uma espécie de “diálogo no limiar”, onde figuram “as palavras derradeiras, decisivas, e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 1997, p. 115). Essa idéia, como em todos os outros contos que já investigamos, constitui a unidade artística indissolúvel. Faz-se mister – é bom ressaltar – não perder de vista o registro do escritor que considera esse conto síntese e chave de todas as outras narrativas (ROSA, 1984, p. 11). É que nele essa posição filosófica do mundo manifesta-se de modo especialmente acentuada, em que pese aí “os *pro et contra* evidenciados nas últimas questões da vida” (BAKHTIN, 1997, p.116).

Vejamos agora como a crítica literária tem interpretado essa peculiaridade fundamental que encontramos na obra *Sagarana*, e igualmente no conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, que agora nos interessa mais de perto. Todavia, não é nossa intenção apresentar todos os estudos críticos em torno dessa narrativa. Dos trabalhos sobre ela publicados, abordaremos aqueles mais significativos e, que mais se aproximam das peculiaridades fundamentais da concepção artística como a entendemos.

Para a consciência crítica de Paulo Carneiro Lopes, no estudo *Utopia cristã no sertão mineiro*, publicado em 1997, o itinerário do herói Augusto Matraga, pecador e em busca da salvação, aparece na perspectiva da interface literatura/teologia-religião. Partindo do

conflito brasileiro entre dois projetos de cristianismo, envolvendo o catolicismo patriarcal, transplantado pelos portugueses (ligado às classes dominantes) e o catolicismo popular (associado às crenças e esperanças do povo simples), Paulo Carneiro compreende que a trajetória do herói representa o conflito entre esses dois catolicismos numa busca de síntese entre eles. A ideia é a de que o representante do Deus patriarcal deve desaparecer em favor de um cristianismo libertário e humanista. Nessa linha reflexiva, ‘a hora e vez’ de Augusto Matraga, explicitada no duelo final com Joãozinho Bem-Bem, representaria a vitória dos pobres e oprimidos. Trata-se de uma leitura que percebe o itinerário do herói na direção da realização da utopia cristã universalista, onde as ações humanistas da personagem aproximam-se do verdadeiro espírito da ética cristã. A crítica, sem dúvida, traz alguns elementos históricos significativos em torno da ambigüidade do cristianismo brasileiro, apontando e discutindo as antíteses que fundam as relações entre pobres e ricos. Contudo, é essa matéria que domina inteiramente o desenvolvimento analítico-interpretativo do conto. A nosso ver, ela permanece nos limites de uma cosmovisão teológico-religiosa, presa às explicitações dos conteúdos. Ou seja, o estudo não dá conta da peculiaridade estrutural basilar da concepção artística, restringindo-se a uma interpretação puramente temática.

De forma similar, apesar de várias observações de suma importância sobre as instituições fundamentais do sistema social brasileiro representado na narrativa, Roberto da Matta, em seu estudo “Augusto Matraga e a hora da renúncia” (1979), não ultrapassa o postulado sócio-antropológico que determina o conteúdo. Nesse âmbito, a posição da personagem Augusto Matraga, rompendo com o movimento de ordem e desordem, intrínseco ao código pessoalizado do universo social brasileiro, abre caminho para um novo espaço social, onde o ato da renúncia vai se constituir como negação da vingança institucionalizada. Mas essa renúncia, canalizada como assunto pessoal, aparece legitimada pelo próprio sistema, porque não permite que o problema seja visto como parte das relações econômicas e políticas. Da Matta escreve:

Desistindo da vingança, Matraga apresenta uma saída pessoal e subjetiva para o problema da luta social no mundo brasileiro e atualiza uma possibilidade socialmente dada e legitimada pelo sistema, qual seja: a da rejeição absoluta de tudo. Teríamos então dois modos básicos de interação com o sistema social. Num deles, aceitam-se a vingança e as hierarquias (vale dizer, o passado). E temos dois modos básicos de vingança: aquela que se realiza por meio da astúcia, com o ridículo servindo como sua arma principal, e este é o caminho seguido pelos malandros cujo protótipo é Pedro Malasartes; e um outro modo de vingança que se faz pelas armas e através da destruição física, forma mais forte de reação que tem sido atualizada no caso do nosso bandidismo social [...] Outro modo de reagir às demandas e repressões do sistema é adotar a solução de Matraga e Antonio Conselheiro,

forma forte de rejeitar a ordem social, quando se deixa inteiramente a sociedade. Num deles, a rejeição é parcial e feita com auxílio da violência. Essa é a solução dos jagunços e valentes como modo de ser, mas aqui – deve-se notar – o bandido apenas reproduz as regras da própria ordem, vingando-se. Pois, como já indicou Hobsbawm, o bandido social é um vingador generalizado ou categórico, opondo-se à ordem social e procurando devolver-lhe a violência que ela própria, em sua implacável lógica de exploração, comete contra os camponeses e pequenos proprietários, os indivíduos que devem apenas obedecer. A outra via onde a rejeição pode ser colocada em prática é o caminho da renúncia. E aqui, como vimos na história de Matraga, estamos provavelmente diante de uma forma muito mais poderosa de reagir contra a ordem estabelecida [...], pois o renunciador, decidindo não mais voltar à ordem social, liberta-se de seu passado e, assim fazendo, abre as portas de seu futuro. Com o renunciador, estamos no plano mesmo onde se implementa socialmente a esperança (1979, p. 258-259).

Como se vê, o longo trecho situa do ponto de vista sócio-antropológico a trajetória da personagem, segundo um momento da vida social brasileira. Essa é uma excelente análise em relação ao plano sócio-histórico em seus acentos ideológicos, já que os fatores socioeconômicos que se integram à plebe rural ocasionam condições de vida provisórias que, não raro, são arrebatadas pelo potencial de comoção e esperança do heroísmo dos mártires. A análise é meritosa porque reflete o problema da dependência e a perspectiva de liberdade no modo de vida específico do homem rural, entretanto, a reflexão não ultrapassa os limites do mundo material. Como percebemos, essa abordagem não pode servir de fundamento último da unidade artística. Porque escapa a todo material sumamente heterogêneo de Guimarães Rosa. Na consciência do romancista, a matéria objetiva existente faz parte de vários mundos, de vários imaginários que se combinam na unidade de uma cosmovisão sempre associada ao mistério e ao simbolismo de uma humanidade que não se esgota tão facilmente, por isso não-reduzido a um denominador ideológico. O mistério, sendo multiplanar, não pode vigir em um único plano. Nesse sentido, ainda que tomemos Matraga como a figura do renunciador, ela não pode ser explicada unicamente nos limites de um mundo histórico, bem definido, do sertão mineiro. Ou seja, Matraga não se traduz como forma objetificada da realidade brasileira, ele se insere na unidade artística de uma concepção que embaralha o nexo entre liberdade e escravidão que fundamenta o horizonte clássico de compreensão da história. Em Rosa, mais apropriado seria pensar como liberdade e escravidão se constituem ora, em termos hierarquizados, ora em termos errantes e transitórios. A extrema expressão de trânsito atrela os nexos sólidos da vida social ao universo imaginário da humanidade, que perfila um sentido para a vida a partir da ligação entre o sobrenatural (o mistério), o mundo natural (reino animal, vegetal e mineral) e o mundo dos homens, em conformidade com o universalismo popular. Disposição mitificante por excelência que dialoga com as narrativas hagiográficas,

lendas, histórias de trancoso, narrativas de aventura e narrativas pias. Dessa forma, ainda que concordemos que Matraga figura como renunciador, não será bom perder de vista que se trata de uma rejeição da ordem que se realiza fora do mundo histórico oficial, ou melhor, na consciência imaginária de um povo que projeta os seus símbolos e suas memórias. Nessa reflexão, a “saída individual” do herói, como deseja Da Matta, não se sustenta, porque ela comporta aquele elemento épico-aventuresco da ‘bela totalidade’ a que o espírito coletivo aspira.

Numa abordagem similar à do antropólogo Da Matta, temos o estudo de Nilson Nobuaki Yamauti, intitulado “Literatura e sociedade: a barbárie resultante de um Estado Democrático de Direito no mundo de Augusto Matraga” (2005). Trata-se de uma análise sociológica, fundamentada na teoria estética marxista, cujo argumento primacial é a exploração das circunstâncias, personagens e interações sociais, a partir da categoria do ‘típico’, sob a vigência da República dos coronéis. Apresentando dados historiográficos e subsídios das ciências sociais, o estudo descreve Augusto Matraga como uma personagem típica, que reproduz ações e interações sociais típicas do contexto sertanejo. No entanto, essa tipicidade se obscurece quando a personagem passa a viver no mundo dos oprimidos. Isso porque Matraga, a fim de solucionar um conflito de ordem pessoal e moral, não encarna um conflito típico dos oprimidos do sertão. Ou seja, a personagem não revela nenhuma preocupação com a seca, a fome, a miséria, a opressão dos coronéis e a injustiça. Para Nilson Yamauti, a opção política pessoal de Matraga não contribui em nada para a emancipação da população oprimida. Assim, o ato heroico de Matraga reproduz a orientação cristã de não contestar nunca o poder terreno, de não reagir contra o coronelismo nem contra os seus representantes, o Major Consilva. Perceba-se que essa mirada interpretativa é radicalmente oposta à leitura de Paulo César Lopes, que entende o gesto guerreiro e protetor da personagem em favor da família pobre e oprimida do capanga Juruminho, como um enfrentamento e uma crítica à classe opressora, da qual o jagunço Joãozinho Bem-Bem faz parte. Nesse caso, a vivência da fé humanista do herói é considerada do ponto de vista da práxis social, sem que com isso se defenda a formação de uma consciência política.

Orientando-se pela crítica literária bolchevique, que norteia a leitura da obra pelas origens de classe do autor, a análise de Yamauti registra o não compromisso de Guimarães Rosa com as lutas sociais em favor dos oprimidos, chegando, desse modo, a sugerir um sentido corretamente político para a narrativa:

Subsidiados pelo conhecimento teórico do contexto da República Oligárquica, poderíamos concluir que a opção sociologicamente consistente para Matraga seria abraçar a bandeira do tenentismo, considerando-se que não existiam, naquele contexto histórico, condições para uma transformação radical das relações de produção. Entrando em contato com a Coluna Prestes, Matraga poderia engajar-se na luta por um sistema de representação partidária e eleitoral sem os vícios instituídos pelo coronelismo e pelo regime político oligárquico. Atuando dessa forma, tornaria possível a superação do caráter conservador da ética cristã e a afirmação do seu caráter progressista. Os valores éticos do cristianismo, consoantes com a civilização, — antes de constituírem fatores determinantes da resignação e da conivência dos oprimidos em relação ao estado de barbárie — poderiam subsidiar as leis escritas ao serem estabelecidos na forma de princípios constitucionais. Nesse caso, a ação de Matraga assumiria um significado político, ou seja, seria conseqüente porque estaria orientada pela consciência da realidade. E isso, segundo a ótica marxista, significaria práxis — significaria liberdade (YAMAUTI, 2005, p. 218)

Como se vê, trata-se de uma crítica sociológica da arte, que busca analisar os conteúdos das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas. Como percebemos, a análise literária segue a rigidez canônica do realismo socialista sob a ortodoxia estética soviética, que reduz todo o universo representacional a um reflexo imediato da ‘infra-estrutura’, desautonomizando, assim, a especificidade da obra artística. O método crítico, ao estabelecer uma relação homóloga entre posições estéticas e políticas, enceta uma visão instrumentalizada e determinista da arte, revelando indícios de submissão stalinista⁹⁸. Está correto Yamauti quando fala da relevância das configurações sociais e históricas para compreender os conflitos representados a partir da categoria do ‘típico’; equivocava-se, todavia, ao não desenvolvê-la, acercando-se da opção e da liberdade artística do escritor mineiro. Em outras palavras, a análise comete o erro do ‘marxismo ortodoxo’, que concebe o problema da mimese a partir de pressupostos políticos e

⁹⁸ A ideia de uma literatura engajada, comprometida com o realismo social de uma época, nasce da posição das criações literárias russas a partir da década de 1920, em especial das radicalizações desse conceito de literatura efetuadas pelo ‘realismo socialista’, advindo, principalmente, dos resultados da ditadura stalinista. A relação direta da obra artística aos fatores econômicos com fins de propaganda política socialista fazia parte do regime da ortodoxia soviética, que se apoiava nos postulados da teoria da alienação formulada por Karl Marx. Todavia, essa postura advinda do ‘realismo socialista’ não deve ser confundida com os desenvolvimentos posteriores da utilização do marxismo na crítica literária, em especial fora da União Soviética, como é o caso do teórico húngaro Georg Lukács, que trouxe as melhores contribuições para os fundamentos de uma crítica e uma estética marxistas. Ainda nessa linha alternativa à ação repressora, que caracteriza os ideais racionais (convertidos, na verdade, em irracionais) da sociedade tecnoburocrática advinda do processo de produção capitalista, temos os pensadores da Escola de Frankfurt, como é o caso de Walter Benjamin, Horkheimer e Adorno. A exemplo, a crítica marxista de Adorno diagnostica a perda da subjetividade autônoma em decorrência da objetividade reificada da sociedade. Para Adorno, a irrupção dessa subjetividade nas produções da arte, se conserva como um resíduo de utopia.

ideológicos, desconsiderando elementos relevantes para a apreciação da narrativa. Tal visão panfletária reduz o sentido amplo e ativo das relações entre estética e política.

A evasão da tipicidade, que decorre da luta pessoal da personagem contra o bando de Joãozinho Bem-Bem, é compreendida pelo autor como falsificação da realidade. Escapa ao autor tanto a compreensão da criação artística rosiana, quanto o entendimento de que a opção do escritor pelos elementos simbólicos e míticos que orientam o imaginário local, bem como a concepção estética de um modo geral, erguem-se como contrapartida dos impasses históricos que fortalecem a cultura dominante. Aqui, a ideia da opção da estória – com sua memória coletiva esquecida e experiências transmissíveis – contra o absolutismo linear da verdade da história, que se refere ao vencedor (BENJAMIN, 1994), constitui um mecanismo ficcional de ‘re-encantamento’ do mundo, face aos desastres e à degradação realizados pelo tempo contínuo da história. Nesse campo, o trabalho fronteiriço de resgate e negociações culturais se torna uma exigência da ficção rosiana. Para Rosa, na história escapam lugares que não se esgotam no realismo desta, mas se oferecem como ‘salto’ para outra história que quer ir além dela. Assim, estamos certos de que o reducionismo sociológico de Yamauti perdeu de vista, completamente, a complexidade dos múltiplos sentidos da obra rosiana.

Avizinhando-se da esfera mais imaginária, mítica e misteriosa da narrativa, temos o magistral ensaio de Walnice Galvão, intitulado “Matraga: sua marca” (2008), que, em linhas muito gerais, já ressaltamos nesse trabalho⁹⁹. Perseguindo o aspecto simbólico dos emblemas pagãos e da arte medieval, passando pela imagética dos mistérios cristãos medievais, pela literatura de *colportage* surgida na França no século XVI (literatura popular em livretos que recolhiam temas da tradição com assuntos religiosos e facésias, como é o caso do romance de cordel intitulado *História de Roberto do Diabo*¹⁰⁰, citado e comparado pela autora com

⁹⁹ Igualmente, ressaltando os aspectos míticos do conto, temos o estudo de S. Frankl Sperber (1982). Embora tenha dedicado algumas poucas páginas à narrativa *A hora e vez de Augusto Matraga* (35-45) – partindo dos textos religiosos e esotéricos que influenciaram a produção de **Sagarana**, os quais lhe conferem acentos míticos – a autora escreve: “Em A hora e vez de Augusto Matraga há uma iniciação mística: morte e ressurreição místicas, iniciáticas [...] Neste conto, [a estrutura narrativa], começa a ser mítica. Há todo um ciclo que é narrado, toda uma vida – com duas fases diferentes, que se reúnem num fim, na luta, devolvendo tanto Matraga como Joãozinho Bem-Bem à terra. Essa fraternidade em luta compõe o mistério da Totalidade – transposto para a literatura de forma mítica. Aniquilando-se a fraternidade, compõe-se a Unidade” (p. 36).

¹⁰⁰ O tema medieval de Roberto do diabo, nascido de estória popular na tradição oral francesa, conheceu, como nota Cascudo (2001, p.546) desde o século XV várias versões escritas difundidas pela Europa e, aqui no Brasil, resultou em inspiradas criações populares. É como nos assinala Marlyse Meyer: “É recorrente a paródia do velho tema medieval de Roberto do Diabo, um dos livros de cordel mais populares da França (e do Brasil, recantado nos versos de grande poeta popular, João Martins de Athayde e inspirador do Matraga de Guimarães Rosa), e amplamente divulgado durante o romantismo graças à ópera Robert Lê diable de Meyerbeer. Lembrando rapidamente o entredo, pela visão do poeta brasileiro: o duque Ricarte da Normandia e sua esposa, a duquesa de Borgonha, não tem filhos, o que muito os desespera. A duquesa “oferece ao diabo tudo o que em mim nascer”, e o diabo fez a mulher ficar grávida de um modo misterioso” [...] A criança cresceu e

Matraga), pelos folhetos avulsos (romance de cordel) com sua temática das vidas de santos, W. Galvão, entendendo que a narrativa de Guimarães Rosa é uma história pia de prodígios, presságios e simbologia, busca decifrar a marca gravada na carne de Augusto Matraga como sinais de eleição e transcendência. A marca teria uma ligação íntima com o destino da personagem. A pesquisadora, distinguindo a marca ignominiosa de ratificação punitiva, originada no preconceito, e a marca de pertença, indicando uma apartação para melhor, conclui que, como Cristo, e, de forma paradigmática, como a figura de São Francisco, a personagem Matraga também saberá transformar sua marca de ignomínia em marca de pertença. Ou seja, os estigmas infamantes de lacerações e flagelos passam a ter um reconhecimento do sinal divino.

A autora vai buscar o significado do emblema, um triângulo inscrito numa circunferência, na matéria sagrada do cristianismo, porque, no caso de Matraga, segundo a estudiosa, trata-se de um significado claramente cristão. Nesse sentido, “o triangulo é sinal clássico da Santíssima Trindade” (2008, p. 51), representação de um dos dogmas da Igreja, o da união do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Já a circunferência, como descreve W. Galvão, não aparece claramente em seu significado cristão. Trata-se de um símbolo muito antigo, presente em seitas esotéricas, como a Cabala e a Alquimia, cujo significado amplo e abstrato liga-se às ideias de eternidade, universo, perfeição e divindade. Passando pelas elaborações herméticas e simbólicas da Alquimia em torno da circunferência e, também, pela compreensão de Jung, segundo a qual o saber alquímico aproxima-se dos processos de transformações psíquicas em que os conflitos tendem a uma solução de equilíbrio e harmonia, conforme o simbolismo do círculo mágico ou da mandala, W. Galvão, considerando essas reflexões em torno da circunferência, escreve: “[...] a marca de Matraga seria uma mandala cristã, indicando um processo de integração da personalidade e de realização pessoal no mundo, ratificada como assinatura de Deus.” (2008, p. 74).

cumpriu o prometido, “monstro traiçoeiro” cuja fama ultrapassou as fronteiras do ducado. Acumulando as perversidades “ele cutilava o povo/ sem ter dó nem piedade” e continuou com os mais cruéis desatinos até que encontrou sete ermitões e um pastor “ficou Roberto tocado daquele momento do poder do Espírito Santo/ e o Divino Sacramento/ vivendo com Deus na boca/ e Jesus no pensamento”. Converteu-se, foi a Roma, fez penitência dormindo num vão de escada no palácio do rei imperador sem se dar a conhecer, comendo a comida dos cachorros. Acaba salvando Roma e o imperador atacados pelo almirante, chefe dos infiéis, reencontrando sua antiga coragem, valentia e crueldade, matando sem piedade, mas desta vez em nome e para a maior glória de Deus” (1996, p. 173). Trata-se, sem dúvida, de um processo narrativo análogo à composição do conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, onde a metamorfose, o travestimento, a mudança ‘carnavalesca’ de roupa, de situação e de destino, lhe é consubstancial.

A essa ideia de circularidade, estaria implícita a resolução do drama individual de uma personagem que, dividida, encontra finalmente a sua unidade. Nesse caso, os seus três nomes: Matraga, Augusto Esteves e Nhõ Augusto, atestam a alternância de estados a serem resolvidos. W. Galvão, em proveito de uma temporalidade mítica da realidade ficcional rosiana, parece encontrar a chave-síntese da narrativa: “A trilogia mítica dos ritos de iniciação – morte, renascimento e vida – reaparece aqui em sua forma cristã, de pecado, penitência e redenção, ou inferno, purgatório e céu” (2008, p.77). Nada mais acertado, visto que essa estrutura mítica de iniciação constitui a unidade formal-artística de toda a obra de **Sagarana**, como viemos ressaltando. Também Sperber (1982) já havia notado essa estrutura. No entanto, é preciso que não percamos de vista que tal estrutura mítica se desenrola no espaço histórico do sertão, mundo esse organizado e regulamentado pelas ideias que o dominam. Assim, nenhum imaginário se ergue infenso a essas idéias. Por isso, nos parece relevante acercar-nos delas, já que o princípio de orientação do herói Augusto Matraga no ambiente é constituído por um complexo de idéias-forças que o dominam. Mas, enquanto objeto de representação, as ideias recebem um tratamento técnico-artístico, de modo que tudo depende da forma em que o plano é focalizado. Justamente a mobilidade dos planos não permite uma leitura monológica da existência objetiva e sólida das idéias. Dependendo do caráter da ideia que dirige a vida do herói, podemos, para efeito de análise, distinguir três planos nos quais se apresentam a ação da narrativa. Esses planos, como veremos adiante, mantêm uma relação de correspondência com a ideia dominante da trilogia mítica: vida, morte e renascimento, e na narrativa ***A hora e vez de Augusto Matraga*** aparecem, principalmente, ancorados no imaginário cristão de pecado, penitência e redenção. Contudo, essa simbólica aparece amplificada pelas afinidades arquetípicas.

Para concluir este tópico, ponto de partida para a nossa investigação, gostaríamos de assinalar que as referências críticas aqui expostas, por nós consideradas as mais relevantes como *medium* fecundo para a discussão e reflexão, não apresentam satisfatoriamente a articulação de todos os planos representados no conto. Todavia, não podemos deixar de sublinhar, que Walnice Galvão entendeu com muito mais profundidade a peculiaridade fundamental da narrativa. Seu mérito consiste na percepção da temporalidade mítica. Entretanto, a autora não estabelece as afinidades dessa temporalidade mítica com a experiência social da vida brasileira, embora o realize, de forma vigorosa, em trabalhos dedicados à compreensão do sistema jagunço no livro **Grande sertão: veredas**. O plano do mito, embora situe a experiência numa concepção mais abrangente de acordo com o interesse artístico, é relativo ao curso do tempo humano e dos espaços circunstanciais (estruturas

sociais, idéias, situação geográfica e imaginário local). Dessa sorte, nos parece necessário evocar os conteúdos históricos engajados nos particularismos culturais para compreender as projeções dos símbolos culturais face às intimações objetivas do meio. Porque é a partir das referências culturais ou das idéias-forças em jogo que a personagem ingressará na experiência do mito, seguindo as construções imaginárias culturais. Nhõ Augusto em todas as etapas de sua vivência move-se segundo essa dimensão dinâmica. Tratemos agora de explicitá-la.

As ideias e os planos da narrativa

Dependendo do caráter da ideia que dirige a consciência e a vivência do herói e da forma como ela aparece contemplada, distinguimos três planos nos quais a ação da narrativa pode se desenvolver. O primeiro plano é o ‘meio’ representado. Nesse plano o narrador não é permeável, pondo-se à distância da realidade focalizada, como que para revelar os limites de uma imagem definitiva. Nessa perspectiva, domina um complexo de ideias que atua no sistema social, político e econômico do sertão, dando respostas adaptadas às aspirações do homem sertanejo: de um lado, a vingança, a violência e o poder que permite ascender a um *status* e, assim, preservar a funcionalidade de uma ordem; e, de outro, a prática dos valores religiosos que emerge nesse plano muito mais como protocolo normativo ou como código moral a regulamentar a vida cotidiana da população. Aqui, o valor religioso compõe e descreve a identidade cultural de um grupo.

Esse plano fixa um relato onde se decalcam e se juntam ideias ou valores específicos da cultura local. Nele, a personagem Nhõ Augusto se constitui pelo seu lugar no mundo, de forma que sua atitude ideológica vem de sua classe social, combinada a uma religiosidade de acentos convencionais. A narrativa segue uma lógica ligada à organização e aos papéis sociais. Entretanto, essas idéias-forças que vigem nas relações sociais do sistema representado não absorvem nem dissolvem a visão artística do romancista.

O segundo plano designamos como o da ‘confissão’. A visão do narrador volta-se para o diálogo interior da personagem. O discurso se torna mais lírico. A realidade exterior aparece matizada pela consciência reflexiva do herói. Esse plano está totalmente dirigido pela polêmica interior do herói com o mundo e consigo mesmo. Ou seja, os tons secos, precisos e protocolares do primeiro plano, são substituídos por tons introspectivos que focalizam o drama do herói em um diálogo interior extremo. É aqui que se dá a brusca guinada dialógica,

caracterizada pela quebra dos primeiros acentos. O herói mantém-se em luta contra os acentos dominantes derivados da realidade externa, como que para dizer e provar que ele pode se tornar um homem melhor. A primeira imagem generalizadora, portanto, servirá ao já conhecido princípio artístico que deve revelar o mundo e o homem em sua plenivalência.

Por último, temos o terceiro plano, o mítico. Nesse plano, a estrutura artístico-mítica do enredo em seu esquema formal – situação inicial-conflito-combate-equilíbrio – estabelece uma zona intensa de intertextualidade com os imaginários, que vão desde o da mitologia grega, passando pelo cristão medieval, até o popular-local. O enfoque mítico instaura-se nas instâncias da experiência do ‘sagrado’ com tendência a enfatizar os símbolos da experiência cristã. Em favor da matéria heterovalente, o narrador-autor destrói as fronteiras das definições sociológicas e ideológico-culturais, fazendo valer uma combinação de simbolismo cultural e universal, de mistério místico e do fantástico da aventura. A inter-relação de todos esses planos – cujo significado primacial é a ideia de provação ligada à literatura hagiográfica e pela lenda autobiográfica cristã primitiva – constitui a unidade artística do conto. Concentremos nossa atenção nos aspectos desses planos, para em seguida implicá-los conjuntamente no centro da cosmovisão artística.

O plano do ‘meio’

A categoria dominante que regulamenta esse plano é o poder das relações sociais e históricas. Todavia a técnica narrativa não deixa de abrir fissuras na ordem do dado e nas marcas do tempo físico e real. O relato abre-se, pontuando uma legibilidade atuante no plano de nomeação a se desenvolver na ação romanesca: Matraga ainda não é Matraga, é Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves ou Nhõ Augusto.

É, justamente, investido de seu nome social que Nhõ Augusto, delimitando bem claramente o lugar de cada um, faz sua primeira aparição no universo religioso do leilão: “E, aí de repente, houve um deslocamento de gentes, e Nhõ Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pés dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos, varou a frente da massa, se encarou com a Sariema, e pôs-lhe o dedo no queixo” (p. 342). A palavra

do narrador aparece apoiada numa sólida posição exterior, encaminhando uma imagem distante e protocolar do herói e do acontecimento. Isso equivale a dizer, como veremos, que o narrador ainda não penetrou na vida interior da personagem. Porque nesse plano do ‘meio’ vigora o discurso-dominante das idéias-forças sociais. O narrador mantém a distância a fim de apresentar uma imagem sintetizadora e integral das atitudes e ações da personagem, referenciadas pela temporalidade do ‘meio’. Assim, a postura de Nhõ Augusto personifica a palavra de poder desse mundo material, marcado pela hierarquia das relações pessoais: “Ficou de mãos na cintura, sem dar rosto ao povo, mas pausando para os aplausos” (p. 342). O acento principal recai no aspecto caracteriológico individual e social, sugerindo uma compreensão de uma posição no mundo em razão dos objetos que a define. Tudo se revela pela ação exterior, isto é, não se realizam monólogos interiores.

Como nota Paulo César Lopes (1997), o episódio inicial da festa do leilão aparece como espaço simbólico dos arranjos sociais que dividem os ricos e os pobres. A festa do leilão é também de caráter religioso¹⁰¹. Tião leiloeiro, diante da desordem causada pela proposta de Nhõ Augusto em arrematar a Sariema, intervém, lembrando: “– Respeito, gente, que o leilão é de santo” (p. 342). Perceba-se que esse espaço público do festejo que a narrativa focaliza em seus momentos iniciais já expõem o poder político e o espírito de religiosidade como expressões sociais e culturais daquele mundo. Mas, aqui, o aspecto da religiosidade se apresenta muito mais como uma convenção, orientado para um fim econômico que exila a dimensão do sagrado. Com efeito, o que deveria ser uma expressão de religiosidade de devoção a um santo, – conformando um emblema jubiloso de identificação coletiva – se degenera a um nível de convencionalidade diante da arena de enfrentamento onde o povo e Nhõ Augusto reafirmam o aparelho hierárquico. Pode-se dizer que o espírito religioso da festa em sua particularidade de homenagem ao santo é completamente sobrepujado pelo caráter essencialmente mercadológico do leilão, que, em seu fim puramente econômico, não hesita em oferecer Sariema e Angélica (as prostitutas da região) como mercadorias. O exteriorismo

¹⁰¹ Dedicando-se a estudar as elaborações de Hoornaert, que identificam diferenças no catolicismo brasileiro, Paulo Suss reporta-se ao catolicismo mineiro como uma formação particular do catolicismo patriarcal, sob o qual se assentava a exploração agrária (a produção da cana-de-açúcar) e a desigualdade social. Com a descoberta das minas de ouro no Estado de Minas Gerais (1700-1750), forma-se um clero separado para os ricos e outro para os pobres, como também para todas as raças e classes sociais. Suss nos diz: “O catolicismo mineiro é uma religião de luxo demonstrativo, embora as massas participantes vivam numa miséria geral. Atrás da sua fachada rica se esconde uma sociedade bipartida e a repressão portuguesa do primeiro pacto colonial” (1979, p. 96). Perceba-se que essa sociedade bipartida aparece confirmada na cantiga popular que constitui a epígrafe da narrativa: “Eu sou pobre, pobre, pobre,/ vou-me embora, vou-me embora...../ Eu sou rica, rica, rica, vou-me embora, daqui!...” Também o par rico/pobre aparece norteando a trajetória do herói que passa de um estado a outro atestando o movimento de partida ou de passagem: “vou-me embora, daqui”.

de uma religiosidade, inscrito num universo econômico, guarda relações específicas com a nossa história colonial, onde o comércio e a fé católica serviram de fundamentos à unidade colonizadora¹⁰². A confusão reinante, intrínseca ao episódio do leilão, aponta para o predomínio de uma cristandade superficial, ancorada em um arcabouço ideológico que sufoca a expressão da fé enquanto signo de fraternidade ou como experiência mística.

Por cinquenta mil-réis, Nhõ Augusto, sob forte torcida do coro popular, arremata Sariema, arrancando-a ‘dos braços’ do capiauzinho apaixonado. A situação dramática aparece intensificada na voz embriagada da multidão que cumpre com o papel de reafirmar os lugares no sistema hierárquico: “– É do Nhõ Augusto... Nhõ Augusto leva a rapariga! Gritava o povo por ser barato. – Nhõ Augusto leva a Sariema! Nhõ Augusto leva a Sariema!” (p. 343). Depois de mandar surrar o capiauzinho, Nhõ Augusto é aclamado pelo povo: “– Viva Nhõ Augusto!...” (p. 344). A cantoria prossegue, expressando as relações de compadrio que

¹⁰² São muitos os estudos que abordam, a partir do contexto colonial, os limites tênues entre ordem e desordem, esferas privadas e públicas, enquanto traço constitutivo do Brasil. Algumas das principais referências que tratam desses limites e que estão ligadas a nossa sociologia de herança patriarcal-patrimonial – guardadas suas irreduzíveis particularidades – são: Freyre (2000), Holanda (1997), Faoro (2001) e Matta (1979). Nos estudos literários, vale menção o registro analítico de Alfredo Bosi, no livro *a Dialética da colonização* (1992), centrado na história das ideologias do Brasil que estava condicionada, nos primórdios, à aliança e à dissidência da cruz (fé humanística) e da espada (universo econômico). Em todas essas análises, a ideia de herança ibérica sob o traço social, antropológico e histórico, servirá como parâmetro norteador para compreender a dinâmica normativa do Brasil a partir de projetos, interesses, anseios e visões de mundo díspares que se enfrentaram continuamente e cujo desenrolar foi responsável por definir a nossa sociabilidade. Tendo em vista essa herança ibérica e sua dinâmica na experiência colonial brasileira, Laura de Mello Souza, em seu livro *O diabo e a Terra de Santa Cruz* (1986), identifica a empresa colonial em seus elementos opostos mas, nem por isso, menos complementar. Os propósitos materiais e a dilatação da fé católica faziam parte integrante do programa do colonizador português diante do Novo Mundo. Laura escreve: “A fé não se apresentava isolada da empresa ultramarinha: propagava-se a fé, mas colonizava-se também. As caravelas portuguesas eram de Deus, nelas navegavam juntos missionários e soldados. [...] Dilatação da fé, colonização e fortalecimento do poder monárquico sempre aparecem associados” (p. 33). A autora observa que a fluidez da estrutura eclesiástica no primeiro momento da colônia terminaria por produzir uma religião sincrética, em que os traços católicos, negros, indígenas e judaicos combinavam-se na base do cristianismo. Justamente em vista do descaso tridentino na direção de uma uniformização da fé ante a colônia, Gilberto Freyre (2000) enfatiza o caráter afetivo e familista de nosso catolicismo. Para Laura de Mello, a ação efetiva tridentina, no sentido da homogeneização da fé e de combate às reminiscências pagãs, só se faria sentir no século XVII e, mais nitidamente, no século XVIII. Ela escreve: “Mestiços de branco, índio e negro, estaríamos como que “condenados” ao sincretismo pelo fato de não sermos uma cristandade romana: um bispado em cem anos, ausência das visitas pastorais recomendadas por Trento – que, aliás, só teria sido aplicado no século XIX –, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de 1707, representando a única legislação eclesiástica do primeiro período colonial. Mas ainda: a monarquia – poder temporal – imiscuindo-se nos negócios do espírito através do Padroado, pautava a evangelização antes por razão de Estado do que pelas da alma: daí uma Igreja que admitia a escravidão, imprescindível à exploração colonial. A originalidade da cristandade brasileira residiria, portanto, na mestiçagem, na excentricidade em relação a Roma e no eterno conflito representado pelo fato de, sendo expressão do sistema colonial, ter que engolir a escravidão: uma cristandade marcada pelo estigma da não-fraternidade” (1986, p. 87-88). Num movimento ambíguo, a religiosidade da Igreja oficial, aproximando vantagens materiais (divinização do econômico) e fé (como instrumento ideológico em favor do universo produtivo), terminava por produzir um cristianismo de fachada, descomprometido com a depuração espiritual. O que subjaz ao episódio da festa do leilão na narrativa em apreço é esse movimento duplo, onde se diviniza o universo econômico e se seculariza a dimensão sagrada do religioso.

reeditam a lógica patrimonialista da sociedade brasileira: “Ei, comadre, chegadinho, chegou.../Ei, compadre, chega mais um bocadinho!...” (p. 344). O coro popular, mostrando-se como um extrato da multidão, contempla em sua visão o chefe político local, a quem se deve reverência diante de seu poderio. Entretanto, no auge desse coro é interposto um meio distanciador. As vozes conciliadas no plano ideológico dos arranjos sociais sofrem uma quebra. Logo depois que Nhõ Augusto separa violentamente o capiau da Sariema (Tomázia para o capiauzinho apaixonado), uma voz individualizada e lírica entoia: “Mariquinha é como a chuva/ boa é p’ra quem quer bem!/ Ela vem sempre de graça, só não sei quando ela vem” (p. 343). Na poesia da cantiga, a linguagem encontra um lugar fora da excitação da relação de poder. Mariquinha, comparada à imagem da chuva boa, gratuita e imprevisível, expressa a ideia de uma união amorosa em nada similar à ação violenta imposta por Nhõ Augusto.

A essa imagem de amorosidade gratuita e imprevisível, contrapõem-se as atitudes violentas da personagem. Depois de transpor o adro da igreja e “fazer o em-nome-do-padre” para saudar a porta da igreja, o herói expõe os seus traços arbitrários de quem goza do privilégio de mando: “– Que é!... Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! E esta que é só osso, peixe cozido sem tempero... Capim p’ra mim, com uma sombração dessas!... Vá-se embora, frango d’água! Some daqui!” (p. 345). Perceba-se que os maus-tratos são antecedidos por um mecânico gesto ritualístico, refletindo, assim, a exterioridade de uma religiosidade alimentada pela teologia oficial e pela hierarquia eclesiástica que vigorou nas práticas da colônia. Os acentos dessa exterioridade prosseguem.

A narrativa, num tom de enfado, focaliza o aspecto convencional de um cristianismo de ‘fachada’, impregnado de memorização e descomprometido com a depuração da espiritualidade: “[...] Quem criou Nhõ Augusto foi a avó... Queria o menino p’ra padre... Rezar, rezar, o tempo todo, santimonia e ladainha” (p. 347). O exteriorismo, afeito às práticas mecânicas, é evidente. Trata-se de uma religião obrigatória, de espiritualidade pouco internalizada ou sem convicção pessoal. Esse catolicismo deita suas raízes na formação de nosso sistema colonial, onde a fé figura, sobremaneira, como controle social e instrumento de dominação. Trata-se de um catolicismo que, combinado ao caráter mercantilista no esforço de colonização, zelava pelo seu lugar de manutenção, seja social, através da casa-grande, político e econômico, pelas asserções do Estado com fins lucrativos, ou cultural, pela prescrição do dogma. O projeto de colonialismo português, esforçando-se por conciliar realidades díspares como a escravidão e a fé, propiciou uma religiosidade pautada nas virtudes convencionais da humildade cristã, que reconhecia e enaltecia o sacrifício e a obediência dos homens bons. Sobre esse tema, Bosi (1992, p. 143-148), dedicando-se a estudar os sermões do Rosário de

Padre Antonio Vieira, fincados na retórica dualista barroca, percebe que em seus discursos o embaraço da escravidão desfaz-se mediante a noção do sacrifício compensador. A cruz, simbolizada na Paixão de Cristo, acaba sendo interpretada por um viés ideológico, em aberta oposição a todo o relato evangélico, que acusa a violência e prega a fraternidade. Justamente a relativização dos valores institucionais religiosos, a partir da positivação ou idealização do catolicismo dos pobres, bem como a experiência ampla do ‘sagrado’, servirão ao princípio artístico, comprometido com personagens-heróis que sustentam a esperança e a justiça em dimensões de um imaginário coletivo da cultura popular, e não dentro de um historiografismo oficial.

Vivendo em função dos códigos ideológico-sociais do sertão mineiro, o herói aparece aprisionado num mundo de objetos, representado numa imagem sólida e estável, cujos traços de violência e barbárie são frequentemente reiterados. É bom ressaltar que esses traços encontram um desdobramento discursivo no par dicotômico civilização/barbárie, tendo como eixo central as representações espaciais sertão/litoral. Trata-se de formulações discursivas, cujos significados simbólicos, altamente mobilizadores, serviam – e servem – aos nossos intelectuais e artistas, para a experiência de compreensão e construção da nação. Reflitamos um pouco mais sobre isso, já que o tema tem ressonâncias relevantes para o devassamento do que chamamos plano do ‘meio’.

Como espaço de narração da própria nação, o sertão, ao longo de nossa história, inseriu-se – e ainda se insere – numa zona de ambivalência entre idealismo e estorvo ao mesmo tempo. Esse espaço geográfico, imaginado como a terra de uma ‘brasilidade’, suscitou uma narratividade marcada pela busca de um conceito de nacionalidade. O poder conceptualizador, seja narrativo ou teórico, sugerindo fronteiras e delimitando as diferenças, imagina o sertão pela oposição. Nessa relação, o outro lado da fronteira que delineia o sertão é precisamente o mundo urbano marcado pela implementação de um controle institucional que define regras e normas. A contraparte deste mundo seria o sertão como espaço de desordem e barbárie, provinda da ausência de uma sociedade civil¹⁰³. Dessa forma, tendo em vista o eixo

¹⁰³ Na perspectiva de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1983), a violência como código e traço estrutural das relações de dominação pessoal torna explícito o exercício personalizado e o tipo de Estado que forma a sociedade rural. No momento em que se consolidou o personalismo do quadro familiar, o aparelho governamental tornou-se parte do sistema de poder daquele que o controla, expondo, assim, a lógica de dominação pessoal entre o grupo privilegiado e o homem sem posses, que depende dos favores desse grupo para sobreviver. Ela escreve: “A presença destes princípios opostos de organização das relações sociais permitiu que fosse levada ao extremo a assimetria do poder, nada limitando a arbitrariedade do mais forte e reforçando a submissão do mais fraco” (p. 99). Nessa trilha reflexiva, os atos de rebeldia e violência entre os grupos decorrem dessa estrutura político-cultural ligada às relações de domínio pessoal.

dicotômico atraso/modernidade ou desvio/norma, o rústico do sertão, vivendo a tradição, as pulsões, os afetos, as crenças e misticismos, a personalidade e a honra, figura como um ideal-tipo que não sofreu o processo civilizatório advindo do progresso, da secularização e burocratização do meio urbano. Sem mecanismos reguladores externos, o código de conduta desse segmento apartado do centro é o da ‘virilidade’, da ‘honra’, e do ‘desafio’, os quais são fatores motivadores para o fenômeno do banditismo rural, lado a lado com outros elementos¹⁰⁴.

Sem nos alongarmos demais, o que queremos ressaltar como critério norteador para a nossa reflexão são as elaborações mentais que, insistindo na existência de dois Brasis, evidenciaram a coexistência nada pacífica de dimensões tradicionais e modernas. Esse empreendimento dual do pensamento social, influenciando a nossa história literária, bem como o trabalho do crítico da literatura, conduziu a análises interpretativas que buscavam acerrar-se do retrato do homem brasileiro, seus valores e ações, segundo as tipologias do Brasil arcaico/moderno; desvio/norma; litorâneo/sertanejo. Dessa forma, não raro o sertão como território ermo e desconhecido, mundo da barbárie, da selvageria, da fatalidade, terra do diabo a ser purgada, aponta para o retrato do rústico resistente à civilidade ou do rústico arrebatado pelas promessas do messianismo (recordemos aqui as análises de Euclides da Cunha). Trata-se de um postulado que, antepondo o “homem civilizado” ao “caipira”, pressupõe que o “civilizado” se ponha na missão de reformar o Brasil bárbaro. Perceba-se que essa visão opõe-se à imagem mítica do sertão enquanto elemento de fundação da

¹⁰⁴ Para alguns estudiosos, o banditismo não é apenas uma estética da valentia. Ele não pode prescindir de análises mais apuradas. Trata-se, igualmente, de implicá-lo sob a ótica de uma ordem privada, em torno da qual gravitam as redes complexas que envolvem o poder local, as rivalidades de grupos, as solidariedades entre as famílias tradicionais e a população. Recentemente, o estudo de Célia Nonata da Silva (2009) aponta para elaborações de alguns autores que trouxeram uma contribuição significativa na compreensão da atuação dos bandidos na esfera privada. A autora, assinala que, no contexto mineiro colonial, os bandos que produziam as rotas de contrabando de ouro, gado e diamantes mantinham redes de solidariedade, com oficiais e homens de administração. Sua análise, abordando as práticas costumeiras na capitania das minas, destaca o poder de mando de alguns potentados locais, calcado no uso de vinganças privadas, apadrinhamentos e troca de favores. Para Célia Nonata, o bandido dos setecentos na capitania das minas fundamentava sua usurpação de poder na contradição dos valores vigentes. Na perspectiva da produção ficcional (especificamente nos livretos populares), figuras como Antonio Silvino e Lampião, já incorporados ao imaginário popular, ganham dimensões heroicas por suas façanhas. Os traços cruéis e violentos dos bandidos são frequentemente expurgados pelos cordelistas que os alçam à condição de verdadeiros heróis populares. Essa conversão de bandidos a heróis, a exemplo de Lampião, só pode ser entendida à luz do imaginário popular, onde o uso da valentia para garantir a justiça constitui o único meio para a solução de conflitos. Assim, num ambiente cheio de ambivalências como é o sertão, marcado pela incapacidade de se reconhecer quem é ‘verdadeiramente’ o bandido, o imaginário da narrativa popular opta pela empatia. Nesse sentido, os contornos atrevidos que a historiografia localiza na figura do bandido são relativizados pelo imaginário. Os gestos de violência, convertidos em resistência, não deixam de expressar uma atração popular pela força, bem ao sabor do ideal heroico cantado pelos romances de cavalaria medieval do ciclo carolíngio.

nacionalidade, imagem do paraíso terreal e berço da nação, pertinentes à construção discursiva da literatura romântica¹⁰⁵.

Do ângulo regionalista tradicional, delineava-se uma visão, onde a candura do rústico, entregue à fatalidade de um mundo sem história, precisava dos aportes da razão e do esclarecimento para superar sua condição marginal. Guimarães Rosa, certamente afeito às revisões do projeto literário do primeiro modernismo, e superando o que Antonio Candido chamou de exotismo regionalista, recusou as velhas fórmulas dicotômicas e recriou uma zona cambiável entre civilizado e bárbaro. Isso porque o real e o imaginário, o local e o universal imbricam-se em favor de uma ficção que assimila o hibridismo em sua máxima expressividade. Há, portanto, um movimento incessante de redimensionamentos, que não podem ser meramente entendidos na esfera ideológica.

A matéria social vista ‘no’ e ‘do’ sertão, apontando para carências inalienáveis de um país cuja modernização se fez com base no atraso, é perspectivada segundo a lógica de um ideal de superação da própria comunidade representada. Ou seja, a visão do narrador não se conforma ao papel de um sujeito cognoscente que dirige e corrige a consciência dos heróis. O narrador simplesmente encaminha as socialidades rústicas, conferindo-lhes autonomia. Perscruta as palavras e vozes íntimas das personagens, buscando em suas consciências a

¹⁰⁵ A construção de uma espacialidade nacional sempre esteve marcada por contradições e dilemas. Laura de Mello Souza (1986), partindo da discussão que matizou a obra **Visões do paraíso** de Sérgio Buarque de Holanda, perscruta o imaginário dos europeus a respeito das novas terras. O Brasil, colônia portuguesa, nascia sob as projeções de um universo mental que combinava o aspecto religioso medieval com o espírito humanista e aventureiro do Renascimento. Assim, o Novo Mundo se descobre como um espaço, onde as visões de paraíso, purgatório e inferno vão se manifestar de forma conflituosa e dúbia. As formulações edênicas do acervo imaginário, ligado a um reino cristão fora da Europa, são transferidos para a nova terra. A natureza profusa do Brasil se torna, por excelência, o elemento proeminente dessa visão. Lado a lado às potencialidades edênicas da riqueza da colônia, situa-se a missão heroica da evangelização. Em geral, da mesma forma que os registros manifestam uma tendência à edenização da natureza, identifica-se uma propensão à detração dos colonos e dos nativos, sob o signo imaginário dos animais monstruosos e dos demônios. O homem selvagem, pelo seu afastamento geográfico, exprimia a marginalidade de uma humanidade monstruosa. A diferença americana, assimilada ao imaginário dos monstros europeus, se animalizava e se diabolizava na colônia. A autora, referindo-se a Gandavo (p. 56), um dos principais edenizadores do Novo Mundo, registra a sua repulsão aos bárbaros gentios que não pronunciavam o F (fê), o L (lei) e o R (rei). Trata-se de uma humanidade que vivia bestialmente, sem nenhuma medida. Nessa perspectiva, o projeto católico, com suas noções morais e sociais, se tornou um forte instrumento para regradar, direcionar e corrigir os aspectos negativos, leia-se, demoníacos, da população. É nesse ponto que o Novo Mundo se revela como uma terra de provação e desafio, por meio dos quais aparece implicada a ideia de purgatório e salvação. Assim, o conflituoso par detração e idealização, fundando a nossa experiência primeira, traduz-se como símbolo de maior tensão no complexo do imaginário ficcional brasileiro. Nesse sentido, a ideia de sertão como espaço ambíguo da nação, pelas suas fronteiras e afastamento, seus elementos religiosos e culturais específicos, comunga desse código moral ambíguo que vigorou no Brasil colônia. As socialidades rústicas do sertão mineiro não fogem a esse código. Num misto que combina sobrevivência, transgressão, promessa e imaginário, Guimarães Rosa busca situar seu personagem Augusto Matraga numa zona limítrofe de negociações incessantes.

solução. Trata-se de um pressuposto ficcional que não se exime de representar as contradições e os impasses sociais, em suas relações de tensão entre a ordem e a desordem no sertão histórico, mas que supera e repõe de outra forma o problema, já que a palavra poética, afeita à cosmovisão popular, assimila e conjuga o modo próprio de pensar da população apartada dos centros.

Dessa sorte, os traços cruéis e violentos de Matraga não são perspectivados a partir de uma consciência monológica superior, afeita a uma ideologia externa que mantém a clareza de visões como ordem e desordem. Por isso, as peculiaridades geradoras, conformadas ao código moral sertanejo, julgam Matraga antes como um homem mau, e não como alguém que precisa ser regulado por uma lei civil. Para aquele universo, é Deus quem pode salvá-lo da torpeza. O par ordem/desordem, se não encontra distinções e definições no espaço histórico, com suas garantias e obrigações civis, encontrará nos códigos morais locais as suas próprias referências reguladoras. Nesse sentido, não teremos representações essencializantes da oposição ordem e desordem externas à consciência das personagens, já que a tentativa de contornar os impasses sociais aparece operacionalizada segundo os repertórios dos valores locais. Se, por um lado, os caminhos tomados pelas personagens atestam uma peculiaridade de excepcionalidade, estranha à base normativa de uma ordem civil, do outro essa excepcionalidade aparece preenchida de sentidos normativos para a comunidade rural. Dessa feita, a matéria artística, em proveito dessa excepcionalidade marcada pelos limites sociais e pelas experiências criativas e imaginárias das buscas, cria zonas transitórias para as personagens, numa tônica de encantamento e misticismo, que tanto projeta e alimenta o ideário da população local, quanto se afina com outros imaginários. Entretanto, o encantamento não está acima da experiência histórica. É nascida dela e expandida pela experiência ficcional. No caso da trajetória de Augusto Matraga, a disposição mítica é em grande parte dada pelo universo religioso circunscrito às experiências sociais de nosso catolicismo. Vale dizer, o mundo material e imaginário do sertanejo vai encontrar seu acabamento artístico no nó entre história, imaginário cultural e mito.

Assim, é coerente a afirmação de que o universo representacional da narrativa *A hora e vez de Augusto Matraga* é uma coexistência, artisticamente organizada, de todas essas matérias e não elementos isolados de uma ordem indivisa. Por isso, nos parece plausível dizer que a trajetória do herói Augusto Matraga tanto se insere na concepção histórica de espaço e tempo do mundo sertanejo, quanto participa de uma ordem ideal/mítica, ancorada nos valores históricos e imaginários de uma população carente que conjuga arma e fé como mecanismo de sobrevivência (desafio) mas, também, de alento (promessa).

Dado o exposto, retomemos as nossas reflexões no âmbito do texto. O plano narrativo do ‘meio’ concentra-se, nesse primeiro momento, a responder a pergunta: ‘quem é ele?’. Todas as definições sobre o herói aparecem como acabadas e conclusivas.

Diónora, a mulher abatida e desprezada de Nhõ Augusto, e que se descobre amada por Ovídio Moura¹⁰⁶, decide fugir com ele, para livrar-se dos maus-tratos do marido. O narrador, optando por um tom mais intimista e compassivo, encaminha o monólogo interior de Diónora:

E ela conhecia e temia os repentes de Nhõ Augusto. Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre, fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Diónora, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior [...]. E sem efeito eram sempre as orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até a meio caminho direito (p. 346).

A palavra sobre o herói dá mostras de uma índole marcada pela desordem e, tendo em vista o contexto religioso cristão da fala de Diónora, uma índole eivada de ‘pecados’ que só a ação religiosa poderia libertar. Também, Quim Recadeiro, – o leal empregado de Nhõ Augusto, que cumpre o papel de mensageiro sobre a fuga da esposa com Ovídio e, igualmente, sobre a debandada de seus capangas para os domínios do Major Consilva –, encaminha um juízo sobre o patrão, bem como uma palavra de advertência sobre o perigo que o circunda. Quim Recadeiro preenche a função de auxiliante:

– Mal em mim não veja, meu patrão Nhõ Augusto, mas todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre, no já-já... E estão conversando, o Major mais outros grandes, querendo pegar o senhor à traição. Estão espalhando... – o

¹⁰⁶ Os índices nominais são reveladores de uma criação artística que estabelece uma vizinhança com a literatura clássica. Assim, valendo-se dos significados dos nomes, visto que são motivados, ‘Diónora’ é lembrada como uma das deusas no Olimpo e no contexto cristão como sendo a honra de Deus. Ainda assinalamos o seguinte registro em fonte eletrônica: “Dinorá - Significa luz e indica alguém que, graças à sua apurada intuição, toma decisões certas até quando todo mundo à sua volta está confuso”. O registro nos parece bem pertinente. Já ‘Augusto’ vem da raiz latina *aug*, dando a ideia de aumento e crescimento. Na história, o nome Augusto, está na origem do título associado à dignidade imperial: *Augustus* significando ‘majestoso’ ou ‘venerável’. Na era cristã, o imperador, concentrando em suas mãos os poderes políticos e religiosos (*pontifex maximus* – máxima autoridade religiosa do império), era imbuído de um caráter de divindade. A vizinhança com a nossa personagem é estreita. Basta recordarmos sua entrada imponente, alteada e de peito largo, que se agigantava diante dos pequenos na escala social. E ainda temos ‘Ovídio’ que faz referência ao poeta latino que publicou **Amores** e **Metamorfoses** e viveu em Roma, sob o império de Augusto. Diz-se que alguma ofensa contra a família imperial, envolvendo amores ilícitos, condenou o poeta a viver no exílio. Perceba-se a motivação desses nomes para o desenvolvimento da trama de nossa narrativa. A pesquisa empreendida em torno desses nomes foi extraída da *Wikcionário*: a enciclopédia livre, e no link: <<http://www.villanovanet.com/album/arquivos/nomes.txt>> Acesso em: 16 abril. 2010.

senhor dê o perdão p'r'a minha boca, que eu só falo o que é preciso – estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação... Estou lhe contando p'ra modo de o senhor não querer facilitar. Carece de achar outros companheiros bons, p'ra o senhor não ir sozinho... Eu, não, porque sou medroso. Eu cá pouco presto... Mas, se o senhor mandar, também vou junto (p. 350)

A passagem traz as marcas do mandonismo, determinadas pelo prestígio e força política dos chefes locais, num universo em que a vingança e a honra aparecem como estabilizadores de uma ordem social ligada ao sistema do coronelismo datado na Primeira República. Tanto Nhõ Augusto quanto Major Consilva representam as forças políticas da estrutura tradicional brasileira, em torno da qual se agregam as ideias de lealdade familiar e amizade¹⁰⁷. O fundamento dessa estrutura estava na posse de bens de fortuna. Dessa forma, o estado de falência de Nhõ Augusto, anunciado por Quim recadeiro, vai representar a queda de seu poder. Acrescente-se a isso a traição e a fuga de Diônora com Ovídio e, ainda, a perda de seus capangas para seu inimigo político Major Consilva. Esse conjunto de perdas, que desperta ódio e vingança no nosso herói, converter-se-ia, paradoxalmente, numa nova forma de existência. A surra a porrete de seus antigos “bate-paus” é símbolo da divisa de onde se desenvolverá um novo estado.

Preenchendo a função de mensageiro auxiliante, Quim Recadeiro, na tentativa de sustar as forças infalíveis do destino, informa ao herói os danos sofridos e adverte-o sobre a situação de perigo: “... Estou lhe contando p'ra modo de o senhor não querer facilitar” (p. 350). A notícia não lhe infunde dilema nem dúvida; Nhõ Augusto, movido pela vingança, certo de que é o senhor de seu destino, resolve matar Ovídio e Diônora, mas antes decide vingar-se de Major Consilva e dos capangas. O narrador, por enquanto, diegético e

¹⁰⁷ Voltando-se para as nossas raízes patriarcais, Sérgio Buarque de Holanda, apontando para as relações familiares da cultura lusitana e suas influências em nossa formação social, escreve: “Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. [...] O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família” (1997, p. 81-82). Trata-se de um personalismo que vai desembocar na caracterização do ‘homem cordial’, cujo traço predominante é a ação pautada nos afetos da amizade e inimizade: “A lhanesa no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda ainda a influência ancestral dos padrões de convívio social, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (p. 146-147). Perceba-se que se trata de uma característica que vigem nas relações sociais representadas na narrativa. Entretanto, Nhõ Augusto parece ter perdido os afetos positivos do ‘homem cordial’, uma vez que se apresenta ferindo a forma ordinária desse código de convívio social, não respeitando regra nenhuma.

observador, distanciado dos acontecimentos, por isso mesmo atento às escolhas da personagem, comenta ironicamente:

Assim, quase qualquer um capia outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: “Cada um tem seus seis meses...” (p. 350).

O desenlace da surra e a marca feita a ferro no corpo do herói cumprem-se como destino, conforme a exotopia do foco narrativo. Os porretes, que cumprem a ordem privada da vingança e da honra, prenunciam a morte do herói: “– Tempo do bem-bom se acabou, cachorro de Esteves!...” (p. 351). A voz do major aparece investida do privilégio de mando: “– Arrastem p’ra longe, fora das minhas terras... Marquem a ferro depois matem” (p. 351). Entretanto, as lacerações dos açoites (os porretes) e a marca ‘ignominiosa’, reservada a animal e à propriedade – expressões de uma socialidade habituada às arbitrariedades dos códigos locais –, transmutar-se-ão em visível sinal numinoso. O infamante suplício vivenciado pela personagem, sua tristeza, dor e penitência, explicitando a senha para a conversão, estão impregnados da simbólica de morte, sacrifício e redenção, baseada, principalmente, nas mensagens dos textos sacros que marcaram o imaginário religioso medieval da Europa, os quais foram transplantados e recriados na América¹⁰⁸. Na narrativa, os ideais religiosos do

¹⁰⁸ O pensamento medieval aparece marcado por uma mentalidade que funde o imaginário e o real. O repertório dessas representações medievais aparece nas descrições da literatura de viagem feitas pelos viajantes europeus ao território americano. Uma das características marcantes dessas narrativas é a falta de distinção entre real e imaginário, como a que ocorre nas aventuras concretas de Marco Pólo misturadas aos relatos fantásticos. O elemento maravilhoso, marcado pelas visões heroicas do ciclo carolíngio, ganhou força e se misturava com as descrições geográficas do mundo desconhecido dos europeus. Um dos legados desse imaginário é a religiosidade funda, cheia de inquietações. Para os portugueses, por exemplo, era generalizada a convicção de que o descobrimento do Brasil fora ação divina. Laura de Mello e Sousa (1986), investigando os aspectos da religião cristã praticados na época da colônia, informa-nos que cristianizar era parte fundamental do programa colonizador. Valendo-se dos elementos constitutivos, como pecado, diabo, tentação, inferno, céu, milagre, penitência e salvação (muitos deles ainda de motivação pagã), a Igreja, no esforço de fortalecimento contra os golpes da Reforma e em face da necessidade de novos conceitos para a evangelização, visava por meio desses elementos a interiorização de uma moral de ordem e controle. Essa vontade de estabelecimento de ordem era inseparável da preocupação missionária de salvar almas. A crença obsessiva e temerosa do inferno, bem como a salvação da alma através da figura de Cristo, foram integradas ao esforço de modificação de condutas morais na Europa e na América. Por se considerarem portadores da mensagem evangélica, os missionários procuravam pregar a libertação do poder do demônio e do pecado, agora trasladados para o Novo Mundo (SOUZA, 1986). No Brasil, a palavra revelada da fé e da salvação dada pelos jesuítas aparece investida de um combate para livrar o continente do demônio, pior inimigo do mundo cristão. A disputa espiritual entre o demônio e o divino se faz presente em todo o universo colonial. Era comum que Deus, a favor da empresa cristã, impedisse ataques e dispersasse os índios em suas intenções maléficas de atacar os povos cristianizados. José de Anchieta dá mostras dessa hierofania: “Se o braço de Deus não impede esses aprestos ferozes com o socorro celeste, se não dispersa essas tribos altivas, em breve a ímpia guerra tudo terá conspurcado (ANCHIETA, 1984, p.95). Na colônia travou-se uma guerra entre o bem e o mal. Nesse mundo em constante

período medieval, ativos e ressignificados no imaginário local, se projetam na morte simbólica do corpo lacerado da personagem (negação da particularidade humana) e a renovação e redenção mística através do sacrifício. O eixo desta religiosidade é a manifestação de deus em homens extraordinários que se tornam mediadores entre a instância divina e o mundo concreto dos homens. O texto explora essas potencialidades simbólicas como sinais hierofânicos: “Puxaram e arrastaram Nhõ Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação” (p. 352). Trata-se, claramente, de um símbolo cristológico, representando o martírio de Cristo: o sacrifício expiatório e redentor, expresso no símbolo da cruz, juntamente com a exploração mercantil que foram trazidos para o Brasil¹⁰⁹.

Na narrativa, os elementos constitutivos, que englobam a série pecador-penitência-redenção, integram um movimento ambíguo de significado oficial (clerical) e extra-oficial (popular). Deslocando-se para o plano íntimo de uma concepção de mundo utópico-religiosa vivenciada pelo personagem, o narrador começa a mudar seu estilo e seu tom. Numa linha dialógica, – que encontra uma de suas definições na multiplicidade dos planos (Bakhtin, 1997) –, a narrativa passa a se concentrar nos diálogos confessionais de Nhõ Augusto. O herói, agora pobre, lacerado e cheio de conflitos consigo mesmo, não aparece mais focado à distância, de forma protocolar e informativa, como figura no primeiro momento, em que o relato ostenta uma mirada objetiva. O narrador se mostra compassivo e intimamente ligado à voz problemática e interior do herói. O processo da vida interior se desenvolve como que numa polêmica dual entre a velha ordem de vingança e o desejo de superá-la através das buscas espirituais. O tom heroicizante de seu lema: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!”, deflagra uma luta interior que coloca o herói na zona limiar entre o sagrado e o

estado de guerra contra os demônios, os heréticos e os pecadores, não era apenas Deus o aliado dos homens, mas também a Virgem, os anjos, os santos, a Igreja e os amuletos. A noção católica de baixo (inferno, pecado) e alto (divino, salvação), gestada no Velho Mundo, coexistirá de forma dúbia e conflituosa, num contexto marcado por forte mestiçagem cultural, advinda dos traços negros e indígenas. Para Hoornaert (1974), a configuração simultânea do empreendimento colonial e catequético terminou produzindo, conforme a presença ou a ausência do clero e de acordo com o local de sua manifestação, diferentes tipos de catolicismo: o catolicismo guerreiro, o catolicismo patriarcal, o catolicismo mineiro e o catolicismo popular. Adiante discutiremos essas diferenças.

¹⁰⁹ A fundação da Companhia de Jesus, a inquisição e a convocação do Concílio de Trento constituíram o esforço de fortalecimento da Igreja contra a ação da Contra-Reforma, iniciada a partir do século XVI. No Brasil, a perspectiva de conversão e de conquistar novas almas para o catolicismo faziam parte do projeto colonizador que nascia à sombra da cruz. É nessa perspectiva que Eduardo Hoornaert (1982) investiga o simbolismo da cruz como expressão da cultura metropolitana e da colonização, vendo no Jesus representado um branco de traços aristocráticos, e não um pobre: “No Brasil, Jesus não nasce num presépio, mas sim num berço de ouro, ele não pertence à senzala mas sim à casa-grande” (p. 345). Já a síntese do legado indígena, africano e português, assimilaria o simbolismo da cruz conforme suas necessidades e regras.

mundano, nos limites derradeiros de seus atos. Passemos, agora, ao segundo momento da narrativa.

Plano-confissão

Este plano abrange o período de permanência de Nhõ Augusto no casebre do casal de pretos que o encontra lacerado no mato ao pé do barranco. Morto para o contexto do qual pulara em direção ao abismo (símbolo das profundezas que evoca o reino dos mortos), o herói abre-se para uma nova forma de existência. Mãe Quitéria e Pai Serapião abrigam-no e cuidam-no de forma generosa: “[...] os pretos cuidavam muito dele, não arrefecendo na dedicação” (p. 355). Esses cuidados, como veremos, aparecem vinculados a uma religiosidade baseada no signo humanista da fraternidade.

O período de convalescença, a angústia de ter sido lançado em um abismo, em outro mundo, vazio dos significados que lhe conferiam uma identidade sólida, acabam por se impor como um acontecimento que, permitindo-lhe um olhar sobre si mesmo, leva-o a descobrir um ‘outro nele mesmo’. Nesse plano, o tom e o estilo do narrador mudam. O narrador introduz-se no campo da visão da personagem. Aquilo que o narrador executava de fora e à distância é agora executado no campo interior da personagem. Já não se focaliza a realidade sócio-histórica da personagem, mas a sua autoconsciência e seu fluxo interior. Ou seja, o dominante de toda visão e construção artística deslocou-se para o âmbito íntimo da personagem, de onde se vê o despertar de uma nova consciência de si mesmo e do mundo. Nesse ponto, o procedimento narrativo expande-se, rasurando a superfície das visões objetivas. O empenho sofrido na busca de novas respostas para si mesmo mobiliza uma significativa carga de lirismo. A acentuação lírica que esse plano assume entrelaça-se com as novas visões e o estado de animo de Nhõ Augusto. Trata-se de um lirismo que explode por dentro e se expressa na felicidade ‘de um novo achado’. O estilo cresce, germina por dentro, abrindo passagem para novos sentidos:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-Barro construindo casa nova, e as sementinhas que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhõ Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar...

E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: – “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... – Apareceu uma jia na horta, e perereca dentro de casa, pelas paredes [...] No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. Então, tudo estava muito mesmo mudado, e Nhõ Augusto, de repente, pensou com a ideia muito fácil, e o corpo muito bom. Quis se assustar mais se riu: – Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim... (p. 363-364).

O trecho, mobilizando as expressões líricas, condensa imagens que evocam o sentido da passagem. Não se trata de uma passagem forçada, ligada às demandas das forças sociais. A experimentação do novo cresce-lhe do “fundo para fora”. As imagens evocadas evidenciam a interpenetração dos ciclos da natureza com a experiência de mudança da personagem. Assim, como as sementinhas que segredam “misteriosas incubações” ou como o dia que renova a noite e a noite renova o dia, Nhõ Augusto experimenta a sua mudança no húmus do mundo. Aqui, muito do simbolismo chamado por Bakhtin de naturalismo de submundo, uma das particularidades da menipéia, sobeja. O homem que toca a terra, descendo às profundezas, confronta-se com ‘o seu outro’, eliminando a conclusibilidade das formas externas. Trata-se do processo interior, revelando a luta e a passagem “do homem no homem” (BAKHTIN, 1997, p. 270). Isso equivale a dizer que aqui se manifesta o *status* do “outro”, enquanto diálogo interiorizado com novas forças desconhecidas. O russo escreve referindo-se a uma particularidade importante da menipéia que é a combinação do fantástico livre e do simbolismo: “Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de ideia se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (1997, p. 115). Nesse plano, a presença do ‘outro’ invade o diálogo interior do herói. No segundo momento da narrativa em estudo, o que se vê é um choque entre as idéias-vivências anteriores e as idéias-vivências novas experimentadas na convivência com o casal de pretos.

O profundo sofrimento e o estado de imobilidade, provocado pelas lacerações no corpo, propiciam ao herói uma abertura para novas habilidades e atitudes: “Podia sarar. Podia pensar” (p. 354). Perceba-se que a ação, traço constituinte de seu caráter impetuoso, marcado pela desmesura, cede lugar à reflexão. A tristeza de todas as perdas abre caminho para as fundas experimentações dos afetos. O “homem alteado” e de “peito largo” choca-se com sua debilidade:

[...] e era como se o corpo não fosse mais o seu. Até que pode chorar, e chorou muito, um choro solto, sem vergonha nenhuma, de menino ao abandono. E sem saber e sem poder, chamou alto, soluçando: – Mãe... Mãe... [...] Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhõ Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. Tudo perdido! O resto, ainda podia... Mas, ter a sua família direito, outra vez, nunca. Nem a filha... Para sempre... E era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante (p. 355)

Esse “abismo”, esse “mundo distante” – assumindo aqui uma sensibilidade tão aguda, tão dolorosa, com o que há de infelicidade, miséria e trevas, simbolizando o estado informe ou baixo da existência –, termina por produzir-se como um apelo. Quitéria, funcionando como símbolo bondoso do corpo materno, segurança do abrigo, do calor e da alimentação, chega-lhe com o conforto: “– Não faz assim, seu moço, não desespera. Reza, que Deus endireita tudo... P’ra tudo Deus dá o jeito!” (p. 355). Como vemos, não se trata apenas de uma alimentação feita do “mingau ralo do fubá” que mãe Quitéria lhe oferecia. Num movimento sincero de solidariedade e acolhimento, que integra uma religiosidade diferenciada da normativa, mãe Quitéria sinaliza para o alimento religioso da proteção e esperança, entregando-lhe os mediadores de auxílio: “E a preta acendeu a candeia, e trouxe uma estampa de Nossa Senhora do Rosário, e o terço” (p. 355). Perceba-se que os apetrechos de auxílio e proteção derivam do contexto cristão católico. Aqui, como em nenhum outro conto por nós abordado, a dominante religiosa ou os auxiliares mágicos – quando se considera em termos proprianos o plano mítico da narrativa – derivam do catolicismo luso-brasileiro. As personagens Quitéria, Serapião e o padre, abrangendo as condições de fé, a consciência moral eclesiástica e a fraternidade cristã, fomentam a base que servirá à transformação do herói.

O terço ou o rosário, conferindo um sentido às práticas cristãs, servirá de veículo à experiência religiosa de Nhõ Augusto. Objeto católico de uso protetor e meditativo, o rosário compreende os três mistérios da vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria. Conta-se que a Virgem teria aparecido a São Domingo, entregando-lhe o rosário como arma poderosa à conversão dos hereges. Segundo a doutrina católica, cada mistério do terço recorda uma passagem importante da história da salvação, quais sejam: os mistérios gozosos (a anunciação e o nascimento de Jesus Cristo), os mistérios dolorosos (meditação sobre a paixão e morte de Cristo) e os mistérios gloriosos (a ressurreição triunfante de Cristo).

O terço, ‘arma poderosa’ de oração entregue a Nhõ Augusto, propiciar-lhe-á a experiência ascética da vida, servindo-lhe também como proteção, conversão e promessa de sua “hora e vez”. De forma analógica, o percurso do herói não deixa de refletir os próprios mistérios da História Sagrada que o rosário encerra. Nascida de uma analogia arquetípica, a

liturgia cristã medieval, seguindo os modelos/passagens pelos quais Cristo havia vivenciado, põe no centro dessa espiritualidade o tema do seguimento de Jesus Cristo, em sua imitação de sacrifício e salvação. A trajetória do pecador e penitente Nhõ Augusto, que reclama a esperança e bem-aventurança no além mundo, é um misto que combina a um só tempo as práticas religiosas medievais, a consciência moralista de um plano condutivista, a mística da ascese individual e a ação pietista ou fraterna. Trata-se de uma religiosidade popular – como ambígua é a cultura popular – em que é superada qualquer possibilidade de enquadramento com a experiência do sagrado. Para entender a multiplicidade dessas vivências religiosas que movem o herói, utilizaremos alguns aportes históricos.

O universo religioso da narrativa: Deus híbrido

Na Igreja Católica, além do culto de adoração a Deus, existe também o culto de veneração aos santos e à Virgem Maria. Trata-se de atos religiosos, subordinados à constelação sacramental, onde o santo aparece mediatizado pelo sacerdócio. Mas, no contexto do universo cristão, aparecem outras modalidades. Registra-se (SUSS, 1979) uma constelação devocional e também de proteção que assumem um caráter individual como oração, novena, práticas de piedade e caridade que, tanto mais interiorizados e vividos, mais possibilitam ao ‘devoto’ tornar-se capaz de restabelecer o equilíbrio perturbado. Estamos no âmbito do catolicismo popular, onde a constelação sacramental, fundada na doutrina oficial da Igreja, é inconstante. Sua modalidade especial enraíza-se historicamente nos tempos coloniais, quando na presença inconstante do clero, a população das comunidades rurais, dispersas pelas fronteiras de um país em formação, vivendo de uma economia de subsistência e com forte sentimento comunitário, fomentou crenças e práticas particulares. Como nos diz Maria Isaura Queiroz (1973, p. 72-99), trata-se de um catolicismo que se traduz no culto aos padroeiros locais, nas rezas católicas tradicionais, com suas promessas e novenas, com seu culto alegre marcado por festas e danças, mas também caracterizada pelos momentos de contrição, com mortificações e penitências e que exprime em qualquer caso sempre a solidariedade. Nesse horizonte, identificamos as práticas religiosas do casal de pretos em cujo conteúdo, embora concretizem normas e valores do catolicismo oficial destilados nos primeiros três séculos de

nossa colonização, a fé amorosa figura em primeiro plano. A vitalidade religiosa da fé aparece no plano mais expressivo e espontâneo.

No texto, as práticas oratórias, em seu estado de mistura de caráter especificamente colonial, não estão em conexão direta com o catolicismo dominante: “–E voltou a recordar todas as rezas aprendidas na meninice, com a avó. Todas e muitas mais, mesmo as mais bobas de tanta deformação e mistura: as que o preto engrolava, ao lavar-lhe com creolina a ferida da perna, e as que a preta murmurava, benzendo a cuia d’água, ao lhe dar de beber” (p. 357). A percepção dessa miscigenação religiosa remete à fusão das espiritualidades diversas: branca, negra e indígena¹¹⁰.

Embora conserve a sua especificidade sincrética, esse catolicismo popular não está em oposição ao catolicismo oficial legitimado doutrinariamente pela presença do clero e de seus sacramentos. Lembremos que Nhõ Augusto recebe a visita do padre para obter a absolvição de seus pecados: “Então eles trouxeram, uma noite, muito à escondida, o padre, que o confessou e conversou com ele, muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar” (p. 356). Porém, o ‘dever religioso’ mediado pelo sacerdócio coexiste com as práticas pessoais e espontâneas. A narrativa registra a particularidade de uma confissão mais honesta: “Apenas, Nhõ Augusto se confessou aos seus pretos, longamente, humanamente, e foi essa a primeira vez” (p. 362). Isso, mais uma vez, aponta para a raiz sincrética ou de mestiçagem de nossa cultura, que se estabelece aqui em proveito de uma posituação dos valores tradicionais perspectivados sob o ideal de autenticidade. O que se pode depreender disso é que a mediação hierárquica do poder da autoridade eclesiástica não tem o peso que tem no catolicismo popular. O interesse artístico, embora não prescinda do componente oficial na orientação da conduta, faz uma opção clara por um senso religioso que se ocupa com a vivência pessoal e humanista como fato da experiência. Assim, o que se desenvolve por todo o relato que traduz as idéias/vivências do casal de pretos é uma piedade e uma solidariedade autênticas, que se

¹¹⁰ Com base em documento da época, Gilberto Freyre faz uma descrição notável da fusão das espiritualidades de uma procissão quatrocentista que ainda persistiria e cresceria na colônia: “Primeiro a procissão organizando-se ainda dentro da Igreja: pendões, bandeiras, dançarinos, apóstolos, imperadores, diabos, santos, rabis comprimindo-se, pondo-se em ordem. Pranchadas de soldados para dar modos aos salientes. À frente, um grupo dançando a ‘judinga’, dança judia. O rabi levando a Toura. Depois dessa seriedade toda, um palhaço fazendo mungangas. Uma serpente enorme, de pano pintado, sobre uma armação de pau, e vários homens por debaixo. Ferreiros. Carpinteiros. Uma dança de ciganos. Outra de mouros. São Pedro. Pedreiros trazendo nas mãos castelos pequenos, como de brinquedo [...] São João rodeado de sapateiros. A Tentação representada por mulher dançando, aos requiebrs. São Jorge protetor do Exército a cavalo e aclamado em oposição a Santo Iago, protetor dos espanhóis. Abraão. Judite. Davi. Baco sentado sobre uma pipa. Uma Vênus seminua. Nossa Senhora num jumentinho. O menino Deus. São Jorge. São Sebastião nu cercado de homens malvados fingindo que vão atirar nele. Frades. Freiras. Cruzes alçadas. Hinos sacros. O Rei. Fidalgos.” (2000, p. 311).

distanciam do ‘exteriorismo’ e dos ‘deveres religiosos’ do catolicismo patriarcal. Trata-se, seguindo a linha representacional do texto, de uma religiosidade vivida e constituída por um máximo de disposição para o perdão e para a solidariedade¹¹¹. Lembremos que Paulo Carneiro Lopes (1997) também assinala a fraternidade como distintivo do catolicismo patriarcal, fundado no exteriorismo moralizador e nas diferenças de classes. Mas, como percebemos, o traço distintivo da fraternidade não está em oposição à unidade doutrinal prescrita pelo cristianismo oficial. Isso equivale a dizer que a motivação interna religiosa de Nhô Augusto enraíza-se no suporte da crença, na transformação espiritual e na fraternidade cristã, mas também corresponde a um proceder externo, subordinado aos elementos constitutivos do catolicismo oficial derivado do imaginário cristão doutrinário que vigorou no Brasil colônia.

A tradição medieval católica, com seu alto significado simbólico de pecado, penitência e salvação, integrando o cotidiano dos conflitos morais e sociais, aparece configurando a mentalidade colonial. A tríade: pecado, penitência e salvação, incorporada pelos jesuítas, foi a formulação mental que esteve na base de nossa formação sócio-religiosa. Sobre isso, partindo das cartas medievais do primeiro historiador, Frei Vicente do Salvador, que associa o descobrimento do Brasil ao embate entre o bem e o mal, onde o demônio sairia ganhando, Laura M. Souza escreve:

O Brasil, colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo e das projeções do imaginário do homem ocidental. Mas o domínio infernal não era a única possibilidade, neste trecho de frei Vicente. O primeiro movimento – o de Pedro Álvares – se fez no sentido do Céu: a este acoplar-se-ia a colônia, não fossem os esforços bem sucedidos de Lúcifer, pondo tudo a perder. O texto de nosso primeiro historiador é extraordinário

¹¹¹ Segundo Hoornaert (1974), o Brasil conheceu quatro tipos de catolicismo brasileiro, ao longo dos três primeiros séculos de colonização: o guerreiro (ação implementada pela Coroa Portuguesa, sob o signo da guerra santa e da luta contra os inimigos da fé. O caráter obrigatório desse catolicismo condicionou uma religiosidade *pro forma*, em que se procurava parecer católico para ser aceito); o patriarcal (religiosidade que gira em torno das relações econômicas escravocratas e se funda no conformismo em face da diferença social e da opressão política); o mineiro (formação particular do catolicismo patriarcal que surge no Estado de Minas Gerais e se alicerça na separação dos ricos e dos pobres); e o popular (em oposição ao catolicismo patriarcal, representa uma síntese da herança indígena africana e portuguesa. Caracteriza-se, sobretudo, pela fé na providência e no rigorismo moral que aparece na luta contra o ‘mundano’. Trata-se de uma manifestação religiosa que, embora mantenha sua particularidade, interrelaciona-se, por meio do sistema sacramental, com o catolicismo oficial. Mais próxima da primitiva religião cristã, o catolicismo popular manteria valores ligados à simplicidade e à fraternidade, como característica distintiva. Esse catolicismo, embora faça parte do sistema de repressão social, pode revestir-se – tendo em vista a sua criatividade – de uma força socialmente libertadora). A pesquisa histórica da formação do catolicismo no Brasil, empreendida por Hoornaert, explicita uma tomada de posição em favor dos oprimidos frente à separação radical entre ricos e pobres. Por outro lado, em função do esquema dicotômico e dualista de dois catolicismos, o pesquisador parece não dar-se conta da realidade religiosa plural e complexa no contexto brasileiro.

justamente por dar conta da complexidade subjacente às duas possibilidades: enxergar-se a colônia como domínio de Deus – como Paraíso – ou do Diabo – como Inferno. [...] Componentes do universo mental, nunca estiveram isolados uns dos outros, mantendo entre si uma relação constante e contraditória: na esfera divina, não existe Deus sem o Diabo; no mundo da natureza, não existe Paraíso Terrestre sem Inferno; entre os homens alternam-se virtude e pecado (1986, p. 28-29)

Trata-se de uma época caracterizada por uma religiosidade exacerbada, onde a prática missionária, em seu esforço colonial, relacionava os comportamentos indesejados às punições divinas aplicadas aos pecadores e relacionava as demonstrações de arrependimento à conversão e à mudança de condutas. É sabido que, tanto sobre os homens livres como sobre os cativos (indígenas e africanos), a religião católica estendia suas promessas de bem-aventurança eterna ou de horrendos castigos e tormentos. Dedicando-se a estudar as contradições do sistema colonial, Alfredo Bosi, concentrando-se nos mecanismos da Contra-Reforma nesse período e seus reflexos na poesia sacra de Gregório de Matos, escreve:

A matriz dos mais célebres sonetos devotos do nosso poeta encontra-se na confissão de uma desobediência praticada contra um Ser superior: transgressão que se codifica em pecados contra os mandamentos bíblicos. Um preceituário moral, rigoristas nas aparências e na classificação dos atos perversos, reifica as relações entre os homens e dentro do homem, correndo o risco de engessar a vida interior do fiel que se aperta entre a culpa objetivada e a angústia do remorso. A experiência catártica do amor a um deus feito carne, que areja e dá a liberdade à grande lírica religiosa, inibe-se e estiola quando todo peso da consciência recai sobre o negror da ação já cumprida. A saída que se apresenta é a prática manifesta da absolvição confessional, que o Concílio de Trento encarecera e ritualizara. O medo da morte eterna, aliviado e, de algum modo, controlado pelo mecanismo eclesiástico formalizado, revela o fundo dessa religiosidade que atravessou o barroco jesuítico. A Colônia não teve um Pascal que ironizasse, em nome de uma relação homem-Deus mais livre e pessoal, a casuística gerada pelo caráter externo do tríplice liame: pecador, pecado, penitência (1992, p. 112-113).

Se o catolicismo popular, em muitas abordagens, exprime a memória viva da evangelização do Brasil, marcado principalmente pelo fervor da fé sob o signo cristão da fraternidade, essa modalidade religiosa nem por isso deixa de manter um diálogo com a unidade doutrinária do catolicismo oficial. Assim, ao contrário desse estado puro de religiosidade popular, postulamos para a narrativa em estudo uma tensão que cruza as séries dicotômicas: entre religiosidade popular e doutrina católica oficial, entre catolicismo normativo e catolicismo vivido, entre ascese mística e conduta moral, entre religiosidade libertária e conformada. Essas tensões, como aponta Gilberto Freyre (2000), foram vividas no interior do catolicismo enquanto ele era compreendido a partir da influência das tradições

ameríndias, africanas e judaicas. Assim, para o nosso percurso investigativo, importa ressaltar algumas dominantes e não o estado puro das expressões religiosas. Porque, se essas polarizações diversas podem ser divisadas na narrativa, elas expressam tensões e ambigüidades no âmbito da experiência religiosa real. Basta lembrar aqui o duelo com Joãozinho Bem-Bem, quando o ato demonstrativo de fé em favor da família ameaçada pelo jagunço não exclui o combate, a violência e a aniquilação. Entretanto, em função do benefício cumprido, Nhõ Augusto transcende o estado de bandido e transfigura-se, ao modo do cavaleiro cristão medieval, na figura mítica de Matraga. O complexo religioso, representado em todas as suas tensões, reclama a exigência de um procedimento interpretativo que atue contra todo reducionismo ideológico, já que ela inclui a faceta sócio-político-cultural da cristandade, as ações humanistas de fé derivadas do catolicismo popular e a experiência mística e mítica que extrapola as formas históricas. Além disso, nunca é demais lembrar que, na base do processo artístico, está a pluralidade de vozes, que força os limites dos significados da matéria. Ou, ainda, a subversão da lógica é que constitui a dominante artística.

Importa ressaltar que a jornada heroica de Nhõ Augusto se aproxima das novelas de cavalaria sob o aspecto do modelo de conduta moral, onde os cavaleiros – mais tarde conhecidos como *milites Christi* (guerreiros de Cristo) – serviam aos propósitos da cristandade. De fato, o engrandecimento épico da narrativa, principalmente no derradeiro episódio de luta entre Nhõ Augusto e Joãozinho Bem-Bem, concentra, em favor da religiosidade cristã, uma moral da honra, da coragem e da fé baseadas nas regras do combate. Esse ideal, que assume claramente um caráter de provação, não delineia, no entanto, como no romance da cavalaria, um traço formal, exterior e livre da dúvida. Na narrativa, a ideia da provação penetra de modo ambíguo e complexo os estados vivenciados pelo herói. Bakhtin, detendo-se sobre a ideia de provação do gênero romanesco, esclarece como ao longo da evolução posterior do romance essa ideia da provação, segundo a época, acumulou conteúdos ideológicos diferentes. Partindo do romance sofista e barroco, passando pelas lendas cristãs primitivas, hagiografias, confissões autobiográficas e pelas variantes do romance de aventuras, até chegar ao problema da provação na obra de Dostoievski, Bakhtin (2002, p. 182-188), analisa, segundo as relações com o plurilinguismo, os níveis de modalidades do significado da provação.

A hora e vez de Augusto Matraga – pela sua ideia de crise e transfiguração corporificada pela marca em suas carnes, pela ideia cristã do martírio e pela tentação – combina, em sua composição, a hagiografia, a lenda cristã (tanto ortodoxo quanto primitivo), a aventura e a problemática das crises e da redenção. O conteúdo da ideia de provação,

embora postule um ideal heróico pronto, penetra no inacabamento do homem vivo, dividido entre o bem e o mal. Ou seja, a total extroversão, que marcava a unidade do herói ‘todo do lado de fora’, é quebrada. Assim, a narrativa passa a focalizar a vida interior do herói (virtudes ou vícios), orientada para uma abordagem particular de si mesmo. A transformação se liga ao tempo ideal dos mistérios religiosos que a composição estrutura. Consequentemente, a ideia de transformação se liga ao acabamento composicional esboçado desde o início. Quer dizer, o *dever* da realidade histórica é moldado pelo arremate da forma, que confere ao caráter do herói níveis de liberdade restritos. O caráter do herói cresce e se altera, segundo a incompletude posta no início pela forma, que exige complementação e revelação. De toda forma, a atmosfera da dúvida introduz uma luta interior. O conflito da condutividade moral e a experiência da fé fundem-se e integram-se num sentido único da transformação. Nesse ponto, de acordo com a antropologia cristã medieval, Nhõ Augusto traduz a coexistência tensa de duas imagens: por um lado o portador de imagem da similaridade divina (o desígnio numinoso da marca), e por outro, o pecador que resiste às tentações do pecado, mesmo pré-determinado a encontrar o Paraíso, porque está certo de que Deus consagra ao pecador contrito e piedoso à vitória no céu. A narrativa, como nas hagiografias de crise do cristianismo primitivo que, Bakhtin esclarece, apresenta duas ou três imagens do homem “desunidas e unidas pela crise e pela regeneração – a imagem do pecador (antes da regeneração) e a imagem do justo e do santo (depois da crise e da regeneração)” (2002, p. 238). Mas ainda há uma terceira imagem possível, em que é explorado “um fragmento da vida destinado ao sofrimento expiatório, à ascese, à luta interior” (2002, p. 238). São esses momentos, de fato, marcados por três iniciações, que determinam a imagem definitiva do pecador Nhõ Augusto no regenerado e mítico Matraga.

Há aqui um plano cosmológico que entende o mundo e o destino humano a partir da revelação da Bíblia, principalmente do Gênesis, que narra a criação do homem segundo a imagem e semelhança de Deus. Entretanto, com o advento do pecado original, o homem é expulso do paraíso e condenado ao sofrimento e a peregrinações para alcançar a bem-aventurança celestial. Na Idade Média, o homem era um viajante, um peregrino dividido entre dois mundos: a terra efêmera, lugar das tentações e o paraíso, Reino de Deus e dos seres celestiais¹¹². O topo do além seria alcançado por meio da purificação dos pecados e pela ascese.

¹¹² Le Goff nos dá mostras dessa espiritualidade medieval: “A vida aqui em baixo é um combate, um combate pela salvação, por uma vida eterna; o mundo é um campo de batalha onde o homem se bate contra o Diabo, quer

Em nosso conto, Nhõ Augusto encarna esse modelo de espiritualidade. Sua trajetória é similar à desse homem viajante que vive imprensado entre dois mundos. Seu estatuto divino segue a fórmula da *imitatio Christi* que serviu de modelo aos mártires, como na consagrada figura humanista cristã de São Francisco. Convertendo-se em excepcional signo do homem humilhado e pobre, Nhõ Augusto reza e faz penitência, a fim de livrar-se de suas marcas mundanas e, assim, alcançar o Reino do Céu. Lembremos do seu lema: “P’ra o céu eu vou nem que seja a porrete!”. Para tanto, ele segue as orientações de conduta dadas pelo padre. São elas que servirão à formação de sua nova consciência:

Sua vida foi entortada no verde, mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito [...] Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a Deus assim, com esta jaculatória “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...” [...] – Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua. (p. 356)

A jaculatória aconselhada pelo padre dá ao herói as indicações de como proceder para alterar o seu destino. Rezar e trabalhar são as tarefas que, funcionando como provas – em conformidade com a função XII designada por Propp –, capacita o herói, em sua hora e sua vez, à realização gloriosa de seu destino – que é esclarecida pela vigésima sétima função (o reconhecimento do herói).

A passagem acima condensa elementos tradicionais do catolicismo popular, mas que tem como base um dos sacramentos da Igreja Católica. Trata-se das confissões dos pecados a um sacerdote, que aplica a penitência, para, uma vez cumprida, propiciar a reconciliação com Cristo. A Igreja Católica considera o sacramento da penitência um ato purificador, por meio do qual o fiel limpa os pecados de sua alma. No trecho, a aceitação ou a renúncia da graça de Deus e a salvação dependerão do ato de contrição e das práticas de penitência, competindo, portanto, com o livre arbítrio humano. Ressalte-se que os conselhos do padre se fundam no *ethos* barroco dual: alegria/tristeza, Deus/Demônio, humilde-manso/mau gênio. Os conselhos

dizer, em realidade, contra si mesmo. Pois, herdeiro do Pecado Original, o homem está destinado a se deixar tentar a cometer o mal e a se danar. [...] A presença do Além deve ser sempre consciente e viva para o cristão, pois ele arrisca a salvação a cada minuto da sua existência.” (LE GOFF & SCHMITT, 2002, p. 22, v. 1)

refletem as alegorias celestiais que serviram como suporte à empresa missionária na conversão dos gentios. No trecho, a tristeza e o mau gênio aparecem como sentimentos inspirados pelo maligno, ao passo que a contrição, a oração e a caridade revelam-se como caminho divino que garantirá o encontro com o paraíso. São essas ideias que ocuparão a consciência de Nhõ Augusto:

E somente essas coisas o ocupavam, porque para ele, fêria feita, a vida já se acabara, e só esperava era a salvação da sua alma e a misericórdia de Deus Nosso Senhor. Nunca mais seria gente! O corpo estava estragado por dentro, e mais ainda a idéia. E tomara um tão grande horror às suas maldades e aos seus malfeitos passados, que nem podia se lembrar; e só mesmo rezando (p. 357).

Os conselhos do padre e o seu cumprimento pelo fiel traduzem-se, claramente, por essa alegoria cristã medieval de embate entre o bem (Deus) e o mal (as forças do Anticristo ou o Demônio). Apesar da refutação doutrinária às teses maniqueístas que contradiziam o monoteísmo trinitário, no cristianismo primitivo o diabo deriva do intenso dualismo que expressa a luta da Igreja para se consolidar. O período medieval termina corporificando uma sucessão de confrontos entre o bem (encarnado pela Igreja) e o mal (encarnado pelo diabo e seus praticantes), entre o corpo e a alma¹¹³. Essa visão dualista do mundo, aliás, encontrou solo fértil no imaginário coletivo e nas narrativas de encantamento onde as forças benéficas e maléficas se confrontam.

Também, a ‘alma’ humana de Nhõ Augusto será *locus* de guerra dessas forças duais. Contudo, a vivência dos dogmas e o preceituário moral que derivam dos dogmas católicos, não enrijecem nem destroem a experiência gratuita e amorosa da fé que humaniza a vivência religiosa. Essa experiência mística e fervorosa da fé constitui-se como traço dominante do catolicismo popular. Mas ela não se separa do inventário simbólico derivado do modelo oficial. Em muitas áreas rurais, esse inventário concernente a um catolicismo outrora oficial ainda se conserva, entretanto, de forma mais plástica.

Correlativos e coextensivos à noção de pecado, temos os desejos nascidos do corpo como fonte de tentação. Em nosso conto, a ideia de ascese está associada à mortificação dos

¹¹³ A respeito dessa configuração antropológica medieval Le Goff escreve: “Esse homem, que o dogma e a prática do Cristianismo medieval tendem a transformar em tipo universal, reconhecível seja qual for a sua condição, é um ser complexo. Em primeiro lugar, é constituído pela união contrastante entre a alma e o corpo. Qualquer que tenha sido o desprezo que o Cristianismo medieval nutriu pelo corpo, “esse abominável revestimento da alma”, segundo Gregório Magno, o homem medieval vê-se obrigado – e não apenas pela sua própria experiência de vida, mas também pelos ensinamentos da Igreja – a viver na dualidade corpo/alma.” (1989, p. 13)

desejos corporais. De início temos a surra como negação do corpo. Depois o trabalho de oração, penitência e vigília moral aconselhados pelo padre e cumpridos como meios auxiliares para a salvação da alma em detrimento do corpo: “Quem quisesse, porém, durante esse tempo, ter dó de Nhõ Augusto, faria grossa, porquanto ele não tinha tentações, nada desejava, cansava o corpo no pesado e dava rezas para sua alma [...] Também, não fumava mais, não bebia, não olhava para o bom-parecer das mulheres, não falava junto em discussão” (p. 359). O problema da tentação, ligada ao baixo corporal, aparece de forma dramática quando Tião da Thereza, velho conhecido de Nhõ Augusto, encontrando-o no povoado do Tombador, conta-lhe de sua filha agora prostituta, da esposa ainda ‘amigada’ de Ovídio, do assassinato de seu fiel empregado Quim Recadeiro e do Major Consilva ainda chefe político do Murici. As notícias trazidas por Tião da Thereza acirram os impulsos vingativos, inibindo a jaculatória pacífica do coração manso e humilde ensinada pelo padre. Para suportar os golpes das notícias e, por conseguinte, a tentação de vingança, Nhõ Augusto brada a positividade de sua escolha através do vocativo guerreiro que lhe garantirá a salvação: “– P’ra o céu eu vou nem que seja a porrete!...” (p. 361).

A ideia da tentação remete a uma condição pecaminosa que está associada a uma dualidade entre o corpo e a alma:

[...] ele não guardou mais poder para espantar a tristeza. E, com a tristeza, uma vontade doente de fazer coisas mal-feitas, uma vontade sem calor no corpo, só pensada: como que, se bebesse e cigarrasse, e ficasse sem trabalhar nem rezar, haveria de recuperar sua força de homem e seu acerto de outro tempo, junto com a pressa das coisas, como os outros sabiam viver.

A vontade de uma ação desobediente, ainda que só pensada – “sem calor no corpo” – implica o fortalecimento corporal em face da ausência da reza e dos trabalhos de caridade. Recorde-se que essas práticas aparecem como símbolos de alimento para a alma. A vontade vingativa que atravessa o herói acarreta o medo do castigo e do inferno. Em sua polêmica interior, Nhõ Augusto lembra-se da exortação do padre: “– Você, em toda sua vida, não tem feito senão pecados muito graves, e Deus mandou estes sofrimentos só para um pecador poder ter a ideia do que o fogo do inferno é!...” (p. 361). O tom claramente doutrinário e moralista repousa nas crenças dos castigos eternos, aplicáveis por um Deus que calcula os méritos e deméritos. A ideia do tormento do inferno como ameaça e condenação – legado medieval transmitido aos nossos primeiros missionários – visa aqui, claramente, um fim moral de ordem e controle. O temor do castigo reclama formalmente os mecanismos morais e eclesiásticos de expiação: “Era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme para poder

alcançar o reino-do-céu” (p. 361). Aqui o terror da visão do inferno avulta como motivo maior para alcançar a salvação. Ora, a sua salvação também depende de sua resistência às tentações. Por isso Nhõ Augusto é posto à prova conforme a organização textual da estrutura mítica cristã. Assim, o povoado do Tombador, topos simbólico que sugere o momento do tombo e da queda, impõe-se como espaço das provações que deverão ser enfrentadas pelo herói para que ele atinja finalmente o seu objetivo.

Assim, como a figura do próprio Cristo, que atravessa uma série de provações, Nhõ Augusto, no povoado do Tombador, deverá resistir à maior de todas as suas tentações, que consiste em recusar o convite do jagunço Joãozinho Bem-Bem a participar de seu bando. Essa passagem é muito significativa, porque prepara a ação épica do momento final da narrativa, fundindo o universo mítico atemporal ao universo histórico temporal. Examinemos essa passagem de modo mais detalhado.

Entre a cruz e o punhal

A antítese polêmica das ideias de pecado e salvação impregna o drama íntimo de Nhõ Augusto. As provações e as angústias são os sinais ocultos que prescrevem a “hora e vez” do combate para eliminar os obstáculos que se contrapõem ao objetivo. Mas que obstáculo é esse? Se Nhõ Augusto está imbuído da missão de fazer o bem, conforme as suas novas práticas e crenças, ele deverá, então, eliminar as injustiças e a deformidade, antíteses do lugar ideal buscado em sua trajetória. Como eleito ele paga o tributo do sofrimento para entrar no reino do céu. No reino dos homens e na ordem temporal seu enfrentamento heroico consiste em romper com a violência básica e pessoalizada daquela ordem social, presente, inclusive, nele mesmo. Assim, sua antítese polêmica intensifica-se no encontro com o jagunço Joãozinho Bem-Bem. Porque, este, encarnando o ‘duplo’ reprimido de Nhõ Augusto: o ato de matador, representará a ameaça da queda e a promessa do ideal perseguido. Decorre daí a noção simbólica do pecado e da salvação, que enceta o confronto entre o bem e o mal concernente à cosmologia cristã e que, como vimos, faz parte do imaginário do herói.

Todavia, não se trata de forças cosmogônicas vazias de conteúdo histórico. A visão mítica é correlata às representações sociais e históricas do sertão mineiro. Dessa sorte, o drama de Nhô Augusto exprime o confronto de duas ideias presentes no sistema sócio-cultural brasileiro: a ordem pessoal da vingança e a ordem na crença da salvação da alma. Na visão do herói, a prática da vingança acaba por se integrar à noção do pecado e do mal. No plano da ordem mítica, é ela, portanto, que deve ser vencida para que o ‘bem’ se torne vitorioso. Entretanto, no espaço sócio-histórico do sertão, o par antagônico do bem e do mal revela as suas ambigüidades no âmbito do uso da violência. Apenas na perspectiva simbólico-mítica ela se integra de forma exemplar, porque se trata de uma ordenação ideal, construída pelo princípio artístico, que adere ao imaginário simbólico popular. Já o espaço do sertão mineiro, marcado pelas suas oscilações e ambigüidades geradas pelos laços de pessoalidade, problematizando sentidos como ordem e desordem, inibem as estereotipias. De forma que, nos parece muito simplista uma interpretação que vê Joãozinho Bem-Bem como o mal e Matraga como o bem. Justamente, o *ethos* da subversão da ordem que vige no sertão mineiro não permite essas bipolaridades. O próprio predicativo ‘Bem-Bem’ do nome do jagunço já é índice dessa plasticidade, quer dizer, remete à ambivalência de bondade e valentia. A condição de jagunço que Joãozinho Bem-Bem encarna no texto está longe de compor a figura do vilão sanguinário e maldoso. Ele se insere nas fendas de uma ordem singular ou excepcional, cuja lógica possibilita a manipulação do mal para se atingir um bem¹¹⁴. Por trás

¹¹⁴ No romance **Grande sertões: veredas** o mundo dos jagunços aparece como uma tentativa pessoal de consertar o meio em que eles vivem através do mal. No romance, a alusão a Joãozinho Bem-Bem vem marcada pela indefinição: “Viver é muito perigoso...Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o consertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo. Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pode decifrar como ele por dentro consistia” (ROSA, 1994, p. 18). Um dos pontos principais dessa passagem é a percepção de que, nas regiões mais afastadas do Brasil, a ordem privada vem cumprindo o papel da ordem pública. Sobre o mundo dos jagunços, Antonio Candido, embora registre a flutuação do termo jagunço, traz um significativo esclarecimento: “[...] o nome de jagunço pode ser dado tanto ao valentão assalariado e ao camarada em armas, quanto ao próprio mandante que os utiliza para fins de transgressão consciente, ou para impor a ordem privada que faz as vezes de ordem pública. De qualquer forma, não se consideram jagunços os ladrões de gado, os contrabandistas, os bandidos independentes. Embora haja flutuação do termo, a ideia de jaguncismo está ligada à ideia de prestação de serviço, de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de famílias e grupos.” (2004, p. 105) A representação do jaguncismo do universo rosiano, embora se enraíze nas fontes documentárias e sociológicas, ultrapassa-as, inserindo-se igualmente no plano simbólico do imaginário coletivo popular. Nessa trilha, a construção literária do jaguncismo encarna a própria contradição de sua circunstância e existência no mundo do sertão, ou seja, caminham, lado a lado, mitemas da violência, da coragem, da selvageria, da astúcia, da crueldade, da traição, compondo um retrato físico e psicológico complexo porque tanto é realista em suas torturas e crueldades, quanto é idealizado em suas lealdades, amores e sentimentos de honra. Ou seja, é necessário compreender o mundo do jagunço em sua fluidez. Nesse ponto, a obra rosiana em seu tema do jagunço como na história de Riobaldo, e nos contos, *A hora e vez de Augusto Matraga* ou ainda em *Famigerado*, reclama o

disso estão presentes as matizes da dinâmica entre ordem e desordem, vida pública e vida privada de nossa experiência histórica. Essa cosmovisão de deslocamento e inversão, que a produção popular capta tão bem (recordemos o cangaceiro que vira herói), mantém-se em evidência na trajetória de Nhõ Augusto que, de vilão, se torna herói. E seu enfrentamento heróico, sua prática de justiça cristã, vale assinalar, não dispensam a violência pessoal, que faz parte dos códigos dessa sociedade. Contudo, trata-se de uma violência que, direcionada para o bem coletivo, tem um sentido voltado para o símbolo. Antonio Candido dá mostras deste caráter simbólico:

Neste conto, vemos de que maneira pode emergir da situação comum de jaguncismo um sentido voltado para o símbolo. No momento em que se fez jagunço, Nhõ Augusto sobe em vez de cair, pois está adotando uma forma justa de comportamento, cujo resultado final é, paradoxalmente, suprimir o jaguncismo, como ocorrerá também em *Grande sertão: veredas* com o comportamento de Riobaldo. Ser jagunço torna-se, além de uma condição normal no mundo-sertão (onde “a vontade se forma mais forte que poder do lugar”), uma opção de comportamento, definindo um certo modo de ser naquele espaço. Daí a violência produzir resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica, tornando-se, por exemplo, instrumento de redenção. “P’rá o céu eu vou, nem que seja a porrete!”, dizia nhõ Augusto Matraga; e acabou indo a tiro e a faca, num paradoxo que o faz parecer triunfante, com o corpo furado de bala. (2004, p. 117)

Há um modo peculiar de ser que se realiza num plano ideal heroico, aproximando Nhõ Augusto a um paladino, o velho cavaleiro errante do mundo medieval.

O encontro de Nhõ Augusto com o mundo jagunço dá-se por meio de uma imagem especular. Seu traço de matador está afinado com os valores desse mundo. Por isso, o tratamento entre o herói e Joãozinho Bem-Bem aparece repleto de amistosas expressões: “mano velho” e “meu amigo” “meu parente”. Na esteira de Sérgio Buarque de Holanda (1997), esses laços seriam a velha cordialidade dos afetos, que se exprime numa identidade ambígua, governada pelas contingências temporais. E esse momento é o da amizade e da empatia. Porque Joãozinho Bem-Bem, depois de ter sido bem recebido na casa de Nhõ Augusto, a fim de assegurar os laços pessoais e familistas, oferece-lhe a prestação dos favores: “Nossos anjos-da-guarda combinaram, e isso para mim é o sinal que serve. Depois, se precisar de alguma coisa, se tem um recado ruim pra mandar para alguém... Tiver algum

entendimento de suas contradições e de suas configurações simbólicas. Daí decorre, como percebemos, o princípio de reversibilidade sob o qual Antonio Candido escreve a respeito de Riobaldo: “[...] assim como a geografia desliza para o símbolo e o mistério, apesar da sua rigorosa precisão, o jagunço oscila entre o cavaleiro e o bandido [...]” (2004, p. 111).

inimigo alegre, por aí, é só dizer o nome e onde mora. Tem não? Pois, tá bom. Deus lhe pague suas bondades” (p. 371). Repare-se na mescla do banditismo, dos tratos afáveis e do espírito de religiosidade. Igualmente ambivalente é a visão de Joãozinho Bem-Bem, associado a um Deus valentão no sonho de Matraga, que o mandava brigar, garantindo ‘lá de cima’ tudo. A evocação de um “Deus valentão”, reporta-nos à relação de Riobaldo com um sertão imprevisível e incerto: “O Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! (ROSA, 1994, p. 35).

Trata-se de um imaginário que se alimenta de um universo cultural plástico e multifacetado. O sertão aparece como um grande chão movediço, onde o bem se confunde com o mal e tudo pode mudar de lado e se transformar no seu contrário. Se tudo é trânsito e travessia, também um homem devoto de Deus pode se integrar no mundo dos jagunços. Joãozinho Bem-Bem lhe encaminha o convite e Nhõ Augusto, ainda que tentado, recusa:

– Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende [...] Não quero especular coisa de sua vida p’ra trás, nem sei se está se escondendo de algum crime. Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto? – Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem (p. 371)

Se a ênfase medieval religiosa concebia o paradoxo de que a visão do reino-do-céu se oculta e se revela na interface de seu contrário, isto é, pelo lugar do pecado e da tentação no mundo, Nhõ Augusto também assim experimentará o seu drama. Aqui, a resistência à tentação explicita a ideia de provação como matriz organizadora. A narrativa focaliza seu drama interior depois da partida do bando:

Nhõ Augusto não tirou os olhos, até que desaparecessem. E depois se esparramou em si, pensando forte. Aqueles, sim, que estavam no bom, porque não tinham de pensar em coisa nenhuma de salvação da alma, e podiam andar no mundo, de cabeça em-pé... Só ele Nhõ Augusto, era quem estava de todo desonrado, porque, mesmo lá, na sua terra, se alguém se lembrava ainda de seu nome, havia de ser para arrastá-lo pela rua-da-armadura... O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também... E o oferecimento? Era só falar! Era só bulir com a boca que seu Joãozinho Bem-Bem, e o Tim, e o Juruminho, e o Epifanio – e todos – rebentavam com o major Consilva, com o Ovídio, com a mulher, com todo-o-mundo que tivesse tido mão ou fala na sua desgarrança [...] E Nhõ Augusto cuspiu e riu cerrando os dentes. Mas, qual, aí era que se perdia, mesmo, que Deus o castigava com mão mais dura... E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do demônio era a mesma que entrar num brejão, que, para a frente, para trás e para todos os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais (p. 372)

A cisão interna da personagem expõe o confronto das idéias-força que o habitam. A coexistência tensa dos pares céu/inferno, salvação/pecado traduz-se numa polêmica interior, fundada no preceituário moral do catolicismo tradicionalista. A “mão dura do castigo de Deus” avulta como uma ameaça de danação, refletindo uma espiritualidade de caráter externo, fundado na série: pecado, penitência e salvação. O conteúdo da experiência da fé cede lugar a uma consciência moralista que, por muito mais medo das penas do inferno, logra e calcula a sua salvação. À parte os seus instantes de tentação, a sua postura firme e determinada corporifica o ideal heroico perseguido: “Recorreu ao rompante: – Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto” (p. 372).

Como percebemos e estamos desenvolvendo, a representação da temática religiosa aparece perspectivada de forma múltipla. Há outras facetas de religiosidade mais místicas que o texto focaliza, coexistindo com os acentos moralistas e aterradores, derivados do catolicismo oficial da colônia. A experiência religiosa, enformada na crença de que as desordens humanas sempre acarretam castigos do céu, faz parte de uma religiosidade que serviu ao interesse político da empresa colonizadora, muito mais preocupada com a ordem e o controle. Lembremos que, nos registros missionários, as transgressões e a incidência dos vícios abomináveis são relacionadas às punições divinas aplicadas aos pecadores, ao passo que as demonstrações de arrependimento, a conversão e a mudança de conduta conduzem o fiel ao reino-do-céu¹¹⁵.

Sem dúvida, na dimensão documentária, a construção e a manutenção dessas crenças no imaginário da população leiga serviram como instrumento político para legitimação estamental entre os poderosos, escravistas ou dependentes. Todavia, o catolicismo popular acrescentou a esse ponto de vista dos ensinamentos canônicos a experiência mística e fervorosa da fé e a prática da caridade. Nesse contexto, além do rigorismo moral, o ‘coração’ se apresenta como matriz de uma cristologia que tem valorizado a humanidade amorosa de Jesus: sua encarnação, sua compaixão pelo povo, seus afetos, sua misericórdia e sua cruz.

Em seu livro **Narrativas pias populares**, Oswaldo Xidieh (1993) argumenta que muitas das narrativas de “Nosso Senhor Jesus Cristo e São Pedro que andavam pelo mundo” têm como tema central a ajuda ao próximo. Organizadas a partir de uma lógica maniqueísta que opõe bem *versus* mal, essas narrativas de cunho exemplar traduzem os sentimentos positivos e negativos válidos para a sociedade rústica. Nesses contos faceciosos, que

¹¹⁵ Referimo-nos, principalmente, à produção bibliográfica missionária registrada por Laura de Mello Souza em seu livro **O diabo e a terra de santa cruz** (1986).

atualizam e adaptam o evangelho, destacam-se os valores da bondade, da justiça, da hospitalidade e da misericórdia de Cristo. São valores que, referindo-se a situações práticas, funcionam como acomodadores e reguladores da comunidade rústica. Desse construto narrativo, também resultará a punição para o sujeito/personagem ambicioso que deseja aumentar sua fortuna ou violar a norma da boa hospitalidade em voga nas comunidades rurais. Diante do quadro de situações antagônicas, nos diz Xidieh, “a moral rústica intervém [...], completando-o com um rol de prêmios e castigos, recompensas e condenações” (p. 84). Entretanto, é importante ressaltar que, ao lado dessa exemplaridade marcada pela virtude e pelo vício, surgem personagens que encarnam o símbolo da esperteza maliciosa, como é o caso da figura do bufão, consagrado pelo povo e explorado, sempre de forma renovada, pela literatura. Muitos desses valores provenientes do contexto rústico organizam as narrativas de **Sagarana**. São essas formas consagradas pela experiência coletiva, em seus juízos de valores, que servem de ponto de referência à construção da personagem Nhõ Augusto.

No universo representacional do nosso conto, ainda que afinada à religião oficial, os valores do catolicismo popular, encarnados principalmente em mãe Quitéria e pai Serapião, revelam uma motivação religiosa mais íntima e mais forte, à semelhança dos valores das narrativas pias, em que pesem aí, principalmente, os valores da hospitalidade e as qualidades morais da bondade.

Na narrativa em estudo, vemos a mescla dos valores externos morais, em sua versão católica romana, e a experiência de uma fé mais íntima e profunda. O texto revela, igualmente, uma motivação interna religiosa que alcança um sentido contemplativo e místico. Em nossa percepção é ela que vitaliza e fecunda o caráter superficial e exterior dos dogmas católicos. Trata-se de uma espiritualidade que ultrapassa (mas não elimina) a ordem das formas cristãs sócio-políticas para seguir a lógica do pensamento mítico correlata à experiência mística ou simbólica.

A trajetória espiritual do penitente Nhõ Augusto, externamente situada nos dogmas morais da fé católica, insere-se também na experiência fundante do numinoso. Todo esse complexo religioso prepara e fecunda a ação épica de “sua hora e vez”. À semelhança de um *militis Christi*, – com sua moral cristã épico- cavaleiresca, imbuída na defesa das vítimas bíblicas, órfãos, viúvas e pobres, fazendo valer a exaltação da virtude guerreira, – Nhõ Augusto une fé e ação em defesa de uma família pobre, reforçando, assim, o horizonte de esperança e justiça daquela comunidade, como, aliás, deseja a sensibilidade popular. A consciência religiosa ascética engaja-se na temporalidade da vida ordinária para, em seguida, ultrapassá-la. A eficácia da ação, derivada da força vivificadora da experiência religiosa, é

posta em relação com uma vida de santo que, segundo a lógica dos valores rústicos, deve estar orientada para o dia-a-dia e para a história da vida. Precisamente, o engajamento inspirado pela religião para a solução de problemas não cumpridos por um sistema social concede a Nhõ Augusto o carisma que lhe propiciará a glória do tipo mítico. A eficácia do rito de passagem que a composição da narrativa integra é atestada pelo homem transformado no horizonte da experiência interna e externa. De um lado, cumprir-se, no âmbito das aspirações locais, o ideal heroico do santo em defesa dos pobres no lugar histórico da vida, ao invés da intervenção civil; do outro, a estrutura composicional concebe esse ideal fora do tempo perceptível, de modo cósmico ou dos ciclos da vida, unindo-se à lógica do pensamento mítico. Ou seja, tendo-se livrado de seu destino cego (o pecado), Nhõ Augusto, – considerado morto para a vida cotidiana (a comunidade julga-o morto) – por meio de seu ato guerreiro-misericordioso, corporifica a sua ressurreição pela saída da vida cotidiana. Repare-se que morte e ressurreição é o mais antigo núcleo mitológico da metamorfose, o qual preside, como já expusemos, o sentido filosófico da tradição.

Não é nossa intenção aqui destrinchar e identificar os traços que compõem a experiência religiosa de nosso personagem. Basta assinalar que ela se insere no sistema religioso cristão, conservando, todavia, muitas especificidades em função dos valores culturais representados, nos quais o ‘santo’, o ‘sentimento’, a ‘fraternidade’ e o ‘mito’ exercem um papel importante. Parece-nos que o sincretismo religioso do Brasil, em simbiose constante, aparecendo como fonte imaginal por excelência, inspira e fecunda o princípio ficcional.

Na vivência espiritual de Nhõ Augusto, há outros sinais visíveis de uma natureza religiosa, que exprimem um movimento radical da experiência interna, cuja força pode ser compreendida como irracional. Trata-se da experiência do *numen* que abrange o torpor e o êxtase de uma espiritualidade que pode apagar toda ordem religiosa, marcada por determinações, medidas e limites. Nesse ponto, o *sermo mythicus* da experiência do sagrado cria as ressonâncias com outros imaginários. A aparição do poeta cego, à semelhança do *aedo* da antiguidade clássica, carregando consigo os mistérios que ligam a potência religiosa e o mundo dos homens, desempenhará o papel de cantar o espírito subversivo e ‘louco’ dessa manifestação religiosa, bem como o de revelar o ‘absurdo’ dos feitos e façanhas do herói no mundo dos homens. Vejamos agora como a narrativa representa essa experiência.

Das (des)razões da fé às várias formas do sagrado

No nosso tópico plano-confissão, assinalamos a mudança de tom e estilo por parte do narrador. Ressaltamos a adoção de um procedimento narrativo mais lírico, correlato à transformação interior da personagem. O narrador secundariza o plano do ‘meio’, onde se situam o enredo e as referências exteriores, e passa a se concentrar no drama íntimo da personagem. Como vimos, esse drama íntimo abriga as imagens tensas e duais do pecado e da salvação, decalcadas no modelo medieval cristão. Todavia, uma outra perspectiva é descortinada pela narrativa. Depois do duro caminho de penitência, do respeito às regras e da obediência aos ensinamentos, as novas vivências de Nhõ Augusto apontam para uma suspensão ou mesmo superação desse modelo de espiritualidade medieval. Trata-se de uma liberdade espiritual que desponta, a despeito dos modos e critérios que regulamentam e tornam reconhecida e lícita determinada prática religiosa. As ideias do pecado, da mortificação do corpo, da tristeza e do terror, cedem lugar a uma inocente alegria:

E, uma vez, manhã, Nhõ Augusto acordou sem saber por que era que ele estava com muita vontade de ficar o dia inteiro deitado, e achando ao mesmo tempo muito bom se levantar. Então, depois do café, saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: por que não pitava?!... **Não era pecado... Devia ficar alegre, sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente se alegrar...** [...] Tirou tragadas, soltou muitas fumaças, e sentiu o corpo se desmanchar, dando na fraqueza [...] **Não, não era pecado!**... E agora rezava até muito mais melhor, mais sem pressa, a hora da libertação.” (p. 364, grifo nosso)

A passagem aponta para um espírito de liberdade que transgride a condição pecaminosa infligida ao corpo, que exige da vida evangélica as conveniências da vida convencional, moral e religiosamente correta. O trecho já evoca uma experiência espiritual de não-resistência, traduzida na vivência religiosa do riso, ou ainda de despojamento do aprendido, na exata medida do excesso, que relativiza os mecanismos coercitivos da noção de pecado. O orgiástico sentimento do corpo que se desmancha aponta para uma dimensão do sagrado que não aceita mais as determinações e medidas derivadas do exterior. A seriedade declina, enquanto permanece intensa uma vivência religiosa que celebra a vida:

E ainda outras coisas tinham acontecido, e a primeira dela era que agora, Nhõ Augusto sentia saudades de mulheres. **E a força da vida nele latejava,**

em ondas largas, numa tensão confortante, que era um regresso e um ressurgimento [...] Nem pensou mais em morte, nem em ir para o céu; e mesmo a lembrança de sua desdita e reveses parou de atormentá-lo, como a fome depois de um almoço cheio. Bastava-lhe rezar e agüentar firme, com o diabo ali perto, subjugado e apanhado de rijo, que era um prazer. E somente por hábito, quase, era que ia repetindo: – Cada um tem a sua hora, e há de chegar a minha vez! Tanto assim, que nem escolhia, para dizer isso, as horas certas, as três horas fortes do dia, em que os anjos escutam e dizem amém... (p. 373, destaque nosso).

A rigidez dos dogmas, que norteou a sua religiosidade anterior e que implicava em privação e tristeza, afrouxa. A vida que lateja traduz-se como um transbordamento que exige o novo. A experiência religiosa se revela como um desocultamento da vida sensorial. A relação vivencial de Nhõ Augusto com o mundo que se descobre novo mobiliza por parte do narrador um lirismo que evoca uma visão mística fundada na percepção sensória da realidade:

[...] e deu uma manhã em que Nhõ Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxofre no fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá em baixo – a manhã mais bonita que ele já pudera ver. Estava capinando, na beira do rego. De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro [...] E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra – grão de verdura se sumindo no sul [...] E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos [...] Mas o que não se interrompia era o trânsito das gárrulas das maitacas. Um bando grazinava alto, risonho para o que ia na frente: – Me espera!... Me espera!... – E o grito tremia e ficava nos ares, para o outro escalão, que avançava lá atrás [...] O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes. Do outro lado da seca, passou uma rapariga. Bonita! Todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher (p. 374)

A imagem sensorial da manhã é experimentada unicamente como campo vivencial da personagem, aberta a uma significação nascente que anuncia e prepara o que está por vir. A manhã, signo esplendoroso das liberalidades e das promessas, liga-se à imagem celestial dos pássaros itinerantes, que assumem com frequência o símbolo de anjos. A mulher, que outrora se revestia de um sentido depreciativo e vil, aparece agora associada a anjo do céu. O lirismo, que compreende e significa um novo sentido, está em conexão com a mudança interior da personagem.

A relação vivencial de Nhõ Augusto com esses dinamismos celestiais exprime uma figuração simbólica, no centro da experiência numinosa. Trata-se de uma experiência que não se liga tanto às noções morais de fé, resignação e salvação, porque o que se impõe é a emoção

profunda que arrebatava e comovia, livre das prescrições racionais. Rudolf Otto, identificando o caráter do sagrado em seu aspecto não-racional, descreve a presença do *numen*:

Uma única expressão nos vem ao espírito para tal exprimir: é o sentimento do *mysterium tremendum*, do mistério que causa arrepios. O sentimento que provoca pode espalhar-se na alma como uma onda apaziguadora, a que se segue então a vaga quietude de um profundo recolhimento [...] Pode levar a estranhas excitações, ao inebriamento, aos arrebatamentos, ao êxtase. Tem formas selvagens e demoníacas [...] Tem graus inferiores, manifestações brutais e bárbaras, possuindo uma capacidade de desenvolvimento com que se refina, se purifica, se sublima. Pode transformar-se no silencioso e humilde estremecimento da criatura que fica interdita... em presença daquilo que está, num mistério inefável, acima de toda a criatura (OTTO, *s.d.*, p. 22).

O *mysterium*, assim experimentado, proporciona um estado de alegria e bem-aventurança inaudito. Mas não é apenas isso. Nessa experiência viva e ardente concentram-se e misturam-se também estados bizarros de êxtases, fazendo dela algo que a inteligência não pode compreender. Adiante veremos como essa experiência guarda uma relação estreita com o ritual dionisiaco.

O sentimento do *numen*, que a teoria cristã apresenta sob caráter doutrinário e moral, passa a ser vivenciado por Nhõ Augusto em sua raiz simbólica, que tece o sentido e significado que irão orientar o seu destino. Assim a imagem aérea dos pássaros itinerantes manifesta-se como hierofania de sua partida e de seu projeto existencial. Nesse universo simbólico, terreno místico por excelência, os pássaros anunciam e preparam a realidade misteriosa. Os versos cantados por Nhõ Augusto fazem eco às imagens líricas ligadas à experiência do sagrado:

E Nhõ Augusto pegou a cantar a cantiga, muito velha do capiau exilado: “*Eu quero ver a moreninha tabaroa,/ arregaçada, enchendo o pote na lagoa...*” Cantou longo tempo. Até que todas as asas saíssem do céu. – Não passam mais... O papagaiada vagabunda! Já devem de estar longe daqui... Longe, onde? “*Como corista, como ronca a trovoada,/ no meu sertão, na minha terra abençoada...*” Longe onde? “*Quero ir namorar com as pequenas,/ com as morenas do Norte de Minas...*” Mas, ali mesmo, no sertão do Norte, Nhõ Augusto estava. Longe onde, então? (p. 374-375).

Os versos cantados se integram ao sentido de partida. A sedução dos cantares se desenvolve na experiência do *numen* que evoca aqui a ideia de predestinação. Quando esse sentimento de ‘estado de alma’ se altera ou se exalta, então, tudo passa a ser um sinal de Deus que é causa primeira e única de tudo. Esse sinal analógico, enquanto conteúdo místico trazendo a ideia de predestinação, está na base formal da concepção artística do conto (recorde-se do emblema numinoso). Assim, as aves itinerantes revelam essa hierofania de

confirmação da partida. E é aqui o que manifestadamente acontece. Nhõ Augusto comunica à mãe preta Quitéria e ao pai Serapião a sua partida: “ – Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, eu tenho que estar por ela em outras partes [...] Quando coração está mandando, todo tempo é tempo!...”(p. 375). As narrativas tradicionais nos ensinam, conforme ressalta Xidieh (1993, p. 74), que, quando nasce um herói ou um santo predestinado a grandes realizações, a natureza e as situações cotidianas são invadidas por acontecimentos extraordinários e miraculosos.

Repare-se que, na passagem acima, a ideia da predestinação, enquanto denominação misteriosa está associada à matriz do ‘coração’. Isso equivale a dizer que o caminho a ser cumprido dispensa o ‘norte’ dos elementos racionais. Aqui o sentimento do *numen*, tornado a dominante religiosa, prende-se aos elementos irracionais da ideia de Deus, propriamente ao sentimento sobre-excitado e exaltado que ultrapassa qualquer expressão conceitual, como a que se acha nos elementos morais do Cristianismo. Tanto é assim que o novo caminho trilhado por Nhõ Augusto sobre o jumentinho dispensa a consciência de um condutor que calcula a estrada: “ – Não me importo! Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus” (p. 378).

E pelo caminho, seguindo a inspiração do sentimento numinoso: “As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas nos caminhos do sertão” (p. 376). O narrador se torna permeável à visão contemplativa do protagonista. A consciência sensorial se aclara na raiz da inspiração religiosa. O espírito contemplativo e místico se faz pela abertura do corpo e da alma, e não mais pela negação do primeiro. A visão das coisas, da natureza e do mundo agrega-se ao exercício da ascese:

Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar um ananás selvagem, de ouro mouro, como cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para rezar perto de um pau-d’arco florido e solene pau-d’óleo, que ambos conservavam, muito defresco, os sinais da mão de Deus [...] E bebia, aparada nas mãos, a água das frias cascatas véus-de-noivas dos morros, que caem com tom de abundância e abandono. Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo na linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo [...] Viajou nas paragens dos mangabeiros, que lhe davam dormida nas malocas, de tecto e paredes de palmas de buriti. Retornou à beira do rio, onde os barranqueiros lhe davam comida, de pirão com pimenta e peixe (p. 376-377)

A passagem de caráter místico-entusiasta recorda a expressão famosa de Novalis, como pensamento do “homem ébrio de Deus”. Interessa-nos aqui particularmente perceber uma vivência espiritual mais livre, afim ao não-dualismo da doutrina cristã. Trata-se de uma

vivência extrema, secreta, que evoca os traços místicos dos santos loucos, que fugiam para o deserto, alheios a toda determinação. O sentimento de liberdade se afina com uma ‘santidade louca’, que se distancia dos vínculos e condicionamentos do mundo. Nhõ Augusto, deixando-se conduzir livremente pelo “bendito asno”, brada para o cerrado a vacuidade de sentir-se livre: “ – Oh coisa boa a gente andar solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!...” (p. 378). Este espírito de errância se manifesta numa completa liberdade, a despeito de qualquer integração institucional. A sobrecarga do ‘moralisticamente inculcado’, que corrói qualquer prazer, mantém-se distante.

Essa experiência de ardor religioso, que poderíamos traduzir aqui como ‘divina loucura’, se estende do ocidente ao oriente. Trata-se de uma renúncia e despojamento propriamente radicais e absolutos, que frequentemente são compreendidos como loucura na dimensão mundana. No contexto cristão, passagens das cartas de São Paulo aos Coríntios aparecem conjugando loucura, sabedoria e santidade: “Pois o que é loucura de Deus (e em Deus) é mais sábio do que os homens, e o que é fraqueza de Deus (e em Deus) é mais forte do que os homens” (Coríntios, 1, 17-24). A passagem parece apontar, como intrínseco à natureza divina, a fronteira tênue entre ‘loucura’ e ‘fraqueza’. Mas é que na lógica paulina ‘loucura’ e ‘fraqueza’ são as vias para ser divinamente sábio, o que, por outro lado, segundo os critérios mundanos, é loucura dos néscios. Segundo o imperativo de São Paulo, ‘tornar-se louco a fim de ser sábio’, implica o abandono da vontade própria, um esvaziamento que faz desaparecer o egoísmo e o orgulho. O modelo de Cristo vincula-se a essa sabedoria e a esse poder divinos que confundem o mundo. Justamente porque a sua manifestação se dá por um processo de auto-descentramento, de esvaziamento e despojamento de si, que é absolutamente desconcertante na ordem desse mundo¹¹⁶.

Apresentando-se nessa pobreza de exilado, cuja manifestação não é gloriosa, nem brilhante, Cristo traduz a ideia de uma verdade que se manifesta na sua humildade, como

¹¹⁶ Nesse desmedido do sacrifício e excesso de perfeição, guardando as suas particularidades fundamentais, temos a corrente Mahayana no Budismo, que revela que o Buda Shakyamuni teria descido do Céu Tushita, onde fruía de sua existência iluminada e, emanando-se como príncipe Sidarta, por pura compaixão aos homens, resolve ensinar-lhes o caminho para alcançar a iluminação. O Buda histórico apresenta uma vida de renúncia, transformando-se num vagante buscador espiritual mendicante. O alcance da iluminação (nirvana), envolvendo as Quatro Nobres Verdades e o Nobre Caminho Óctuplo, está direcionado, fundamentalmente, para o trabalho em benefício de todos. Nesse contexto místico de renúncia, temos os votos do Bodhisattva no Mahayana. São sábios que adiam o seu estado búdico (a libertação absoluta) para ajudar os seres sencientes a se libertarem do samsara (o caráter ilusório e vazio de todas as coisas). A ênfase na compaixão, no sacrifício expiatório e no auto-despojamento de si estabelece uma afinidade com os símbolos do Cristianismo. E não apenas, uma vez que o universalismo da experiência mística aparece nos primórdios da sociedade humana como a fonte mais sólida dos sentimentos religiosos e das primeiras elaborações filosóficas.

aliado ao vencido, ao pobre, ao banido. Seu ato de desmesura interior, levada na Paixão até seu extremo limite, a ideia de expiação pelos outros, isto é, de substituição, expressa esse valor de transcendência de ‘desdizer-se’ de sua identidade em direção ao rosto do outro. Essa noção de Deus-Homem, da transubstanciação do Criador em criatura, que guarda a ideia de substituição, converte-se num exemplo a ser imitado pela vida cristã. A proposta evangélica, compreendida em seu valor mistérico (mítico-simbólico), descreve a ideia de um mundo às avessas, em torno da qual gravita esse sacrifício absoluto da doação plena, da gratuidade excessiva do amor no qual o sujeito, na sua nulidade máxima, guarda o sentido de toda a santidade, na caridade e na misericórdia. Esses valores, que respondem às situações e às necessidades do meio rústico, aparecem, fortemente, nas lendas e narrativas pias populares.

Apesar dos sopros racionalizantes dos grandes sistemas religiosos, a experiência do místico ou do *numen* aparece na Índia com a doutrina Vedanta (yogis), no Islamismo com o Sufismo, no Judaísmo com a Kaballa, na Rússia com o Yourodivy (errante religioso), na Grécia antiga com os mistérios de Elêusis e o Culto a Dionísio. No mundo cristão, principalmente durante o período da Idade Média, a experiência do *numen* é expressa por várias correntes místicas, como é o caso de São Francisco de Assis e seu misticismo de amor à natureza, da mística da paixão de Bonaventura, da mística especulativa do Mestre Eckhart (valorização da nadificação do homem) e da mística visionária de Tereza Ávila¹¹⁷. Algo desse arrebatamento místico, consignado sob o signo de ‘loucura santa’, acha-se nas vivências de nosso protagonista. É o que se entrevê na seguinte passagem, em que se veicula o pensamento da comunidade do Tombador: “Mas todos gostaram logo dele, porque era **meio doido e meio santo**; e compreender deixaram para depois” (p. 358, grifo nosso). Uma intersecção viva e mais livre no centro da experiência religiosa põe para longe os mecanismos de controle de bases eclesiásticas. Com efeito, como já foi exposto, a rara presença do poder eclesial no Brasil rural torna as relações mais fluidas com a esfera do sagrado.

Na passagem da Idade Média Alta (século V ao X) para a Idade Média Tardia (XIV e XV), a Igreja – sacudida por movimentos de base e por seitas heréticas que desafiam a

¹¹⁷ Segundo Mircea Eliade, o homem religioso busca um sentido de validade incondicional. O espaço, aquilo que caracteriza a realidade, é fundado na experiência do sagrado, que faz o mundo entrar na existência da pessoa. A vida ganha sentido pela ligação entre a realidade presente com uma origem atemporal. O romeno escreve: “Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas possibilidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade”. (1992, p.164)

autoridade eclesial –, passa a combater o paganismo com suas tendências panteístas e animistas provenientes das antigas terras celtas e germânicas. Tratou-se de uma tentativa de avanço na direção da racionalização e sistematização do pensamento cristão que, objetivando o discernimento lógico, pretendia erradicar as vertentes místicas ocultas, marcadas pela emocionalidade excêntrica. Lembremos aqui da Santa Inquisição que, inspirada pelo conceito da demonologia, passa a perseguir e condenar as práticas heréticas¹¹⁸.

Enfim, a repressão da Igreja Romana é implementada contra a vertente mística dentro de seu próprio domínio. Não obstante, avança o processo de racionalização contra toda a ordem de irracionalidade, ou melhor, contra toda a forma ‘outra’ de racionalidade, sacrificada, percebida como mágica, diabólica, louca, paradoxal, absurda, excêntrica, emocional, numa palavra: irracional.

Todavia a erupção do sagrado, esse teor irracional que Otto (*s.d*) chama de numinoso, é o lugar por excelência desse descentramento que aparece como a libertação de toda a determinação, finalidade e utilitarismo do agir. A loucura de Deus e por amor de Deus é, pois, uma transgressão às regras que restringem a experiência religiosa. Nessa esteira, como explora Paulo Borges (2001, p. 52-54), em seu ensaio “Da loucura da cruz à festa dos loucos: loucura, sabedoria e santidade no cristianismo”, temos a viagem peregrina no deserto, como forma de transgressão à vida monástica de um sistema hierárquico. É o caso, registra Borges, de São Simeão Salos, amigo de João, que, juntos, em peregrinação a Jerusalém, experimentam um forte ardor espiritual e, abandonando tudo, entram num mosteiro, resolvendo deixá-lo, no mesmo dia, para viverem como monges herbívoros no deserto. Os dois peregrinos dão-se conta, após vinte e nove anos de ascetismo rigoroso, da inutilidade da ascese em proveito do próprio benefício, sem o trabalho de ajuda aos outros. Vê-se aqui o espírito de errância, consignado no *peregrinatio pro amore Dei* (termo de Borges, p. 57), onde o objetivo e a segurança, entregues à providência divina, expressam esse despojamento de si pelo abandono na viagem. Ainda nesse sentimento absoluto de abnegação, ressalta o

¹¹⁸ Trata-se de um período em que a erudição eclesiástica impôs maiores rigores em relação ao reconhecimento da santidade e do fenômeno místico-visionário. As exigências teológicas, manifestadas desde o século XIV e XV, assumiram uma postura crítica no confronto aos cultos que misturavam elementos pagãos e doutrinas cristãs. Adotou-se uma metodologia de discernimento para o reconhecimento do puro sentimento de autenticidade cristã e do falso espírito mergulhado em superstições, compreendido como desequilíbrio e loucura. Foram muitas as decisões condenatórias em torno das práticas heréticas que não correspondiam com os juízos da fé católica. É o caso das visionárias de origem portuguesa, perseguidas pela Inquisição e muitas delas condenadas ao degredo no Brasil. Para um estudo mais aprofundado sobre o tema, remetemos o leitor ao trabalho organizado por Geraldo Pieroni *et al* intitulado: **Entre deus e o diabo: santidade reconhecida, santidade negada na Idade Média e Inquisição portuguesa** (2007)

autor, temos Serapião, monge egípcio cuja única roupa por toda a vida foi uma manta. O total desapego de todas as coisas fê-lo vender-se a si mesmo como escravo a uma família de comerciantes, a fim de instruí-la na fé cristã. Recorde-se aqui que se trata do mesmo nome do preto (pai Serapião) que acolhe Nhõ Augusto. A antroponímia utilizada por Guimarães Rosa aparece motivada pela raiz religiosa.

Essa vivência de espiritualidade extrema, produzindo desencaixes, guarda, indubitavelmente, traços subversivos que, no imaginário literário, comparecem nas figuras dos ‘loucos divinos’. Não raro, essa alegria espiritual e ex-cêntrica, em oposição à sobriedade e ao auto-policiamento moral vividas pela igreja, apresenta-se na forma de uma liberalidade de condicionamentos e transgressão às regras. Por exemplo, a personagem do parvo do **Auto da barca do inferno** de Gil Vicente, traduzida na figura do ‘pobre tolo’, exprime o espírito galhofeiro como traço fundamental para ridicularizar a petulância, a vaidade e a hipocrisia religiosa de uma época. Lembremos que o parvo (pobre tolo), com sua linguagem jocosa, que ri e ridiculariza os poderes instituídos, coliga-se com as festividades de tipo destronante da cultura medieval popular, onde, de acordo com Bakhtin, a arcaica tradição ritual e festiva do riso (símbolo da vida nas religiões politeístas e pagãs) era revivida e reatualizada no seio do medievo cristão.

Para a ética cristã, as festas religiosas populares no período medieval eram manifestações condenáveis, já que o riso aparecia inextricavelmente associado ao despudor, aos cultos idolátricos pagãos e ao pecado. Para a teologia cristã, a evolução espiritual far-se-ia pela negação do corpo, pela contensão dos impulsos desordenados e pelo autocontrole. Assim é que os amantes da derrisão e da bufonaria deveriam ser desprezados ou pelo menos disciplinados, numa relação aproximativa do ideal das virtudes cristãs¹¹⁹. Enfim, o riso, perdendo a sua dimensão sagrada, se converte em um signo de caos e desordem.

Nessa linha reflexiva, de uma vivência sagrada transgressora, assumida como ‘divina loucura’, essas festividades risíveis do medievo, opondo-se ao tom sério e dualista da cultura oficial, traduzem-se, igualmente, na forma de um espírito transgressor. Sem pretendermos suprimir diferenças fundamentais, face às particularidades da liberdade religiosa exposta nos relatos anteriores, o período festivo do medievo abre-se a uma liberdade cuja experiência do sagrado dá-se sob o signo da inversão. Aqui o sentido numinoso inscreve-se num sentido de ultrapassagem ou inversão da ordem existente, sancionada pelo regime em vigor. Violando os

¹¹⁹ Para um estudo aprofundado do tratamento do riso na perspectiva do pensamento medieval cristão, remetemos o leitor ao ensaio de José Rivair Macedo intitulado: *Christus agelastus*: o riso e o pensamento cristão na Idade Média (1997)

interditos e as hierrarquizações, a vivência do sagrado, no seio da cultura popular do medievo, emerge como um mundo às avessas, onde, simbolicamente, a ordem desgastada deve ser renovada. Essas considerações iniciais são fundamentais para o desenvolvimento do nosso próximo argumento, uma vez que a experiência religiosa cristã, vivenciada pela personagem, alterna-se com a esfera informe do sagrado. Essa experiência, que abole todas as mediações, encadeando o sentido das possibilidades carnavalescas de todas as formas, aparece expressa na melopéia do poeta cego que canta jocosamente o espírito transgressor e absurdo da experiência e do destino de Nhõ Augusto.

A cantoria cega de um mundo às avessas

O nosso tópico dedica-se a refletir sobre o surgimento do poeta cego e sua melopéia, que antecede o momento final da narrativa. Nhõ Augusto em seu caminho depara-se com um cego poeta, “esguio e meio maluco” (p. 377), guiado por um bode amarelo e preto. Numa imagem que encadeia o sentido de um mundo fantástico e surreal, a declamação do poeta evoca a visão do absurdo. Reproduzimos o trecho:

Eu já vi um gato ler/ e um grilo sentar escola,/ nas asas de uma ema / jogar-se o jogo da bola,/ dar louvores ao macaco/ Só me falta ver agora/ acender vela sem pavio,/ correr para cima a água do rio,/ o sol a tremer com frio/ e a lua tomar tabaco!... (p. 377).

A recitação, – filiada, aliás, ao universo do jogo infantil vinculada à lógica da cultura popular – evoca a dissolução do mundo em caos, coligada ao estado do herói: “– Eh, zoeira! Tou também!... – aplaudiu Nhõ Augusto” (p. 377). Consideramos esse episódio de suma relevância para a compreensão da trajetória de nosso herói. Trata-se de uma particularidade na narrativa que passou completamente despercebida pela crítica literária. Somente o trabalho de Paulo César Lopes (1997) e Arturo Gouveia (2003) faz menção à passagem. Na análise de Paulo César, a declamação do poeta aparece associada à inversão dos valores da sociedade, numa relação de correspondência com a própria trajetória do herói. Trata-se de uma reflexão

que entende a experiência religiosa da personagem numa relação de ruptura com as leis daquela sociedade. Nesse ponto o autor enfoca o conteúdo revolucionário, isto é, não conformista da fé de Nhõ Augusto. A ideia de uma religiosidade libertária cristã, então, aparece como unidade artística do conto. Mas, como vemos, a peculiaridade fundamental da ficção rosiana é a construção em redes múltiplas. A dominante de um valor representado, por mais que apareça objetivando tempo e espaço bem definidos, enceta pontos de interseção que questionam, ampliam e potencializam a realidade vivida em seus limites. Muito mais pertinente é a leitura de Arturo Gouveia, que compreende a relevância simbólica da aparição do cego e do bode no encadeamento da narrativa. Embora o autor não desdobre com minúcias essa relação, nota a importância simbólica do acontecimento na antecipação do desenlace, a partir do sentido etimológico do vocábulo tragédia, cuja raiz “*tragos*” significa bode. Queremos, entretanto, ressaltar a relação do poeta popular com o bode.

Já vimos como na ficção de Guimarães Rosa os nomes, vocábulos, referências expressam e constroem um campo intertextual, onde os enunciados estão cheios de ecos de outros discursos e imagens. É o caso da presença do poeta cego, que nos remete à representação do *aedo* na Antiguidade Clássica. Aliás, essa ponte de legado rapsódico é expressiva na narrativa ***O recado do morro*** – recorde-se da mensagem cifrada transmitida oralmente e que, por fim, é cantada ao violão por Laudelim, o que livra Pedro Orósio de sua morte –; na canção de Siruiz, em **Grande sertão: veredas** – onde se acha cifrado o destino de Riobaldo –; e ainda em ***Cara de bronze***, quando Grivo, a mando do Cara-de-Bronze, é incumbido de buscar o “quem das coisas”. Em todos os casos, observa-se essa tradição oral como legado da épica. Para entendermos a sua inserção no texto em estudo e buscarmos as suas correspondências, faz-se necessário compreender a função do *aedo* na cultura antiga.

No segundo capítulo de nosso trabalho, expusemos a compreensão de Vernant sobre o *aedo* que, por meio da inspiração divina, derivada da deusa *Mnemosyne*, estabelecia um contato com outro mundo e, assim investido de um saber sobrenatural, revelava, tal como um adivinho, a verdade do mundo dos deuses e dos homens. O privilégio que *Mnemosyne* confere ao *aedo* “é o de revelar o que foi e o que será” (VERNANT, 1990, p. 195). O privilégio da vidência deriva da cegueira dos olhos do poeta, por isso mesmo é possível aceder ao saber sagrado.

No âmbito do pensamento arcaico, a palavra oral, que delineia a imagem da verdade, é do tipo mágico-religiosa. A poesia, então, representa uma das formas típicas do devaneio inspirado e da possessão divina atribuída às Musas, filhas de *Mnemosyne* e de Zeus. Possuído pelas Musas, o poeta, intérprete da potência divina, veicula a palavra poética, que preenche a

dupla função: de um lado a de celebrar os deuses e imortalizar os heróis, fixando o evento memorável; e do outro, pelo dom particular de sua vidência, a de decifrar e desvelar aquilo que permanece oculto aos olhos humanos. À semelhança do *aedo* cego para a luz, o poeta cego de nosso conto confere ao verso poético sua qualidade de palavra mágico-religiosa, constituindo o registro daquilo que deve ser lembrado. Mas, então, o que a palavra do poeta, enquanto palavra da verdade, institui como palavra memorável? Em estado de êxtase inspirativo divino, o nosso poeta cego, capaz de ver o que os outros não enxergam, ou seja, o invisível para o comum dos homens, opera por um deslize de um plano ao outro, revelando a visão de um mundo às avessas. Mas, então, que mundo seria esse?

No mundo clássico o *aedo* estabelece um trânsito entre a ordem cósmica e divina e o mundo dos homens. No que diz respeito ao mundo dos homens, a palavra poética, relacionada, ao modo de Hesíodo, ao elogio ou à censura, valoriza o guerreiro por suas virtudes, ou seja, os atos de bravura do herói. Em nossa narrativa à semelhança da cultura antiga, a palavra poética, consagrada às façanhas heroicas, celebra o lugar das indeterminações, como fundamento dos atos de bravura. Se, na sociedade grega arcaica, a recitação da teogonia colabora com a ordenação do mundo dos heróis e dos homens, na cantoria de nosso poeta, o revés, o avesso, são a única forma de ordem possível para os homens.

Da perspectiva do mundo dos homens, o sertão enquanto espaço nação é o lugar das ambivalências e das indefinições, tensão e trânsito permanente entre ordem e desordem. O limiar dos termos é que torna o sertão habitável. Nesse ponto o texto situa o protagonista nessa inversão da qual faz parte e com ela corresponde. Assim, a palavra poética celebrando a ambivalência das definições, sugere o próprio imaginário como espaço re-configurador onde o sertão é permanentemente criado e re-criado. Seria esse o evento memorável cantado pelo poeta digno de ser lembrado em nossa epopéia (entenda-se, canto coletivo) nacional?

Dessa sorte, como nos poemas épicos declamados pelos *rapsodos* e *aedos*, que celebravam os feitos dos heróis, cantando a ousadia, a coragem e a glória de seu povo, o nosso poeta canta a ‘doideira’ de uma epopéia nacional, que resiste ao discurso unitário, porque deriva dessa tensão entre ordem e desordem, cuja incessante produção de margens propicia a excepcionalidade do espaço sertão. É desse lugar de excepcionalidade que surge um tempo-espaço ‘outro’, no qual as margens se insinuam, possibilitando a insurgência de utopias de cunho mítico. Nesse sentido, o mítico, o lendário, que são formas simbólicas da projeção da cultura popular, aparecem redimensionados pelo princípio artístico que adere à perspectiva ambivalente do espaço narrado.

Na narrativa, a rasura ou a saída do tempo histórico está no centro da experiência sagrada de Nhõ Augusto. As marcas culturais dominantes tornam-se polivalentes no plano projetivo do imaginário. Entre o limite do ‘ser’ e do ‘não-ser’, da ordem e da desordem, o valor mágico-religioso força os limites temporais, desvelando um lugar utópico, onde as coisas não têm nome, nem forma, nem sentido. O poeta cego, enquanto potência religiosa, enfatiza o informe da experiência do sagrado, cuja linguagem, assumindo a função de esfacelamento da lei e do limite, abre-se a uma temporalidade cósmica ou circular. Nessa instância, a transformação constante da matéria e do homem participa do mito universalista da criação do mundo. O caos, como potência das formas, se transfigura na travessia da vida do herói. O interesse artístico evoca o tempo sagrado e mítico, para fazer valer uma experiência que transponha e, ao mesmo tempo, resolva os limites e as contradições (leia-se caos) do tempo histórico.

Assim, o texto, deixando fluir o seu caráter de intensa intertextualidade, estabelece as correspondências possíveis. Sob a inspiração cósmica, o poeta popular evoca o mútuo enredamento de caos e cosmos que está na base de uma natureza religiosa consagrada pela tradição. O nosso herói encontra a raiz mítica de uma religiosidade primitiva, fundada no mito cosmogônico da renovação do tempo.

Ao longo de nosso trabalho, principalmente no tópico “Conto, memória e mito”, tratamos dessa estrutura mítica que a obra **Sagarana** assume, a partir da ideia da irrupção de um tempo sagrado, que, sendo reversível, ordena o caos do tempo ordinário, possibilitando a renovação e a regeneração do mundo profano. A especificidade da experiência religiosa de Nhõ Augusto está em conexão com essa idéia. A hierofania cósmica do emblema em sua carne revela uma dimensão a mais: não é apenas humana, é ao mesmo tempo cósmica, visto que possui uma estrutura trans-humana. Essa trans-humanidade, como espaço vivencial do sagrado, constitui o sentido da passagem do caos para o cosmos. A recitação do poeta torna visível essa experiência religiosa – entre o mundo dos homens e dos deuses – a qual vincula aniquilamento e recriação. A cantoria, simbolizando a regressão do universo ao estado caótico, expressa a própria cosmogonia revivida, que tem como fim um novo ordenamento. Portanto, mais uma vez, a narrativa convoca a participação dos mitos, para ordenar o ‘caos’ do tempo histórico.

Nas culturas arcaicas, o tempo sagrado é o tempo da origem, que é, por excelência, o tempo da cosmogonia. Conforme Eliade (2001), sua reatualização encontra-se tanto nos rituais como nas fórmulas pronunciadas no decurso da cerimônia. O romeno, refere-se às cerimônias da Babilônia, nos primeiros dias do Ano Novo, em que se recitava o “Poema da

Criação”, onde Marduk luta e vence o monstro marinho (o caos), criando o Cosmos com o corpo retalhado do monstro. A cerimônia reatualiza a cosmogonia. Eliade escreve:

O significado dessa regressão periódica do mundo a uma modalidade caótica era o seguinte: todos os “pecados” do ano, tudo o que o Tempo havia manchado e consumido era aniquilado, no sentido físico do termo. Participando simbolicamente do aniquilamento e da recriação do Mundo, o próprio homem era criado de novo; renascia porque começava uma nova existência. A cada Ano Novo, o homem sentia-se mais livre e mais puro, pois se libertara do fardo de suas faltas e seus pecados (p. 72).

Se o tempo profano gastara o ser humano, era preciso aboli-lo, para restabelecer o momento mítico. A abolição do tempo profano, realizada por meio de rituais, está presente na confusão social das saturnais romanas, no culto a Dionísio, na licença erótica, nas orgias e, como nos diz Bakhtin (1996), na diversidade das festividades populares surgidas no seio da cultura medieval e que tinha no riso ritual a reatualização cosmogônica do aniquilamento e da renovação do mundo. As festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, a festa do asno eram festas religiosas que ofereciam, recordemos, uma visão do mundo em que a alternância entre morte e ressurreição resultava na suspensão ou quebra da verdade dominante, das regras e tabus.

O poeta “maluco” de nossa narrativa se coliga com a sutil ironia dessas festividades religiosas. A imagem arcaica da verdade e do saber, que se esboçam na figura do *aedo* enquanto potência religiosa, estabelece um saber através do riso. Tomada em sua relação fundamental com a realidade, o riso consagra a primazia de um sagrado que desconstrói a consciência dualista da ordem institucional. Intempestiva, irracional e risível, a cantoria do poeta abole a pretensão da imutabilidade da ordem e evoca o estado mítico e religioso da aparência múltipla e mutável do mundo em devir. Trata-se de uma enunciação da verdade que, derivando de um prática inspiratória vocacionada pelos poetas, não concebe o caráter absoluto de um enunciado que diz a lei. Não se trata, portanto, de uma voz investida de autoridade, que decide sobre o justo e o verdadeiro. Ao contrário, a voz poética se realiza sob a configuração geral dos delírios divinamente inspirados e em detrimento da palavra incontestável e monofônica. Tanto os poetas quanto os místicos (santos loucos), profetas e amantes dos deuses aparecem como eleitos que gozam dos benefícios dessa divina inspiração. Aqui a posseção divina funda-se no arrebatamento e êxtase. Nesse sentido, o acesso à verdade depende de um dom pessoal desprendido da uniformidade absoluta de um saber, na medida em que introduz uma nova dimensão do verdadeiro, substituindo, assim, o discurso homogêneo de uma autoridade pela polifonia dos delirantes.

Interessa-nos, portanto, compreender que a presença do poeta em nosso texto simboliza a abertura e a potencialidade da experiência religiosa de Nhõ Augusto. Significa também, no mundo histórico, a suspensão ou inversão das leis dos homens, em favor de uma nova ordem, tipo mítica. Se sua experiência situava-se no plano unívoco das práticas ostensivas cristãs, que só comportava uma única direção, agora ela abre-se na direção multiplanar das vozes de um inspirado delírio. Assim, a vivência religiosa de Nhõ Augusto apresenta-se sob o signo da heterogeneidade de sentidos, que confunde os níveis distintos subjacentes a uma única realidade. Aqui o que se põe em evidência é a existência de uma esfera sagrada revestida de componentes históricos e míticos, bem à maneira da cultura popular.

Esse saber delirante, derivado da possessão divina que a palavra poética assume, mantém uma vizinhança com as saturnais e seu riso primitivo e, igualmente, com o delírio ritual de Dionísio, que fecundam e expandem a experiência do sagrado. Em nosso texto, o surgimento do bode como guia do cego reveste-se de um sentido sacrificial à semelhança do culto de Dionísio.

A simbólica sagrada bestiária em nossa narrativa inclui tanto o jumento, associado às passagens de Cristo nas Sagradas Escrituras (recorde-se do trajeto de Nhõ Augusto sobre o jumento nos momentos últimos que precedem a sua aclamação mítica), quanto o bode ligado às práticas pré-cristãs. A presença do bode não nos parece fortuita. O bode era o animal por excelência sacrificado no culto ao deus Dionísio, como repetição simbólica da cosmogonia, tendo sido a palavra tragédia – *tragos* (bode) e *ode* (cantar) – originada desse ritual, chamado de Canto do Bode. Sua virtude sacrificial aparece igualmente no Antigo Testamento, onde o animal serve para a expiação dos pecados e impurezas. Posteriormente, a Igreja Cristã medieval, preocupada em combater a simbologia pagã, associa o bode a uma perversão do sentido do instinto, ligando-o ao demônio e à feitiçaria. Também no Judaísmo o bode era um dos animais preferidos para expiar os pecados dos fiéis. A morte e sacrifício desse animal aparece, dando origem à expressão: bode expiatório.

A simbólica sacrificial do bode da era pré-cristã guarda afinidades específicas com o destino de nosso herói. De forma cifrada, a ideia do ‘porrete’, guardando um sentido paradoxal de jugo e subordinação (recorde-se da surra a ‘porrete’ sobre o herói), e, também, de redenção, que figura em seu lema: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete”, aparece também na explicação do poeta cego sobre o bode. O poeta conta que tinha um menino-guia que queria roubar-lhe o animal, e ele, tendo berrado, terminou recebendo muito ‘porrete’. O jogo isotópico do ‘porrete’, encerrando um sentido dúbio de queda e ascensão ou de expiação

e redenção, encontra uma explicação nos ritos do sacrifício, presente no mito cosmogônico da reatualização da criação do mundo. O tema mítico da morte e do renascimento está na raiz do rito sacrificial que resume a experiência sagrada de Nhõ Augusto e que confere ao conto um acabamento de tipo iniciático. Nesse ponto, a recitação caótica e re-criadora do poeta cego faz valer algumas correspondências com a experiência extática dionisiaca, onde se visava unir o Deus ao homem pelo transe e pela possessão.

Marcado por ambivalência, o culto a Dionísio combina comunhão sangreta e cartarse libertadora. Retirado do ventre materno de Sêmele, a maturação do deus por Zeus, em sua coxa, remete ao seu duplo nascimento. Chevalier e Gheerbrant comentam: “Esse duplo nascimento, que quer dizer também dupla gestação, remete ao esquema clássico da iniciação: nascimento, morte e renascimento: a coxa de Júpiter” (2007, p. 340). As cerimônias de Elêusis, notam os comentaristas, revelam a passagem pelas profundezas da Terra-Mãe, a fase de germinação e fertilidade em que a vida se confunde com as entranhas do solo. Do ponto de vista religioso, a despeito de toda violência, essa cerimônia mostra o esforço da humanidade em se unir misticamente com o mundo dos deuses e, com isso, transformar-se numa raça divina.

Nesse sentido, um dos significados do símbolo de Dionísio é o próprio princípio de mudança, oculto sob as forças que provocam a dissolução do homem, ou ainda a regressão para as formas caóticas, onde a energia vital se esforça por romper toda a sujeição e limite. Em todo redemoinho despido de senso e forma, ao modo do canto irracional do poeta cego, se esconde uma potencialidade para a forma, exatamente como no caos existe um cosmo potencial. Como no mito, de onde brota os aspectos simbólicos e místicos, Nhõ Augusto, convertido em bode expiatório, tendo já recebido alguns “porretes”, traduz-se em símbolo sacrificial, onde se funde e exprime a unidade paradoxal da vida e da morte que sustenta a renovação do cosmo e do mundo. Subjacente à projeção simbólica do rito sacrificial presente na gênese de qualquer fenômeno religioso, o que essencialmente está em causa é a noção mítico-sagrada do gesto cosmogônico de reparação e renovação do mundo. Aqui, o gesto exemplar suspende o tempo profano, encetando o tempo mítico-circular. É esse tempo que resolve os impasses da série histórica, projetando-se como o ideal-tipo da solução. Porque, para o princípio artístico, a função maior dessa temporalidade é ordenar o tempo das sociedades pelo tempo cósmico e renovador.

Dado que a própria composição do conto remete os eventos a uma temporalidade mítica não-datável, a circularidade intrínseca ao movimento do tempo mítico se expõe no universalismo modelar, emanado da ação do princípio no seio da criação¹²⁰. Assim, uma das chaves interpretativas possíveis para o emblema da circunferência, marcado a ferro pelos capangas na pele do herói, seria sua relação com o processo cósmico total, onde o tempo se desenvolve de acordo com uma sucessão infinita de ciclos, no decurso da qual a mesma realidade é produzida, desfeita e refeita, em conformidade com uma lei imutável. A forma circular, combinada com a Tríade em seu interior, evocando a divindade de Cristo no mundo manifestado, pode ser lida como a síntese de tudo que está contido na integralidade da forma primordial da criação. Desse princípio primordial decorre sempre o aspecto dinâmico de uma potencialidade a ser desenvolvida, o que implica a realização integral de uma humanidade em que se une efetivamente as potências do céu e da terra. Desta sorte, nos diz Eliade, ao referir-se ao mito como ação religiosa-exemplar que deve ser seguida, (1992, p.86) “Se toda a criação brota de uma plenitude, a manifestação vitoriosa de uma plenitude de ser torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas: só ele revela o real, o superabundante, o eficaz”.

Dito isso, é evidente que o mito tem essa função importante de fixar os modelos exemplares. No caso de Matraga a sua exemplaridade não apenas goza do ideal mítico universalista, ela também se inscreve nas expectativas imaginativas do mundo sertanejo, que concebe os seus símbolos em estreita relação com a ordem social.

Dessa sorte, a trajetória exemplar de Nhõ Augusto, aproximando-se dos modelos míticos divinos, reitera a cosmogonia e cosmiza o caos do tempo ordinário. Como *imitatio dei*, o herói assume uma humanidade cujo emblema desvela o modelo trans-humano, transcendente, a ser alcançado. Unindo-se à providência divina (a lei do homem religioso) e colaborando com ela, Nhõ Augusto acredita poder neutralizar as contradições e realizar o

¹²⁰ Ressaltamos aqui os estudos de Guénon (1962), de Chevalier (2007) e de Eliade (2001), que compreendem a circunferência ligada à ideia de Centro, isto é, do princípio primordial. O círculo simboliza tanto as perfeições ocultas do princípio primordial quanto as manifestações emanadas por ele. A representação mais simples que podemos formular é que o ponto é o emblema do princípio, e o círculo é o emblema do mundo, sendo este uma irradiação do primeiro. Percorrendo esse sentido, o círculo é a imagem de um ciclo de manifestação, ligada às concepções cíclicas do movimento em torno de um eixo imutável. Mais diretamente, o círculo simboliza a atividade do céu cósmico em suas relações com a terra. Essa dimensão primordial tem vários nomes, de acordo com as diferentes tradições religiosas: pode se chamar Deus ou Alá, nas tradições teístas, Tao, o princípio único, no Taoísmo, Brahman, no Hinduísmo, ou darmakaia, plano supremo da consciência, no Budismo tibetano. No horizonte metafísico da filosofia, esse espaço primordial pode ser identificado, por exemplo, no Ser de Parmênides, nas Idéias de Platão ou na teoria das monadas de Leibniz.

equilíbrio de seu destino. Destino que se revela no ‘já acontecido’, no perfeito do passado mítico que a narrativa expõe, pondo, então, no centro os valores da tradição.

Incorporando essa trans-humanidade, à semelhança da epopeia homérica que representa seres divinos e humanos, Matranga reveste-se de uma luminosidade, cujas ações e destino são legitimadas e consagradas pela comunidade local. Matranga é o nome mítico que ficou na memória popular, porque suas ações fazem parte de uma herança cultural compartilhada. Aqui, a disposição mitificante da narrativa se apresenta como uma projeção ideal de uma comunidade específica, que o interesse estético faz valer. Nesse contexto, Matranga assume para si o papel de santo justiceiro, compactuando com o código ambivalente do sertão, onde o ordenamento ideal exige as práticas privativas da violência. Decorre daí uma moralidade relativa, amalgamada no íntimo daquela sociedade, onde o ideal da bravura, em benefício da existência comum, se prepara para usar a violência contra a violência. No mundo movente do sertão, essas ações podem se tornar instrumento de redenção.

Do duelo à hora e vez do mito.

A errância do caminho sob a providência de Deus só expõe o sentido acabado do destino do herói. Assim como Odisseu, que é o herói do *nóstos* (regresso), Nhõ Augusto, guiado às cegas pela potência divina, regressa à casa para alcançar a grandeza da glória, que faz parte daquela ‘bela totalidade’ em que o sujeito e o mundo se correspondiam harmonicamente (LUKÁCS, 2000). Nesse ponto, o caráter fracionado ou problemático da personagem encontra a sua unicidade.

É muito próximo ao arraial de Murici, sua cidade de origem, que Nhõ Augusto transcende os marcos do ‘pequeno mundo’ e chega ‘ao grande mundo’ de domínio mítico, cuja projeção constitui o evento memorável de transmissão para a coletividade. Trata-se do tiroteio e do duelo a faca, durante o qual Nhõ Augusto mata Joãozinho Bem-Bem e é por ele morto. O re-encontro com Joãozinho Bem-Bem no arraial do Rala-Coco, numa casa de fazendeiro, nos endereça mais uma vez à ambigüidade da sociabilidade representada de que tratamos anteriormente. O tratamento amistoso e cordial entre os dois deriva de uma identidade social que forja a violência pessoal como elemento operacionalizável das condutas humanas conformadas às arbitrariedades e à sobrevivência, que constituíram um espaço privilegiado de mando local. A condição da amizade, do compadrio e do conflito privado

como código social é estrutural naquela sociedade. Com muita satisfação em rever o “seu mano velho”, Nhõ Augusto, Joãozinho Bem-Bem expõe as formas dessas sociabilidades e de seu poder pessoal:

– É isso, mano velho... Livrei meu compadre Nicolau Cardoso, bom homem... E agora vou ajuntar o resto do meu pessoal, porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim... (p. 379).

Repare-se que os traços de banditismo não estão separados da rede complexa da política local, marcada por rivalidades e apadrinhamentos. Trata-se, tacitamente, de um código de comportamento moral, que rege a vida daquela sociedade rural. Num espaço marcado pela desordem e pela imprevisibilidade, onde prevalece a sensação de algo inacabado, qualquer ordenamento face aos perigos reais e imaginários exige uma improvisação constante, ‘um ir e vir’ que se constitui como condição básica de sobrevivência. Nesse sentido, questões como a defesa da honra e o direito de vingança assumem uma importância fundamental, sendo capazes de suplantar as ações da lei oficial e configurar-se como uma forma de justiça costumeira. Em nosso texto, o problema da violência, dentro dessa ordem de costume, tanto se vincula à crueza e à atrocidade do mundo do sertão, quanto aparece associado ao valor simbólico da valentia e da bravura, positivado ou não pela comunidade local, conforme os contornos de códigos morais pautados no modelo do que seria justo e honrado enquanto normas e valores sociais locais. No universo rosiano a valentia, que decorre das relações sociais assimétricas, transparece como a única maneira possível de autopreservação, ao mesmo tempo que enceta funções sociais integradoras no âmbito de um estado de coisas desfavorável.

Assentado no código de vingança local, Joãozinho Bem-Bem deseja saldar a dívida do assassinato de seu capanga Juruminho. O jagunço, brincando com os bentinhos do pescoço, expõe a Nhõ Augusto o código de ética a ser cumprido: “ – O matador – foi à traição, – caiu no mundo, campou no pé... Mas a família vai pagar tudo, direito!” (p. 380). Lado a lado à ideia de violência, amalgamada igualmente no seio dessa sociedade, temos a cultura dos valores religiosos. Joãozinho Bem-Bem não prescinde dos santos protetores. E Nhõ Augusto, movido em sua fé – ainda que alisando o cano e a coronha da arma do capanga Juruminho e, assim, expressando o desejo de assumir o seu lugar no bando – promete rezar pela alma do capanga. Como se vê, a narrativa, e não apenas esta, assenta-se sob o signo dúbio da religião e da violência. Trata-se de elementos fundantes da sociabilidade sertaneja.

Os elementos clássicos representativos do bem e do mal aparecem relativizados, dentro de um contexto movediço que prioriza a luta e a sobrevivência. Como bem assinala Fábio de Souza Andrade, em seu ensaio “Leilão divino, tribunal jagunço”: “no sertão, o bem é violento e Deus traz sempre o porrete na mão, imagem fiel do Joãozinho Bem-Bem que lhe aparece em sonho.” (2001, p.156). Como vemos, as fronteiras se obscurecem entre o bem e o mal, a ordem e a desordem, o santo e o sacrílego, Deus e o Diabo. É a partir da ambigüidade dessas relações que se cria, por exemplo, uma simbologia religiosa sertaneja, que serve a um ordenamento social. A vitória de um desses termos, amalgamados no íntimo dessa sociedade, só se realiza numa relação complementar com o seu oposto. Dessa sorte é que Nhõ Augusto, conjugando fé religiosa e violência, vencerá o seu oponente (contudo, parente e amigo) Joãozinho Bem-Bem. A violência é bem-vinda porque está em proveito de um benefício. Trata-se, portanto, de um senso de justiça religioso, que se impõe como forma de ordenar o desordenado. Enfim, como vemos, o problema do bem e do mal, sua movência de fronteiras, está relacionado com o modo de misturas peculiares de relações interpessoais e sociais do Brasil rural.

No decorrer do desfecho, as súplicas e os rogativos em nome do “Nosso Senhor” e da “Virgem Maria” do velho pai do assassino de Juruminho – este havia fugido – para proteger a sua família diante das ameaças do jagunço, mobiliza as forças ‘recônditas’ ou mesmo ‘diabólicas’ de nosso herói. Intercedendo em favor da família e tendo o pedido caçoado e recusado, Nhõ Augusto prepara seu momento de ação:

Nhõ Augusto tinha falado; e sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupada, no pescoço da carabina. Dera tom calmo às palavras, mas puxava forte respiração soprosa [...]. Os olhos cresciam, todo ele crescia, como um touro [...] (p. 383).

O herói, movido pelo ideal de justiça, à semelhança dos nobres cavaleiros medievais, assume o lugar de ação, enquanto defensor dos pobres e desvalidos. O seu enfrentamento heróico, sob o signo hierofânico de “sua hora e vez”, mistura religiosidade e violência em favor do bem comum: “– Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...” (p. 383). A mescla de valores é a demanda do ‘meio’, que exige da aventura a eficácia dos atos face ao perigo: “E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhõ Augusto gritando qual um **demônio** preso e pulando como dez demônios soltos” (p. 383, destaque nosso). A situação-limite não encontra as barreiras rígidas ou puras entre os valores do bem e do mal: “E garrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que aprendera

em sua farta existência, e que havia muitos anos não proferia” (p. 383-384). Aqui, alto e baixo, virtudes e vícios, Deus e o Diabo movimentam-se de um lado para o outro, pondo em questionamento os clichês maniqueístas de uma certa herança eclesiástica. Porque as redes complexas do mundo sertanejo não permitem um modelo de conduta unívoco. Descartado o monopólio da lei, o homem no sertão a partir duma certa complicação dos problemas, vive além dos valores absolutos do bem e do mal. Assim, a evocação do demônio faz parte de um universo místico religioso, cujo sincretismo surge como um ajuste do sertanejo ao meio¹²¹.

O duelo se desenvolve na ordem costumeira e mítica, combinando violência e religiosidade numa situação teatral:

– Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem... [...] – Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p’ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem [...] se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é pra gente ir juntos... (p. 384-385).

A violência como código de conduta e os valores religiosos apresentam-se como traços fundamentais das sociabilidades do mundo sertanejo. Contudo, a complexidade do foco narrativo rosiano não permite leituras estereotipadas, propiciadoras de juízos estanques, sejam positivos ou negativos. A técnica narrativa fratura os enfoques objetivos que se incorporam à unidade da experiência representada. Assim, aquilo que definimos como plano do ‘meio’ aparece interiormente, dialogado e refletido no plano ‘confissão’ que, por conseguinte, engancha a série lógica e alcança o plano mítico. Reflita-se aqui sobre a vivência religiosa do herói que combina e alterna dogmatismo eclesiástico (herança do catolicismo colonial), piedade e devoção (traços do catolicismo popular), liberdade e desmesura mística, à semelhança dos santos loucos (inerente ao estupor transgressivo da ‘divina possessão’), e o sacrilégio do uso da violência, que, em sua popularidade justa e bondosa, promove a ordenação do caos. Compreender a heterogeneidade dessa experiência de forma monolítica e estereotipada, por exemplo a partir de uma visão determinista ideológico-social de fuga ou renúncia, significa perder de vista o universo dialógico da narrativa, que mescla em diversos graus as perspectivas. Em Guimarães Rosa, a meta artística da unificação só se cumpre a

¹²¹ No livro **O diabo e a terra de Santa Cruz**, de Laura Souza (1986), encontram-se vários registros de práticas de invocação às forças demoníacas no período colonial. A autora escreve: “Num contexto de tensão e extrema desigualdade como foi o da sociedade escravista colonial, o recurso a pactos ou invocações visava resolver, de forma imaginária, as dificuldades muitas vezes incontornáveis e irredutíveis da vida diária”. (p. 253)

partir da coexistência e da interação. Ela não só faz parte da improvisação carnavalesco-popular captada, mas constitui a peculiaridade fundamental da visão artística.

Em nossa narrativa, a travessia e a transformação de Nhõ Augusto se realizam sob o signo numinoso do emblema (marca impressa na pele do herói como sinal de pertença e reconhecimento). Mas ainda o signo deve se converter em ação. Assim, o feito heroico deve ser cumprido no mundo dos homens. Trata-se de um momento em que o essencial, neutralizando aquilo que estava fracionado, faz valer um sentido para o mundo. Aqui a narrativa rasura o plano real e se instala no imaginário-mítico. A morte de Nhõ Augusto, violenta, bela e gloriosa, aproxima o herói daquela condição de trans-humanidade. A morte em combate, em favor de uma causa nobre, arranca o herói do tempo ordinário, conferindo ao seu fim uma sublimidade fulgurante: “– Quero me acabar no solto, olhando o céu e no claro... [...] Nhõ Augusto tinha o rosto radiante, e falou: – Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhõ Augusto Esteves, das Pindaíbas!” (p. 385-386). É o fim que, retrospectivamente, unifica e dá sentido às experiências anteriores. A morte gloriosa transforma sua vida em um destino capaz de ser celebrado e rememorado pela comunidade: “– Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente!... [...] Não deixem este santo morrer assim... P’ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus!?!...” (p. 385-386). Bela, a morte heroica se torna lendária, tecendo uma tradição digna de ser imortalizada pela memória. Assim, a morte do herói, que é, sem dúvida, estritamente individualizante, adquire um sentido de valor comum para a comunidade, porque ela se reconhece a si mesma por meio do gesto da personagem. O imaginário local, trazendo à tona a epifania que se estabelece entre a divindade e o crente, constrói o sentido das ações gloriosas do herói a partir do suporte da crença, inserindo-o no campo da santidade. Sacrificar-se a si mesmo em defesa do outro – valor significativo para a tradição – evoca aquele sentido de modelo exemplar que deve ser seguido, ao modo de uma *identidas* que, estabelecendo a ligação entre a divindade e o homem religioso, revela a essencialidade do sentido da vida. Dessa sorte, para o crente, o mundo enche-se de sentido através das ações do herói. Nessa esfera religiosa, a cosmização do caos (mundo dos homens) é a epifania da lei de Deus, revelada por meio da ação exemplar. Nesse caso é ela que resolve as ambiguidades do mundo dos homens, exposto à imprevisibilidade e à fatalidade do meio.

O traço épico, que se realiza por meio do feito grandioso, evocando a justiça, a santidade, a coragem, o combate e a glória de acordo com os valores religiosos e míticos do imaginário local, constitui-se no critério distintivo que testemunha o caráter superlativo e espiritualmente superior do herói. A configuração dessa superioridade, que no texto tem

relação direta com a opção religiosa da personagem, explica o lugar mítico reservado ao herói: “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento” (p. 386). A antroponímia mítica do nome Matraga irrompe, evocando a perfeita totalidade entre herói-Deus-mundo. A disposição mitificante é que resolve a problemática identitária do herói, dividida em seu duplo: Augusto Estêves e Nhõ Augusto, índices nominativos da temporalidade histórica. Como se vê, o traço épico-mítico coexiste com a matéria problemática do tempo histórico. Tanto é assim que a consciência reflexiva e fraturada do herói perpassa de maneira significativa a narrativa. Sua trajetória épica aparece concebida sob o signo da dúvida e da provação.

Por último, a particularidade e a interpenetração dos vários planos recebe o tratamento formal/artístico da série mítica vida/morte/renascimento, tendo como corolário o tema da transformação. De forma particular, essa narrativa evidencia de modo excepcional uma das características da sátira menipeia que é a modalidade específica em torno das ‘últimas questões da vida e da morte’ (BAKHTIN, 1997, p.134). Nesse âmbito, o jogo pleno dos contrastes, “agindo em sua tendência a aproximar os ‘fins’, a Tateá-los no presente, a vaticinar o futuro como já presente na luta das forças coexistentes”, (BAKHTIN, 1997, p. 30) marcadas por crises e reviravoltas, expõe a vida no limiar como lugar da ação do homem. Com efeito, pode-se ver que o herói, Nhõ Augusto, vivendo o drama íntimo de suas contradições entre o que ‘é’ (violento, mandão e rico proprietário) e o que gostaria de ‘ser’ (compassivo e benfeitor), exprime, durante toda sua jornada, a tensão com as ideias-forças que se interiorizam e que buscam encontrar numa força superior a reconciliação. O objetivo do herói e a sintonia entre a fé e a redenção, no momento da prova final que exige a ação guerreira, ligam as duas polaridades conflitantes numa espécie de síntese. A aventura heroica se esclarece à luz da experimentação dessas ideias, que são, a um só tempo, históricas e míticas. Nelas se evidenciam as últimas questões da vida, por meio das quais os atos derradeiros se tornam decisivos, como experimentação de uma verdade de mundo. Precisamente a última atitude no mundo do herói reveste-se de uma ambivalência carnavalesca: na morte prevê-se a ressurreição (o nascimento); a desagregação leva à agregação; a dor se transforma em felicidade; a vitória em derrota; a derrota em vitória; a ‘justa’ violência converte-se em santidade; no destronamento, tem-se a coroação. Aqui a inversão aparece como a única possibilidade de integração. Essa combinação contrapontística, que tanto faz parte da matéria do sertão quanto da peculiaridade artística, concebe uma estrutura heroica, cujo ritual de luta e superação apóia-se, principalmente, no universo

imaginal da cultura local e nas fontes míticas que, a despeito dos problemas e dos obstáculos, conspiram a vitória para o herói-aventureiro.

Dessa forma, o enredo aventureiro da personagem Matraga, – embora se baseie no que é o herói e no lugar que ele ocupa na vida – está, fundamentalmente, concentrado no que ele não é, ou seja, naquela ideia-fim que materializa o sentido da ação e da transformação do homem. O lema pessoal da personagem – P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete! – expressando o desejo de superação de sua postura violenta e de sua aspiração à salvação, nos remete a essa ideia-fim, cuja base mítica desenvolve essa transformação-identidade na imagem do homem. Por isso, a posição situacional, tencionando passado e futuro, só importa na medida em que se focaliza a potência de uma ideia que irá se desenvolver e atuar. A passagem de uma forma identitária (social e individual) a outra (mítica, do tipo heroica) por meio do martírio e da luta, é um rito iniciático que representa aquele eterno recomeço dos ciclos vitais sob o tempo cósmico. Aliás, é tomando por base essa estrutura metamórfica do tempo mitológico do conto popular, que a narrativa assim se inicia:

MATRAGA NÃO É MATRAGA, não é nada, Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do coronel Afonso Esteves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (p. 341).

No trecho, a potência mítica do herói já se anuncia, todavia, coexistindo com seu duplo. O aspecto temporal e espacial da disposição mitificante ainda por se realizar distingue-se do tempo da vida cotidiana, onde a imagem do homem “Augusto Esteves” ou “Nhô Augusto” aparece circunscrito no mundo material e real da região de Minas Gerais, sob as marcas problemáticas do tempo histórico. “Matraga não é Matraga, não é nada” evoca o insólito do ‘tempo algum’ (*in illo tempore*, como diz Eliade) que, operando nas vastidões do espaço e do tempo, focaliza as possibilidades-necessidades do homem, no sentido das exigências eternas, nunca apagadas, da natureza do homem. Lembremos que na menipeia, sendo o gênero universal das últimas questões, a ação não ocorre apenas “aqui” e “agora”, mas “em todo mundo e na eternidade: na terra, no inferno e no céu” (BAKHTIN, 1997, p. 147). Em Guimarães Rosa, os traços da menipeia situam o nosso herói no limiar da vida e da morte, da razão e da loucura. O drama épico tece as vozes, que ecoam numa espécie de diálogo diante da terra e do céu. Disso resulta o elemento utópico, onde os ‘grãos lançados na terra’ – enquanto forma de crescimento espaço-temporal do homem em sua realidade local e material (o herói Matraga busca se livrar de suas impurezas, de colocar-se acima de si

mesmo) –, manifesta-se como elemento ideal do além, que renova e dá sentido à temporalidade ordinária. Aqui, o enredo de aventuras, embasando-se na ideia da provação ligada à matéria cristã, aparece como fundamento da passagem .

A estrutura mítica da ação e do caráter aventureiro do herói, amparados pela divindade, é corroborada a partir da série histórica, que explora as fronteiras entre a ordem e a desordem, entre o real e o imaginário e que projeta o tipo ideal de solução, num encontro que unifica opostos, para conferir sentido à vida. Assim, a matéria menipéica artística estabelece um cruzamento entre as séries histórica e mítica, pondo em evidência os motivadores simbólicos da cultura que, vivendo da imprevisibilidade da ordem sócio-política, projeta os seus ideais de liberação. Na forma do típico diálogo no limiar, o pressuposto ficcional, captando a matéria ambivalente do sertão, estabelece a unidade geradora de sentido, que comporta o ligamento da terra e do céu, segundo o *ethos* das narrativas de tradição. O que não implica dizer que não haja uma dimensão moderna na jornada do herói.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trabalho de pesquisa esteve fundamentado na categoria analítica do herói a partir de duas abordagens básicas. A primeira teve como fundamento o reconhecimento de uma estrutura formal que sustenta as narrativas populares como matriz textual dos três contos selecionados. A figura do herói, animada pela série luta-provação-superação, advinda do universo popular, evidencia o mito como ideia especulativa e filosófica sobre a existência. Na base temática da unidade formal de nossos contos identificamos as variantes da sátira menipeia, que remontam diretamente ao folclore carnavalesco (o tempo coletivo que torna possível a vizinhança das coisas e dos fenômenos, onde os motivos de transformação e de identidade comunicam-se a todo o mundo humano, à natureza e as coisas criadas pelo homem). A ideia da metamorfose como sustenta Bakhtin é o importante “invólucro mitológico” (2002, p. 235) que constitui o tempo do conto popular, através do qual é desenvolvido essa transformação-identidade na imagem do homem. Daí a convocação das formas mágicas e do fantástico do folclore (forças irracionais) que se apoiam na emergência do ‘novo’ no sentido de resolver os conflitos sociais e culturais, em favor da visibilidade do desfavorecido ou do ‘não-visto’, do inesperado. Por isso, as particularidades mais relevantes do gênero da menipeia que capturamos em nosso recorte foram a criação de situações extraordinárias pelos jogos de oxímoros, com o intuito de realizar uma ‘inversão’ e provocar a experimentação de uma ideia filosófica em torno do destino do herói.

Mas nos importa frisar que esse tempo do folclore fantástico insere-se nos limites do mundo material e imaginário da realidade do herói. O caráter temático dos contos de tipo carnavalesco está por sua vez vinculado estreitamente ao sistema histórico-cultural da vida comum do sertanejo. Assim, a segunda abordagem pretendeu seguir a lógica cultural e simbólica da estrutura sócio-histórica representada, propiciando um trajeto investigativo que vai do imaginário de um grupo bem definido (crenças, código de honra e vingança) às relações sociais e vice-versa. Assim, os traços míticos da narrativa não aparecem separados das dimensões espaciais e temporais históricas. O homem do sertão mobiliza e luta com as armas que dispõem de seu universo social e cultural.

Nosso percurso analítico em torno da obra **Sagarana** tomou como ideia crítica fundamental a noção de que a arte rosiana desencadeia uma reflexividade em que múltiplas correspondências podem surgir a partir de uma constelação de elementos aparentemente díspares. Partimos da hipótese de que os pressupostos artísticos ou o juízo crítico da representação adotados recusam a lógica do intelectualismo ou da racionalidade do padrão

mimético, sem, no entanto, regredir a um essencialismo idealista que nega a estética histórico-cultural voltada para o mundo. Em sua ficção, a imaginação produtiva penetra nas referências da cultura sertaneja potencializando-a num movimento que se abre para o efeito simbólico como imagem intuitiva. Seu projeto ficcional é o ponto de vista de uma representação que penetra em tudo que existe, não como reflexo realista de um material social e histórico-documental subordinado a um plano ideológico de caráter monológico, mas como justaposição de materiais que se traduzem como ambivalência, dialogismo e negociações. O resultado é a indeterminação pelo efeito da relativização que o princípio artístico realiza. cremos que a capacidade de misturar, atravessar e “transvalorizar” constitui o princípio vital da obra rosiana. A nossa tarefa foi tornar visíveis, a partir da caminhada do herói e sua temática da metamorfose, os sentidos latentes que constituem essa reflexão primordial interna da obra. A ideia é a de que a liberdade estética registra, formula, separa, unifica, combina, transfigura e formaliza. Assim, os acontecimentos morais da vida do sertanejo, constituindo a sua visão de mundo, cruzam-se com o caráter cíclico (tempo mítico) que a obra assume interessadamente, realizando a sua unidade artística.

Vimos que de modo geral, os estudiosos da obra rosiana não se dedicaram suficientemente a refletir sobre a unidade orgânica da obra rosiana, limitando-se a destacar elementos isolados, sem subordiná-los à lei das suas inter-relações. Muito difundido em sua fortuna crítica é o ponto de vista que vê a obra em suas concepções metafísica, mitológica, lingüística, sociológica ou como reflexo empírico, sem relação com a forma artística de acabamento. Não obstante, tal pressuposto reflexivo induz a compreensões de que a obra artística deve ser dividida em função de sua adesão ao real (os chamados discursos “referenciais”) ou de seu descompromisso com este. Essa orientação de base isolacionista termina perdendo de vista o princípio plurivocal da obra rosiana, em que pese a organização coesa das diversas matérias, cuja função representativa efetua fusões ambíguas: arcaico/moderno, real/imaginativo, mito/história, sertão/mundo, as quais impedem a significação unívoca dos enunciados. As reflexões metalingüísticas na obra do escritor, bem como em suas declarações supõem uma narratividade que investem no questionamento da cisão real/ficcional que exploram o deslocamento das perspectivas como estatuto da literatura.

Durante o nosso percurso investigativo, efetuamos levantamento, exploração e revisão da literatura crítica bibliográfica sobre Guimarães Rosa, a fim de focalizar as principais reflexões-interpretativas sobre o autor, bem como identificar imprecisões e lacunas dos estudos realizados. Assim, partimos da premissa que o projeto poético do autor repousa sobre a unificação formal das matérias mais heterogêneas, – cuja fonte, por excelência, é a

cultura popular – e que só ela torna compreensível a profunda organicidade, a coerência e a integridade de sua obra. Entendemos que a chave artística de sua ficção é a estreita e profunda afinidade com as narrativas populares concebidas como um lugar da ambivalência. Não obstante, o autor absorve os avanços da literatura moderna, em sua linguagem experimental, criando narrativas fluidas por meio das quais se representam as linhas de força do imaginário nacional e local em correspondência com os conflitos das realidades sertanejas; bem como na representação da paisagem ‘óbvia’ e ‘típica’, plenamente demarcada, emergem sub-repticiamente elementos residuais e enigmáticos que permitem a expansão da experiência artística. As situações que simulam o enigma numa espécie de tópica de revelação aproximam-se do relato mítico. A revelação vem à tona não como uma operação vazia, mas investida de valor histórico e cultural que exige negociações ou reparações das relações que opõem dentro e fora, identidade e alteridade a partir do jogo entre o real, o fictício e o imaginário cultural.

O nosso entendimento foi o de que o destino e a existência do herói se orientam por uma unidade artística formal do *cânon* popular, em que implique aí a reatualização do mito em sua estrutura iniciática de morte e vida, sob o mais antigo núcleo folclórico da metamorfose. Problemas de carência, confronto, hostilidade, purificação e reparação nas relações mundo e homem, determinam as particularidades do método literário de Rosa, estruturalmente avizinjado à unidade das narrativas folclóricas estudadas por Propp.

No nosso primeiro momento de análise, ressaltamos a uniformidade de um esquema (descrição morfológica) nos contos selecionados que demonstram o avizinhamiento com as narrativas folclóricas estudadas por Propp. Nesse sentido, importa saber ‘o que’ é realizado, e não por ‘quem’ ou ‘como’. ‘Quem’ faz algo e ‘como’ isso é feito (que representariam as grandezas variáveis, a nomenclatura e os atributos dos personagens) constituíram o segundo momento de nossa análise, quando tratamos de relacionar as funções principais aos índices sócio-históricos representados. Nesse momento, o material sócio-histórico dotado de traços típico-sociais e caracteriológico-individuais definidos – a visão de mundo do herói – adquirem a fluidez da cosmovisão artístico-carnavalesco. Percebe-se que os heróis da prosa rosiana têm vários duplos que agem na forma de um desmantelamento, melhor, num especial tipo destronante, de suas referências primeiras. Recorde-se da mudança de Augusto Matraga e do narrador-protagonista João/José com seus índices nominativos motivados, bem como os traços zoomórficos do menino Tiãozinho. Os traços monossignificativos que personificam o mundo material do herói são correspondências e ou passagens para outros campos de visão, outras concepções. Justamente porque a meta artística de Guimarães Rosa é ultrapassar os limites racionais e rigorosamente delineados da tipicidade. Por isso o escritor perscruta as

personagens no limiar da concretude para obter delas o “intutivo”, o “possível”, o “imaginário”. É nesse campo que se constroem as escapatórias, se estabelecem as correspondências e, com isto, a mais estreita interação com algum ponto fantástico.

O processo de narração, ainda que concebido de forma unificada e pré-estabelecida segundo o princípio estrutural do mito, não exclui – no caso de Augusto Matraga e do personagem de ***São Marcos*** – o *devir* que serve de experiência capaz de modificar o herói. Dessa sorte, a imagem do herói não é extática e imutável. A narrativa transforma o acontecimento em experiência, em auto-instrução, as coisas convertem-se em provas por meio das quais pode se apresentar a combinação da aventura com o conflito interior, como vemos em Augusto Matraga. Os atos e os acontecimentos (o “destino”) se vinculam à imagem do herói em função de sua capacidade de superar as provas, em função de sua glorificação que exige primeiro a experiência do rebaixamento. Por isso, o enredo é sempre construído sobre um desvio em relação ao curso normal da vida dos heróis, sobre acontecimentos excepcionais e inesperados que possibilitam a transgressão do típico em proveito da expressividade artística. Essa excepcionalidade nascida do enfoque dialógico-carnavalesco vincula-se tanto ao imaginário cultural sertanejo e a vida social quanto ao princípio estético que estabelece um trânsito entre as temporalidades do fabuloso (ao modo das sagas) e do histórico. O enfoque do tipo carnavalesco pretende revelar essa reversibilidade dos planos, em que nada pode ser definido e previsto à revelia da reviravolta que a palavra poética enceta em seu diálogo com a própria vida situada no limiar. Entretanto, o desvio operado pela reviravolta integra-se ao princípio estrutural que o torna um todo. A imagem do herói inicialmente cindida se torna unificada.

Em ***São Marcos***, vimos como o campo de visão do herói-narrador colhidos na série dos valores culturais que tipificam relações econômicas e ideológicas de saber e de poder, deve ser submetido à prova, e por conseguinte alterado. A questão da religiosidade, e de modo geral o tema da alteridade aparece na base da problematização do herói, bem como na busca da experiência ficcional. As adversidades das provações enfrentadas pelo herói (o duelo no bambual e a cegueira) trazem à tona um conjunto de relações de poder que estão na base de um discurso institucional que tendem a ocultar as contradições e as diferenças sócio culturais que integram as realidades díspares nacionais-locais, e que fazia parte dos debates estéticos no período do Modernismo. Nessa perspectiva, o aprendizado do narrador-protagonista se realiza de um lado, do ponto de vista do contato com a diversidade cultural que exige a assimilação; e do outro, do ponto de vista simbólico que expande e complementa a visualização do mundo do herói. A sua percepção exotópica ou excedente – marcada pela profunda desconfiança

sobre os valores morais, sociais e sobretudo religiosos do contexto local –, desagrega-se em função da instabilidade provocada pelo acontecimento da cegueira e de seus desdobramentos. A cultura das fronteiras, que proporciona ao herói o ponto de vista exterior claro e firme, encontra o oxímoro da imagem do informe que enfatiza a contradição entre o interior e o exterior, entre a intuição e a razão, entre o passado e o presente, entre o ‘outro’ e o ‘eu’. O elemento unificador à vida da personagem só se realiza na forma da relação vivencial com o novo objeto de conhecimento (a crença em feitiços) que propicia o abandono da posição exotópica a respeito dele.

Na narrativa *Conversa de bois* o interesse estético confere primazia ao tempo fabuloso. A vida do herói Tiãozinho (seu destino) não recebe o peso biográfico da noção de aprendizado, ou seja, ela não se modifica nem se elabora como vemos em João/José e em Augusto Matraga. A ênfase artística recai na exemplaridade do cânone da fábula, na heroificação dos méritos e atos que seguem as categorias da justiça e da bondade sustentadas pela tradição. A exemplaridade do mito intervém para superar a desordenação do tempo histórico marcado pelos laços de dependência e infelicidade que ligam a vida de Tiãozinho ao ‘maldoso’ Agenor Soronho. Há aqui uma heroificação mais sistemática e distinta que se caracteriza pela oposição preconcebida de traços positivos e negativos.

Os acontecimentos não modelam o herói, mas seu destino. O contato e o vínculo do herói com o mundo aparece organizado em dois planos: de um lado define-se pelo lugar social e histórico ocupado por Tiãozinho na relação complexa das redes do poder local; do outro estabelece-se por meio dos valores afetivos e simbólicos com o mundo dos bois. Graças a esse duplo vínculo (não-continuista) que liga tempo histórico e tempo mítico é possível refletir sobre as eleições e experiências históricas responsáveis pelas estratificações e ruínas do mundo. E é nesse ponto que a narrativa nos introduz ao ‘estranhamento’ de caráter fantástico, a fim de relatar e revalorizar os recessos da história. As vozes dos bois e de Tiãozinho assumem a perspectiva da alteridade para refletir a linearidade do tempo histórico. Essa lógica de inversão, que gira em torno de um desvio, é a base das revelações e reinscrições desse passado ‘não dito’ no momento da irrupção do ‘estranhamento’. O transe das vozes dos bois e do menino Tiãozinho, problematizando a relação de poder/impotência, apresenta-se na forma de um ‘revés’ do retrato grandiosamente épico de dominação do mundo natural. O interesse estético faz valer a fantasmagoria das minúsculas vidas (reino mineral, vegetal e animal) que continuamente atravessam a luminosidade da paisagem dominada.

A narrativa *A hora e vez de Augusto Matraga* trata, com especial destaque, da questão da transformação do herói por meio do imaginário religioso. No cerne reflexivo do

conto se encontra a busca de uma corporificação religiosa que atende a uma necessidade simbólica vital: o desejo de dar sentido à vida pela fé. A força organizadora do futuro, enquanto objetivo a ser alcançado, desempenha um relevante papel, porque o herói deseja tornar-se um novo tipo de homem. A narrativa focaliza a imagem de Matraga em ‘devir’, na forma de uma biografia privada que situa a experiência da passagem. A transformação por meio da fé aparece como resultado de um conjunto de circunstâncias e acontecimentos (a perda do poder político, a traição da esposa e a surra) que converte a desintegração e a fatalidade em significado. A elaboração da vida-destino do herói evidencia os problemas da realidade sertaneja e das possibilidades materiais e imaginárias da personagem para a solução dos conflitos. Por outro lado, esse ‘devir’ se cumpre levando em conta o tipo cíclico que se encontra no relato mítico, concebido como dado preestabelecido que unifica o problema da formação de Matraga. Os indícios de sua unidade e de sua própria identidade que regem a revelação do homem Matraga, se realizam *in illo tempore* de um imaginário mítico-simbólico que o princípio artístico abarca. Perseguindo a tópica da revelação, todos os acontecimentos representados na narrativa se relacionam com o processo geral da vida do herói que expõe sua crise e sua regeneração, à semelhança da hagiografia dos santos do tipo conflituoso. Aqui a concepção da vida (a ideia da vida), reside na inconclusibilidade das circunstâncias convertidas em significados objetivos capazes de conferir sentido à existência. Realizando a modificação de seu destino, orientado por um objetivo, Matraga, nas últimas sequências que fecham a sua aventura, não está mais a mercê do poder do acaso.

A visão de inconclusibilidade, acionada pela técnica narrativa da reviravolta, encadeando um sentido iniciático da existência em ciclo: vida e morte, não é pura gnose especulativa do mistério da criação em um mundo não mais transcendente. O princípio cíclico, que sustenta o *corpus* em estudo, parece postular a ideia de uma segunda chance. As imagens carnavalescas, dirigidas contra o ‘acabado’ e estável, remetem à mudança que provoca o deslocamento do curso habitual da vida. E esse deslocamento, vale ressaltar, atravessa inteiro a vida do cotidiano, ou seja, é criado ao abrigo dos papéis sociais. A dimensão mitopoética exige a sua “segunda chance” para fazer valer a existência triunfante do burrinho pedrês, a nova existência de João/José em ***São Marcos***, do menino Tiãozinho e de Augusto Matraga. Essa segunda chance, onde reside a mais profunda raiz para o duplo, é o método artístico de tipo carnavalesco, relacionado com a praça pública do livre contato familiar das massas populares de que nos fala Bakhtin. Esse aspecto polifônico da vida que o autor mineiro captura está quase sempre em proveito dos valores minoritários ou invisíveis. Em outras palavras, o equilíbrio formal atingido ao nível do enredo só se realiza por uma

atividade do tipo carnavalesco que confere ao outro o seu poder de partícipe na construção dos sentidos culturais e históricos do mundo. É assim que pela pena do escritor, os modos de expressão, as artes de fazer, as crenças, o processo de cotidianização se tornam um conjunto potencialmente significativo para criar a palavra poética.

5. BIBLIOGRAFIA

Obras Literárias de João Guimarães Rosa:

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984

_____. **Corpo de Baile. Manuelzão e Miguilim**. In: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol.I (Ficção completa)

_____. **Corpo de Baile. No Urubuquaquá, no Pinhém**. In: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol.I. (Ficção completa)

_____. **Corpo de Baile. Noites do sertão**. In: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol.I. (Ficção completa)

_____. **Grande Sertão: Veredas**. In: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, Vol. II. (Ficção completa)

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

_____. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Obra póstuma).

_____. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. (Obra póstuma).

_____. **Magma**. São Paulo: Nova fronteira, 1997. (Obra póstuma).

_____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1980.

Obras Citadas:

ABREU, M. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ADORNO Theodor. W.; HORKHEIMER, M. Ulisses ou mito e esclarecimento. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 53-80.

- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003.
- ALCOFORADO, D. F. A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais: in: **Revista boitatá**, v 2, 2006. Disponível em: <
<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Dorinha.pdf>> Acesso em fev. 2009.
- ALMEIDA, Aristides Teixeira. **As Sagas de Sagarana**: O motivo da viagem em Sagarana. 1989. Dissertação (Mestrado em Teoria literária). Universidade Federal Do Rio de Janeiro, 1989.
- ÁLVARES, Cláudia. Teoria pós-colonial: uma abordagem sintética In: **Revista de Comunicação e Linguagens–Tendências da Cultura Contemporânea**. Lisboa: Relógio de Água, p. 221-233, 2000.
- AMANTINO, Márcia. **O mundo das feras**: Os moradores do sertão Oeste de Minas Gerais – século XVIII. (Tese de Doutorado em História Social) UFRG, Rio de Janeiro, 2001.
- ANCHIETA, José de. **De Gestis Mendi de Saa**: Poema épico. São Paulo: Loyola, 1984.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena. **O Roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: mandarim, 1996.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos estudos / Cebrap**. São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande Sertão**: Veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- AZEVEDO, Ricardo. **Como o ar nao tem cor se o ceu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil**. Dissertação {mestrado}. São Paulo, USP, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das

interpenetrações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1971.

BELMONT, Nicole. **Paroles Païenes. Mythe et folklore.** Des frères Grimm à Pierre Saint-yves. Paris: Imago, 1986.

BENEDETTI, Maximo Nildo. A tradução das múltiplas faces de A hora e vez de Augusto Matraga. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa**, v. III: Anais do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte: Minas Gerais, Cespuc, 2007, p. 28-35.

_____. **Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa.** Tese (Doutorado em teoria literária). Universidade de São Paulo, 2008.

BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação:** Duas Cidades, Ed 34, 2002, p. 95-102.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.I).

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; v.I).

_____. Sobre o conceito da História. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232 (Obras escolhidas; v.I).

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.III).

_____. **Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa.** Frankfurt: Surkamp, 2007.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1980.

BOLLE, Willi. **Fórmula e Fábula.** Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **grandesertão.br:** o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

_____. O pacto no grande sertão – esoterismo ou lei fundadora? In: **Revista USP.** São Paulo, n. 36, 1997-98, p. 26-45.

- _____. Grande sertão: cidades. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 24, 1994-95, p. 84-87.
- BORGES, Paulo Alexandre. “Da loucura da cruz à festa dos loucos: loucura, sabedoria e santidade no cristianismo”. In: **Cad. Vianenses**. Lisboa. v 29, 2001, p. 37-70.
Disponível em: < <http://gib.cm-viana-castelo.pt/documentos/20081010151143.pdf> >
Acesso em: mai 2010.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2007, vol.III.
- BRANDÃO, Théo. Seis contos populares no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1982, p.80.
- BRETON, **Arcano 17**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRUHL-Lévy. **La mentalité primitive**. Retz-CEPL: Paris, 1976.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BUSATTO, Cleo. **A Arte de Contar Historias no século XXI**: tradição e ciberespaço, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- CALDAS, Glícia. A magia do feitiço no Brasil colônia. Disponível em: < <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/reaa/v1n1/v1n1a11.pdf> > Acesso em: mai de 2009.
- CASCUDO, Câmara Luis da. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia ; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- _____. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Edições de ouro, s.d.
- _____. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2001
- _____. **Tradição, ciência do povo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- _____. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1985.
- _____. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.
- CAMPBELL, Joseph. **El poder del mito**. Buenos Aires: Emece Editores, 1991.

- CAMPOS, Aguinaldo Aparecido. **Passagens Bíblicas em Sagarana**. 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria literária), Universidade de São Paulo, 2000.
- CAMPOS, André. **A Travessia crítica de Sagarana**. 2001. 261f. Dissertação (Mestrado em Teoria literária), UNICAMP, 2001
- CAMPOS, Augusto de. “Um lance de “dês” do Grande sertão”. In: **Guimarães Rosa**. In: **Guimarães Rosa**. COUTINHO, E. (org). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p. 237-242. (Coleção Fortuna crítica; v.6).
- CAMPOS, Carlos Roberto Pires; THIENZO, Mariana. “Auto-ironia do texto literário em São Marcos”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa: Anais do II Seminário Internacional Guimarães Rosa**. v.II, PUC de Minas. Belo Horizonte: Minas Gerais, 2003, p. 111-116.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1953, p. 19-54.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. Crítica e Sociologia (tentativa de esclarecimento) In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980, p. 3-15.
- _____. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. O Homem dos avessos. In: **Tese e Antítese**. São Paulo: T. A, Queiroz, 2000.
- _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v.
- _____. Sagarana. In: João Guimarães Rosa. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol.II. p. 63-67.
- _____. **Textos de intervenção**. Vinícius Dantas (org). São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2002.
- _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CAPONE, Stefania. Entre Iorubas e Bantos: A influência dos estereótipos raciais nos estudos afro-americanos. In: **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, n.19 (2. sem. 2005). — Niterói: Eduff, 2005.

- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.
- CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no Nordeste do Brasil**: Da história escrita ao relato oral. Natal: EDUFERN, 2006.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.8, n. 16, 1995, p.179-192.
- CHAUÍ, Marilena. Considerações sobre o nacional-popular. In: **Cultura e democracia**. São Paulo: Cortez, 1993, p. 85-136.
- . **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CHEVALIER, J, GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. **Símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. **Guimaraes Rosa: dois estudos**. São Paulo: Quiron, 1975. (Coleção Escritores de hoje).
- CORPAS, Danielle dos Santos. **O jagunço somos nós – visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas**. 2006. 270f . Tese (Doutorado em teoria literária). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em ≤ <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/28/15> > Acesso em 11 abril. 2008.
- COSTA, Ana Martins. Rosa, leitor de relatos de viagem. In: **Veredas de Rosa**. DUARTE, Lélia (org). Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 40-45.
- COSTA, Ana Valéria. **O mito em “ A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa**. Dissertação. 77f. (Mestrado em Teoria Literária). Universidade de São Paulo, 2006.
- COSTA, Horácio. O acaso, a necessidade: Borges e Rosa, Dahlmann e Matraga. In: **Miscelânea**. Assis, SP: Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 67-87.
- COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra In: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v.1. p. 11-24.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

- DE HOLANDA, Ferreira Aurélio Buarque. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1975.
- DE MATOS, G. Gregório. **Obra poética de Gregório de Matos Guerra**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.
- DA MATTA, Roberto. Augusto Matraga e a hora da renúncia. In: **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 236-259.
- DE OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira. O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa. In: **A astúcia das palavras**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DE SOUZA, Andrade. “Leilão divino, tribunal jagunço, duelo de bravos: rito, lei. Ordem e costume em Guimarães Rosa”. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2001, n. 6.
- DELMASCHIO, Andréia. São Marcos: A mimese como produção da diferença. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). Seminário Internacional Guimarães Rosa: **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2000, p. 59-65.
- DURAND, Glibert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FAORO, R. **Os donos do poder : formação do patronato político brasileiro**. 3ª ed. Rio de Janeiro : Globo, 2001.
- FERREIRA, Pires Jerusa. **Cavalaria em Cordel**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- FERRY, Luc. **A sabedoria dos mitos gregos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A força e o abandono: Violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa. In: Hardman, Francisco Foot (*org.*). **Morte e progresso: cultura**

- brasileira como apagamento de rastros.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata.** São Paulo: Kairos, 1983.
- FRANZ, Marie-Louise. **A interpretação dos contos de fadas.** São Paulo: Paulinas, 1990.
- FREITAS, Enelita de Sousa. Os (des)caminhos do herói – uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: **Veredas de Rosa**, v II. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2003.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FRYE, Northrop. Crítica ética: Teoria dos símbolos. In: **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix. p. 75-129, 1973.
- GAGNEBIN, Jeanne. **História e narração em W. Benjamin.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga sua marca. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 47-88.
- _____. Sobre o regionalismo. In **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 91-108.
- _____. O impossível retorno. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 11- 40.
- _____. **As formas do falso.** São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Guimarães Rosa.** São Paulo: Publifolha, 2000 (Coleção Folha Explica).
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa: a gênese de uma obra. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, v. XLIII, n. 98-99, p. 183-197, jan./jun 1977, p. 183-197.
- GOMES, Leny. “A hora e vez de Augusto Matraga na sala de aula: promessa e desafio”. In: SANSEVERINO, Antônio et al. (Orgs.). **Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira.** Porto Alegre: Sagra – D.C. Luzzatto, 1996, p. 142-151.
- GOUVEIA, Arturo. **A arte do breve.** João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.
- GASPAR, Eneida Duarte. **Guia das religiões populares do Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2002.

GODOY, Maria Carolina. A aproximação temporal e a focalização interna: construindo a poeticidade em São Marcos In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa**: Anais do I Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte: Minas Gerais, 2000, p. 415-418.

_____. **O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa**. Tese. (Doutorado em teoria e crítica da narrativa). Universidade Estadual Paulista, 2007.

GOUVEIA, Daniel. **Folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Paulo Pongetti, 1926.

GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. São Paulo: Ed. Civilização brasileira, 1986.

GUÉNON, René. **Os símbolos da ciência sagrada**. São Paulo: Cultrix, 1962.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et al* (orgs). **Veredas do sertão rosiano**. Rio de Janeiro: Editora: 7 (sete) Letras, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOLANDA, Sílvio Augusto. **A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa**. 2000. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, 2000.

HOORNAERT, E. **Formação do catolicismo brasileiro, 1500-1800**: ensaio de interpretação a partir dos oprimidos. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **A Igreja no Brasil-Colônia – 1550-1800**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JACKSON, David. Certo sertão: sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.12, p. 323-342, 2006. Disponível em <http://www.letas.ufmg.br/poslit> ≥ Acesso em: 10 abril. 2011.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976

KLEE, Paul. Confissão criadora. In: **Revista de Filosofia Sofia** – vol. X – n. 13 e 14, 2005, p. 271-277.

KOVALSKI, Josoel. Motivos míticos e daemonização em Guimarães Rosa. Disponível em <http://www.ieps.org.br/josoel.pdf> > Acesso em: 20 fev de 2010.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (coord.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

- LE GOFF, Jacques. **O Homem Medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- LEITÃO, Eduardo. **Augusto Matraga**: um herói do bem e do mal – uma perspectiva trágico-ontológica. Dissertação. 233f. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006
- LÉVI, Strauss Claude. A estrutura e a forma. In: **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 181-225.
- LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- LIMA, Luís Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- _____. **Redemunho do horror**. São Paulo: Editora Planeta, 2003.
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: **Guimarães Rosa**. COUTINHO, E. (org). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p. 237-242. (Coleção Fortuna crítica; v.6).
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 170-178. (Coleção Fortuna crítica, v.6)
- LÖRENZ, Günter. Diálogo de Günter Lorenz com Guimarães Rosa. In: **João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol.II. p. 27-61. (Ficção completa)
- LOPES, Paulo César. **Utopia cristã no sertão mineiro**: Uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga”. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- MAIA, J. Roberto. Sobre a crítica de Guimarães Rosa. 2007. Disponível em:
< <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/guimaro.html> >. Acesso em: 21 nov de 2010.
- MACEDO, Rivair. *Christus agelastus*: o riso e o pensamento cristão na Idade Media. In: *Veritas* (Porto Alegre), v. 42-3, 1997, p. 549-567.
- MACHADO, Neuza Maria. **O narrador toma a vez – Sobre o narrador de A hora e vez de Augusto Matraga**. 1991. Dissertação (Mestrado em teoria literária). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.
- MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: **Ensaaios escolhidos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p. 77-152.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- MEYER, Mónica. A boiada. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa**: Anais do II Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2007. p. 601-606.
- MONTEIRO, Douglas Teixeira. **Os errantes do novo século**: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado. São Paulo: Duas cidades, 1974.
- MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética** : imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumar, 1998.
- NOVALIS, *Schriften*. In: **Die Werke Friedrich von Hardenbergs**. Stuttgart: Kohlhammer, v.I 1977.
- NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: **Range Rede – revista de literatura**. Rio de Janeiro, n. 3, Grupo Palavra Palavra, verão de 1998.
- _____. Guimarães Rosa. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.141-210.
- OLIVEIRA, Edson. **O discurso lúdico de Guimarães Rosa em Sagarana**. 1981. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Minas Gerais, 1981.
- _____. Revolução roseana. In: COUTINHO, E. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 179-186. (Col. Fortuna Crítica, vol. 6).
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. “Conversa de bois para menino não dormir”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa**: Anais do II Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2003. p. 427-432.
- OLIVEIRA, Silvana. **O terceiro estado em Guimarães Rosa: a aventura do devir**. 2003. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). UNICAMP, São Paulo: 2003. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000325452> . Acesso em: 12 mai. 2008.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, s.d.
- PASSARELLI, Paula. “O trágico em A hora e a vez de Augusto Matraga, de João Guimarães Rosa”. Disponível em: http://www.revistaaopedaleta.net/volumes/vol%204.1/Paula_Passarelli-- < > Acesso em: 7 de dez. 2009.
- PASTA JR., José Antonio. O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil”. In: **Novos Estudos/ Cebrap**. São Paulo, n. 55, p. 61-70, nov.1999.

- PIERONI, Geraldo *et al.* (orgs) **Entre Deus e o Diabo: Santidade reconhecida, santidade negada na Idade Média e inquisição portuguesa**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- PINTO, Milton José. Matraga: hora e vez das mitologias. In: **Revista de Cultura Vozes**, n.º 02. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 39-48.
- PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- PRADO, Júnior Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PRYSTHON, Ângela. “Estudos Culturais brasileiros nos anos 90”. Disponível em: < http://ufpebr.academia.edu/AngelaPrysthon/Papers/140191/Estudos_culturais_brasileiros_nos_anos_90 > Acesso em: jun de 2010
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- . **Raízes históricas do conto**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O catolicismo rústico no Brasil. In: **O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil**. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora da USP, 1973, p. 72-99 (Estudos Brasileiros, 3)
- RADUY, Y. Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização. In: **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v.7, 2006. Disponível em: < http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_7.pdf < Acesso em: 4 mai. 2010.
- . Conversa de bois sob a ótica nietzscheana. . Disponível em > http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol_6.2/Ygor_R.pdf <. Acesso em: 23 abril. 2010.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RIAMBAU, Vanessa. “O herói roseano: Augusto Matraga, da violência a santidade”. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4880/2795> < Acesso em: 24 de fev. 2008.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- RIBEIRO, Ferreira Ricardo. A natureza de Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa**, v I, Anais do I Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte: Minas Gerais. 2000, p. 599-602.
- RIBEIRO, Renato Janine. Augusto Matraga, a salvação pelo porrete. In: MOTA, Lourenço Dantas e ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Orgs.). **Personae**: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: SENAC, 2001, p. 195-208.
- ROMAIS, Sandra Eleine. Uma leitura crítica dos conceitos da estética da recepção aplicada aos textos de Guimarães Rosa. Disponível em: < http://www.alb.com.br/anais16/sem11pdf/sm11ss12_08.pdf > Acesso em: 14 nov. 2009.
- RONAI, Paulo. Os prefácios de Tutaméia. In: Rosa, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001.
- RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSENFELD, Kathrin. **Os descaminhos do demo: tradição e ruptura no Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: Edusp, 1993.
- SANTOS, Raquel de Castro dos. **Veredas de Sagarana: Linguagem, memória e verdade**. Dissertação (Mestrado em ciência da literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- SATRIANI, Luigi Lombardi. **Antropologia Cultural e análise da cultura subalterna**. São Paulo: Hucitec, 1986
- SCHELLING, F.W.J. **Filosofia da arte**. São Paulo: Edusp, 2001. (Trad. de Márcio Suzuki).
_____. **Text zur philosophie der kunst**. Stuttgart: Philipp reclam jun, 2204.
- SCHUBACK, Márcia Sá. Mito e arte – ou: do pensar sem pensamentos, a contribuição de Schelling. In: **Mito e arte. Sofia – Revista semestral de filosofia**: UFES, v. X; n. 13 e 14, p. 203-229, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 11-30.
- _____. Nacional por subtração. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-55.

- _____. Pressupostos, salvo engano de “Dialética da malandragem. In: In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-156.
- SEIDINGER, G. M. **Guimarães Rosa ou A paixão de contar: narrativas de Sagarana**. São Paulo: Scortecci, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A redescoberta do idealismo mágico”. In: **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. **Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SILVA, Célia Nonata. “Autoridade mestiça: territórios de mando no sertão do São Francisco.” In: **Revista brasileira de história e ciências sociais**. v.1 – número 2-Dezembro de 2009.
- SOUZA, Eneida Maria. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- SPERBER, Suzi F. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. **Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- STARLING, Heloísa. M. M. “O sentido do moderno no Brasil de João Guimarães Rosa – veredas de política e ficção”. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 2, v. 3, p.138-146, 1998.
- SUSS, Paulo Gunter. **Catolicismo no Brasil: tipologia e estratégia de uma religiosidade vivida**. São Paulo: Edições Loyola, 1979.
- TAPIA, Alejandro. Os olhos da palavra: São Marcos e sua relação com a antiga retórica. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa: Anais do III Seminário Internacional Guimarães Rosa**. PUC de Minas. Belo Horizonte: Minas Gerais, 2007, p. 28-35.
- THIENGO, Mariana. “Racismo, cegueira e alteridade: o negro no conto São Marcos de Guimarães Rosa”. Disponível em: <
http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/mariana_thiengo.pdf
 f> Acesso em: 19 mai. 2010.

TZU, Sun. **Os 36 estratagemas**: manual secreto da arte da guerra. São Paulo: Ciranda Editora, 2007.

UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.

UTÉZA, Francis; RACIER, Luciana. Sagarana: Marcos São Marcos. In: MENDES, Belchior Lauro *et al.* (org). **Astúcia das palavras**: Ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 35-50.

VAN DIJCK, Sônia. **Guimarães Rosa- Escritura de Sagarana**. São Paulo: Navegar, 2003.

_____. Canto e plumagem de Sagarana. Disponível em: <
http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=208:canto-e-plumagem-de-sagarana-&catid=72:numero-4-5-guimaraes-rosa-du-sertao-et-du-monde&Itemid=55 > Acesso em: 6 out. 2009.

VASCONCELOS, Maurício. A saga do escrito. In: Sagarana: Marcos São Marcos. In: MENDES, Belchior Lauro *et al.* (org). **Astúcia das palavras**: Ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 35-50.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

_____. Entre mito e política. São Paulo: Edusp, 2001.

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

VON RONDON, Simone. Conversa de bois: Conversa para boi dormir ou conversa para despertar/acalantar os homens? In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org). **Veredas de Rosa**: Anais do I Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2000, p. 653-657.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e poesia moderna**. 2009. 385 f. Tese (Doutorado em estudos comparados de língua portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

XAVIER, Antonio Carlos. “Conversa de bois: uma epopéia sertanejo-moderna”. Disponível em <http://www.fafiman.br/seer/index.php/dialogosesaberes/article/view/43> > Acesso em: 16 jan de 2010.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas pias populares e sua posição no folclore**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

YAMAUTI, Nilson. Literatura e sociedade: a barbárie resultante de um Estado Democrático de Direito no mundo de Augusto Matraga. In: **Revista Acta Scientiarum. Human and social Sciences**, Maringá, 2005, n. 2, p. 203-221, Disponível em <
<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/201/149> >
Acesso em: 16 nov. 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.