UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

ELANIR FRANÇA CARVALHO

Os SENTIDOS DO CÔMICO
RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL
EM *SAGARANA*

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
MAI. / 2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

ELANIR FRANÇA CARVALHO

OS SENTIDOS DO CÔMICO

RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL
EM *SAGARANA*

Tese de doutorado vinculada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), Área de Literatura Brasileira, da FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (FFLCH)/USP.

ORIENTADOR: PRF. DR. FLÁVIO WOLF DE AGUIAR
DE ACORDO: _____

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
MAI. / 2012

Ao professor

FLÁVIO WOLF DE AGUIAR

AGRADECIMENTOS

Aos que tomaram parte nesta comitiva acadêmica, deixo aqui o reconhecimento pela cooperação que tornou possível a realização desta tese de doutoramento. Recordo neste espaço pessoas e instituições que incentivaram e apoiaram a concretização deste projeto.

Primeiramente, e sobretudo, ao professor Flávio Wolf de Aguiar, quem primeiro acreditou neste trabalho e possibilitou todas as formas de apoio a ele. Meus sinceros agradecimentos.

Ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), Área de Literatura Brasileira e sua secretaria da pós-graduação, pelo pronto empenho de funcionários e professores, de onde foram realizados os encaminhamentos necessários para o bom desenvolvimento da pesquisa, concernentes a liberação dos financiamentos necessários, através de bolsas de estudo concedidas pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no país e no exterior, esta do Programa Doutoral com Estágio no Exterior (PDEE). Ainda à Coordenadoria de Serviço Social da USP (COSEAS), pela concessão de moradia durante todo o período necessário de residência em São Paulo.

À professora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos por aceitar, tão generosamente, a co-orientação deste estudo, propiciando o enriquecimento da pesquisa em universidade francesa. E também por estabelecer os laços acadêmicos com a professora Sônia Maria van Dijck, notável especialista rosiana.

Ao corpo docente constituinte da banca do Exame de Qualificação, formada pelos professores Ariovaldo José Vidal, a quem agradeço a atenta e valiosa leitura, decisiva para a redefinição das leituras e análises dos contos de Sagarana, e João Roberto de Faria, a quem agradeço igualmente, pela contribuição à pesquisa, seja pelas considerações, seja pelo empenho no processo de concretização do estágio no exterior. Aos dois professores agradeço as observações, as questões levantadas e as sugestões, imprescindíveis à redefinição dos encaminhamentos da pesquisa.

Aos estimados, amigos e familiares, que estiveram e estão sempre por pertos, pela comunhão de afeto, de carinho e de pensamentos, indispensável apoio.

*O humor não é um estado de espírito,
mas uma visão de mundo.*

(WITTGENSTEIN)

*Aí, patrão, que a vida é uma boiada,
E a gente canta pra ir tocando os bois...*

(Magma, "Boiada", GUIMARÃES ROSA)

RESUMO

A constituição humorística de Sagarana (1946) fornece a base desta tese de doutoramento, em Literatura Brasileira. Assim, tem-se como *corpus* de análise contos desta obra do escritor João Guimarães Rosa (1908 – 1967), e, embora privilegiando-a como um todo, no conjunto de suas nove narrativas, foram selecionadas três delas para análise e composição dos capítulos deste estudo, a saber: “O burrinho pedrês”, “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” e “Corpo fechado”. A abordagem estabelece a intersecção de duas vertentes de constituição e construção da obra: uma, no plano formal, corresponde aos recursos expressivos de comicidade, realizados através de procedimentos de humor, ironia, paródia, sátira e outros. Para tanto, a fundamentação teórica centra-se, basicamente, nas reflexões de autores como Bergson, Propp, Pirandello e Freud. A outra, no plano temático, orienta-se pela representação da sociedade plasmada nas narrativas e a correspondência desta representação com a realidade nacional, como relações de poder, de violência, de submissão, instituições de Estado e outros. Desta, críticos do autor que realizaram abordagem sob tal enfoque foram selecionados como referência às discussões, destacando-se os estudos de Luiz Roncari. Além destes, há ainda autores de interesse, por discutirem questões de natureza semelhante, mesmo que do ponto de vista de outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda. A investigação revelou, finalmente, que nesta obra seminal do autor mineiro já se configurava uma visão de mundo, perpassada pela comicidade e humor. E mais, é sob a leveza do véu humorístico que o autor realiza uma reflexão acerca da sociedade (brasileira), valendo-se de questões emblemáticas das discussões naquele momento. Tudo isso sem se descurar de pensar o mundo e o homem (humano) universais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira – Guimarães Rosa – *Sagarana* – Comicidade – Representação social.

ABSTRACT

Humour in Sagarana (1946) is the basis of this doctoral thesis in Brazilian Literature. The corpus consists of the short stories of João Guimarães Rosa (1908 - 1967), and though the thesis refers to his nine short stories, three of them were selected for analysis and make up the chapters of this study, namely: “O burrinho pedrês” [“The dappled donkey”], “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” [“Biographical traces of Latino Salathiel or the return of the prodigal husband,”], and “Corpo fechado” [“Invulnerable”]. The approach examines the intersection of two elements of the creation and construction of Rosa’s stories: on the formal level, the comedy is produced by humour, irony, parody, and satire. Here, the theories used are those of Bergson, Propp, Pirandello, and Freud. On the thematic level, Rosa’s subjects reflect Brazilian reality: power relations, violence, submission, and state institutions. Critics of Rosa who have approached his work using this focus are referred to. The study concludes that these seminal works of Rosa, in which humour plays a large part, already shaped the outlines of Rosa’s literary project and world view. Moreover, Rosa’s light humour enables him to reflect on Brazilian society, the world, and mankind.

KEYWORDS: Brazilian literature; Guimarães Rosa; *Sagarana*; Humour in literature; Social representation.

RESUME

Les fondements humoristiques dans Sagarana (1946) constituent le sujet de la présente thèse de doctorat sur la littérature brésilienne. Tout en nous appuyant sur l'ensemble de ces nouvelles de l'écrivain João Guimarães Rosa (1908-1967) comme un *corpus* d'analyse et considérant ce corpus de neuf nouvelles comme un tout, nous avons privilégié l'analyse et l'organisation de notre étude sur trois d'entre elles, à savoir: Le petit âne jaspé (*O burrinho pedrês*); Le retour du mari prodigue (*Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou a volta do marido pródigo*); *Corps cousu* (*Corpo fechado*). Notre démarche a consisté à juxtaposer deux types d'approches relatives à l'élaboration et à la construction de l'œuvre: la première, au plan formel, examine les procédés de comique narratif; humour, ironie, parodie, satire et autres. Examen étayé à partir d'écrits et de réflexions d'auteurs tels que Bergson, Propp, Pirandello, Freud. La seconde, au plan thématique, est centrée sur la représentation de la société telle que décrite dans les nouvelles et sa résonance avec la réalité nationale; relations de pouvoir, violence, soumission, rôle des institutions et autres. Les travaux de la critique littéraire concernant l'auteur sur ce thème ont été privilégiés. Notre recherche révèle *in fine* que l'œuvre novatrice de l'auteur s'inscrit dans un projet littéraire ainsi qu'une vision du monde rigoureux autant que soutenus par l'humour. Sous une apparente légèreté, c'est bien une réflexion profonde que délivre l'auteur sur la société (brésilienne), celle du monde et de l'humain.

MOTS-CLE: Littérature brésilienne – Guimarães Rosa – *Sagarana* – Comique – Représentation sociale.

OS SENTIDOS DO CÔMICO

RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM SAGARANA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

OS SENTIDOS DO CÔMICO:

RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM SAGARANA	12
I. A TESE: SEUS TEMAS, SUAS JUSTIFICATIVAS	12
1.1 DUAS VERTENTES: A SITUAÇÃO SERÍSSIMA SOB O VÉU DO HUMOR	12
1.2 O BRASIL DE ROSA, CORDIALMENTE RISÍVEL	14
1.3 ROSA HUMORISTA!?	19
II. A COMICIDADE: BREVE ESBOÇO TEÓRICO	23
2.1. DAS ORIGENS E (IN)DEFINIÇÕES: PARA UMA APROXIMAÇÃO	23
2.2. DAS INSUBORDINAÇÕES DO RISO	28
III. DO PLANO DA TESE: UM POUCO DE METODOLOGIA	30
3.1 DAS INTERSECÇÕES	30
3.2 DE SUAS PARTES E CAPÍTULOS	30

CAPÍTULO I

SAGARANA:

SEUS TEMAS, SUAS FORMAS	34
I. SAGAS DE SAGARANA: TRAÇOS BIOGRÁFICOS	34
II. “GRANDE SERTÃO: FAZENDAS” – O FUNDO HISTÓRICO, SOCIAL E HUMANO	37
2.1 EMBLEMAS E DILEMAS NOS CAMINHOS E TRILHOS DO SERTÃO	40
2.2 RURALIDADES	41
2.3 DEFORMIDADES: GROTESCOS, MÁSCARAS E FIGURINO	44
III. SAGARANA HUMORÍSTICA	46
3.1 GRANDE SERTÃO: RISOS, SORRISOS... GARGALHADAS	46
3.2 O HUMORISMO DE ROSA: UM CORAÇÃO ANESTESIADAMENTE HUMANO	47

III. DUELO ÀS AVESSAS: HORA E VEZ DO HUMANO	183
3.1 A BATALHA FINAL, ONDE COMEÇA E TERMINA A HISTÓRIA	183
PRINCÍPIOS E FINS DOS MEIOS: DO CÔMICO EM SAGARANA	189
I. E O RISO DESCOBRIU O BRASIL	189
BIBLIOGRAFIA	191
ANEXO	196
I. ANEXO I – POEMA “BOIADA” (<i>MAGMA</i>)	197
II. ANEXO II – POEMA “REPORTAGEM” (<i>MAGMA</i>)	199
III. ANEXO III – POEMA “GARGALHADA” (<i>MAGMA</i>)	199
IV. ANEXO IV – POEMA “IRONIA” (<i>MAGMA</i>)	200

INTRODUÇÃO

OS SENTIDOS DO CÔMICO

RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM SAGARANA

*Je me presse de rire de tout, de peur d'être
obligé d'en pleurer.*

(Barbeiro de Sevilha)

OS SENTIDOS DO CÔMICO

RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM SAGARANA

I. A TESE: SEUS TEMAS, SUAS JUSTIFICATIVAS

1.1 DUAS VERTENTES: SOB VÉU DO HUMOR, UMA SITUAÇÃO SERÍSSIMA

Duas vertentes de Sagarana (1946), de construção e de constituição, compõem propriedades significativas da obra: de um lado, a representação de um universo humano, histórico e social, e de outro, a elaboração formal sob o recurso de comicidade. Para dizer em outros termos: “efeito cômico em situação seríssima” ou ainda “coisas espantosas, sob o véu do humor”¹. As expressões, pinçadas num oceano de crítica literária sobre o autor JOÃO GUIMARÃES ROSA (1908 – 1967), comportam, em linhas gerais, os dois eixos norteadores apresentados como proposição deste estudo de doutoramento. Se a primeira delas se reporta a texto diverso dos enfeixados aqui e focaliza produção posterior à delimitada, a segunda se endereça propriamente à obra inaugural do autor, que é justamente o objeto deste estudo e se denomina: *OS SENTIDOS DO CÔMICO: RISO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM SAGARANA*.

A partir da consideração desse escopo, conforme estabelecidas as duas vertentes, o foco do interesse incide, de um lado – na “situação seríssima” ou nas “coisas espantosas” – sobre a configuração do arranjo da sociedade representada, tomando-a em suas diferentes instâncias (econômica, política, social e cultural), afim de

¹ A primeira expressão, o crítico José Miguel Wisnik remete-a ao conto Famigerado; sua análise se encontra em *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º. Sem. 2002, p. 177 – 198. A segunda, de Gilberto Amado, saiu no *Correio da manhã*, 12 de jul., 1958, cfr. Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 30.

investigá-la em alguns de seus múltiplos aspectos, como relações de classe e de poder, elementos de identidade nacional, formas de autoritarismo, de submissão e de violência, ausência de instituições de Estado, precarização das condições sociais e humanas de existência, dentre outros. De outro lado, toma-se um recurso formal da obra, a saber, o “efeito cômico” ou o “véu do humor” que tem como marca, evidentemente, a comicidade, manifesta suas mais diversas formas e procedimentos, como o humor, a ironia, a paródia, a sátira, a caricatura, o grotesco, dentre outros. Os dois veios quando se imbricam abrem um campo específico de sondagem: é, pela urdidura literária, o ponto de intersecção de uma e outra esfera. O teor, portanto, do que se coloca em pauta aqui é o que se inscreve no âmbito dos limites das duas esferas: a representação da vida brasileira plasmada na e pela comicidade. Sob essas fronteiras estabelece-se ainda a unidade deste estudo e da obra. O teor da matéria ficcional das narrativas de *Sagarana*, , em muitos aspectos, projeta-se para além do âmbito da ficção. Na obra, transparece muito marcadamente um espaço geográfico e um momento histórico-social brasileiro. Assim, vê-se traçado / revelado o delineamento de um “retrato do Brasil” e ainda uma concepção de “interpretação” do país, sendo o autor considerado um crítico desta sociedade. Entretanto, é importante esclarecer que estas propriedades atribuídas a ele (interprete e retratista) são mais especificamente notadas e discutidas em produções posteriores, incidindo, sobretudo, em sua considerada mais importante obra, *Grande sertão: veredas*. Ao lado delas, outro aspecto se menciona: a encenação. Assim, destaca-se, a cena de uma comédia nacional, do Brasil, do mundo e do Homem.

Em outras palavras, este é o resultado de uma busca que procurou compreender como, em *Sagarana*, a representação (pressupondo aspectos históricos, sociais e humanos) elaborada pelo viés do humor, da comicidade, do riso, pode revelar

uma concepção de país, já que elaborado em termos regionais, e também de mundo e do Homem, já que alcança expressão universal.

1.2 O BRASIL DE ROSA, CORDIALMENTE RISÍVEL

A primeira metade do século XX, momento em que GUIMARÃES ROSA está às voltas com a escritura e reescritura de *Sagarana*, é “uma época de mudanças que suscitaram uma intensa reflexão sobre o Brasil, e como decorrência, a formulação de uma visão mais crítica de sua realidade.”² Consequentemente é neste período e no campo das ciências sociais que aparecem obras paradigmáticas, resultantes dessas discussões acerca de questões nacionais. Três delas constituem o cânone dos estudos sociológicos da época: *Casa grande e senzala* (1933), de GILBERTO FREYRE, *Raízes do Brasil* (1936), de SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA, e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de CAIO PRADO JÚNIOR.

No que concerne à literatura, o crítico ANTONIO CANDIDO, em seu clássico estudo “Literatura e subdesenvolvimento”, recoloca “o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura”, apontada por MÁRIO VIEIRA DE MELLO. CANDIDO destaca o ponto de transição na concepção da produção literária, tanto brasileira como da América Latina, que muda de orientação: passando de uma concepção de “consciência amena de atraso” (“país novo”), que remonta à carta de Colombo, de uma visão conformadora e otimista, a uma “consciência catastrófica de atraso” (“consciência do subdesenvolvimento”). Esta se consolida finalmente após a Segunda Guerra, mas despertando já na ficção regionalista de trinta, que, aliás, nota o crítico, “adquiriu uma

² Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 13.

força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.”³

Contemporâneo dos ensaístas e também com reconhecíveis preocupações acerca dos problemas do país, é nesse mesmo solo que o autor de *Sagarana* situa seus enredos, apoiando-se em um conjunto de motivos e de interesses desse panorama da sociedade brasileira, num momento de “intensa consciência estético-social dos anos 1930 – 1940”⁴. Entretanto, a crítica durante muito tempo tomou o conjunto da obra do autor por suas outras referências ou “camadas” de (eruditas-filosóficas, tradição popular, psicanálise, misticismo e outras). E só mais posteriormente sobressai abordagens que privilegiam as perspectivas que intentam “provar que, entranhada nos elementos que a compõem [a obra], está uma experiência histórica do país.”⁵

A propósito, embora escrevendo no período já a partir da Segunda República (1930), no âmbito da ficção, os enredos de *Sagarana* se inscrevem recuados no tempo, mesmo que em momento anterior imediatamente contíguo, no passado histórico do país: a Primeira República (1889 - 1930), a chamada República Velha. Sobre esses autores que trazem à boca-de-cena o passado, ANTONIO CANDIDO argumenta em seu prefácio, tratando do caso de *Raízes do Brasil*, que “registrar o passado não é falar de si; é falar dos participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar.”⁶

Feitas tais considerações, no que concerne à perspectiva teórica da representação da sociedade brasileira, este estudo, recapitulo, orienta-se por abordagens que apontam a obra de GUIMARÃES ROSA como a de uma discussão de um “retrato” ou

³ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 142.

⁴ Antonio Candido, *Op. Cit.*, p. 154.

⁵ Ana Paula Pacheco, “História, psique e metalinguagem em Guimarães Rosa”, in: *Revista Cult*, n. 43, fev., 2001, p. 42.

⁶ Antonio Candido, “O significado de “Raízes do Brasil”, in: Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 09.

de uma “interpreção do Brasil”, destacando sua produção literária ao lado de estudos de outras áreas, que discutem problemas sociais do país. Do conjunto dessas abordagens, no campo da crítica literária, destaco principalmente a reunião de estudos de LUIZ RONCARI que, tomando a perspectiva sob o ponto de vista da história, aponta GUIMARÃES ROSA como um “intérprete do Brasil”⁷.

Os estudos do crítico, no esforço de interpretação da obra do autor, balizam as análises buscando abarcar e entrelaçar a complexidade do texto rosiano, a partir das configurações e estilizações da sociedade brasileira apresentadas nas narrativas, . Assim, ele destaca ao menos três camadas: uma empírica, uma alegórico-histórica e uma mítico-simbólica. Seu recorte delimita, sobretudo, as três primeiras obras do autor, *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, e as relações que destas estabelecem com a história e a mitologia. Tendo no horizonte estas obras, o crítico inventaria um rol temático que seria o privilegiado pelo autor:

(...) tratamento dos seguintes assuntos da vida brasileira: a miscigenação racial e o mulato; a estratificação e a hierarquia social; a organização familiar; os problemas do arrivismo e da ascensão social; a transmissão dos costumes senhoriais aos burgueses; a crítica ao dinheiro, como sangue corrosivo do capitalismo, corruptor e dissolvente dos valores da tradição; a concepção das elites e as suas funções civilizatórias e modernizadoras; as ambigüidades geradas pelo choque entre civilização e barbárie, cultura e rusticidade, ordem e desordem; a insuficiência dos costumes tradicionais e patriarcais; e as alternativas do processo de modernização: imitação artificial do importado e ruptura com o velho ou assimilação do novo sob o controle da tradição.⁸

Na listagem está compreendido, portanto, o *corpus* e tema do estudo aqui proposto.

Há ainda outros estudos que apontam, em certa medida, para a mesma perspectiva. Cito os de SANDRA GUARDINI T. VASCONCELOS; e dentre eles destaco

⁷ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora Unesp, 2004.

⁸ Luiz Roncari, *Op. cit.*, p. 21.

especialmente “Vozes do centro e da periferia”, em que a crítica reforça o método de análise sustentado pelo “pressuposto da objetividade da forma literária”. Este estudo buscou se beneficiar, igualmente, de outras tantas importantes reflexões, aproveitando o que nelas se observou de relevante e pertinente à discussão deste recorte, mesmo se em certa medida e ou em seu conjunto estando em perspectiva diversa.

No panorama dos estudos rosianos, é importante lembrar as interpretações realizadas por WILLI BOLLE, que também institui “a obra de Guimarães Rosa como a de um pensador do Brasil”⁹, ao afirmar e demonstrar como a produção rosiana constrói o retrato nacional. Embora tratando de outra obra, o romance *Grande sertão: veredas*, o crítico insere o autor mineiro na tradição, em suas palavras, dos retratistas do Brasil. Assim, BOLLE destaca o gênero “retratos do Brasil” e coloca o autor figurando ao lado dos principais ensaístas e pensadores do país da primeira metade do século XX, citados a pouco, e incluindo na lista, além dos clássicos ensaios, a obra *Os sertões*, de EUCLIDES DA CUNHA. O crítico acrescenta ainda que este livro é “fundador dos modernos *retratos do Brasil*”, e compõe, juntamente com o conjunto dos ensaios sociológicos, o “cânone das interpretações do país elaboradas ao longo do século XX, e os quais, devido ao uso enfático da palavra ‘formação’, podem ser considerados os *ensaios de formação do Brasil*.”¹⁰ BOLLE não deixa de estabelecer ainda o marco de origem da observação desse “traço estilístico fundamental” do autor mineiro, remontando à década de 70, quando WALNICE NOGUEIRA GALVÃO afirmara que o autor “dissimula a História, para melhor desvendá-la”. Para concluir, ele reforça que “A história e a ‘realidade brasileira’ *não são, portanto, problemas secundários* em Guimarães Rosa”¹¹.

⁹ Willi Bolle, *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 23.

¹⁰ Willi Bolle, *Op. cit.*, p. 261. (Grifos do autor).

¹¹ Willi Bolle, *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 26. (grifo meu).

Assim, seguindo as linhas gerais dessas orientações da crítica literária, quando ainda do início da proposição deste estudo, conjecturei a obra inaugural da produção de GUIMARÃES ROSA, como já contendo também relevantes aspectos da chamada “realidade brasileira”, sendo como “retratista”, “pensador” ou “intérprete” do Brasil.

Em *Grande sertão.br*, BOLLE pretendeu ainda, como “expectativa” de seu estudo, “avaliar, ao final, a contribuição específica do romance de Guimarães Rosa ao conjunto dos retratos do Brasil”¹². Em certa medida, baliza semelhante é colocada em pauta aqui: verificar, no âmbito dessa construção, o que já estava constituído (ou ao menos embrionariamente apontado) em *Sagarana* e como se delineia a representação plasmada na primeira obra de narrativa do autor.

Mesmo se orientando basicamente por essas vertentes críticas, outras linhas de abordagens da obra rosiana se inseriram à discussão, na medida em que certos aspectos tornaram-se necessários e imbricados a uma ou outra vertente. Em especial, cito a que trata da “ruptura operada na linguagem e na estrutura da narrativa”¹³, muitas vezes estando estreitamente relacionada aos artifícios e efeitos de comicidade.

1.3 ROSA HUMORISTA!?

¹² Willi Bolle, *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 261.

¹³ Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, “Alegoria e política no sertão”, in: Marli Fantini (Org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 400.

Se do ponto de vista temático destaca-se a “situação seríssima”, correspondente aos problemas e dilemas da “realidade brasileira”, da apreensão formal dos textos nota-se os enredos plasmados “sob o véu do humor”, destacando-se os “efeitos cômicos”, realizados pelos artifícios de produção do riso. Na correlação ficção e realidade, o autor coloca em pauta, sob o recorte regional e social da vida brasileira, as mazelas do homem do campo. No período focalizado, a “imensa maioria, 85%, era formada por posseiros, pequenos proprietários, assalariados temporários ou permanentes, extremamente pobres e miseráveis”¹⁴. Incide sobre a camada desse contingente a organização social do grande latifúndio, contexto em que essa gente pobre, desamparada pelo poder do Estado, é relegada a existir sob os mandos e desmandos de forças personalistas da política dos coronéis, a violência e precarização humana em todos os âmbitos da vida, seja coletiva, seja individual. “Situação seríssima” de um Brasil há não muito desvencilhado do regime escravocrata, e que tenta ingressar na modernidade dos princípios civilizados do estado de direito. Eis um de seus dilemas.

A despeito do quadro social grave, gravíssimo mesmo, *Sagarana* é perpassada pela marca da comicidade. Os enredos são elaborados, uns mais outros menos, em chave cômica. Alguns se destacam pelo forte traço humorístico. Boa parte dos contos são fortemente realçados por essa tonalidade, produzindo situações em que o riso toca o hilário. Desta natureza, destaco, em especial, as seguintes narrativas: “O burrinho pedrês”, “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “Corpo Fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, na ordem em que estão dispostos no livro. Ainda nos contos restantes em que essa característica pode ser avaliada como menos acentuada, mesmo assim se arrebatam algum tipo de riso,

¹⁴ Sandra Guardini T. Vasconcelos, “Vozes do centro e da periferia”, in: Marli Fantini (Org.), *A poética migrante de Guimarães Rosa*, citando dados do Censo do IBGE de 1950 extraídos de Mello e Novais, *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, p. 574.

seja pela ironia, humor negro, grotesco e outros. Esse artifício formal é também recurso utilizado em muitos outros textos de obras subsequentes do autor.

Dúvida não resta do propósito intencional, deliberado, e mesmo de esmero apuro em fazer de *Sagarana* uma obra, senão essencialmente, bem marcada pelo traço humorístico. E o propósito não deixa de ser notado pelos críticos, desde as origens, e perpassa o longo fio da fortuna crítica (a despeito de certas vozes dissonantes), desta e mesmo das obras posteriores do autor. Embora o artifício de comicidade, bem como suas respectivas categorias, tenha sido bastante destacado, até mesmo exaustivamente, pode-se afirmar, em contrapartida, que somente em raríssimas vezes a matéria foi centro de estudo de mais fôlego para além das menções em artigos ou tópicos inseridos em outras discussões tratando de aspecto ou tema diverso. As pesquisas de maior extensão e densidade nas formas acadêmicas de dissertação e tese, por exemplo, que seriam as de mais fôlego, são ainda incipientes; até agora se conta apenas uma dedicada ao tema, tratando-o em *Tutaméia (Terceiras estórias)*, (1967).

Dentre os mais renomados críticos que fizeram algum tipo de menção a essa característica da obra, cito: RONCARI, WISNIK, WALNICE, NILCE e LÉLIA, sendo estas três últimas estudiosas as que mais detidamente informaram algo sobre a comicidade na obra rosiana. RONCARI, ao analisar certo aspecto da personagem de Riobaldo, declara que “(...) os elementos do tempo histórico relembram a dimensão cósmica e divina, porém como a sua versão cômica”¹⁵. Ele aponta ainda certas nuances do grotesco, da sátira e da picaresca, pulverizadas por toda a obra do autor mineiro. Há ainda, segundo ele, “algo da comédia grega”, se referindo a texto do próprio *Sagarana*. Em seu turno, WISNIK, como ficou notificado, em estudo a respeito do conto “Famigerado”, por exemplo, expõe, a certa altura, a elaboração desse artifício na expressão “efeito cômico

¹⁵ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 95.

em situação seríssima”¹⁶. E de GILBERTO AMADO, recupero a nota de “coisas espantosas, sob o véu do humor”, reportando-se justamente à *Sagarana*.

Dos estudos um pouco mais detidos, avançando um tanto além da menção, há o livro de LÉLIA PARREIRA DUARTE, *Ironia e humor na literatura*¹⁷, em que ela trata da matéria em alguns autores nacionais e portugueses, dedicando um capítulo à produção rosiana. Seguindo essa trilha, em 2009 aparece em revista digital reflexão sobre o ponto no texto “O humor na obra de Guimarães Rosa”, de NILCE SANT’ANNA MARTINS¹⁸. Para fechar o circuito, WALNICE NOGUEIRA GALVÃO apresenta a discussão no texto “Doxa, suspense e humor”¹⁹, no qual é reservada apenas uma página para tratar do tema, referindo-o ao conto “A volta do marido pródigo”. Ao introduzir a reflexão, a autora deixa entrever o muito que do assunto ainda se precisa visitar:

Certamente, a obra de Guimarães Rosa é daquelas em que o leitor menos espera encontrar humor. ‘Humor?!’, dirá ele, ante a obra precedida pela reputação de difícil, até mesmo impenetrável, escondida por trás da linguagem rebarbativa e da sintaxe retorcida, coalhada de neologismos. Todavia o leitor se enganaria. Não só o humor reponta por toda a obra, aqui e ali, mesmo em meio à gravidade e à melancolia. Mas há também narrativas inteiramente burlescas ou satíricas, do começo ao fim.

Ainda na linha dos estudos mais triviais, e nem por isso de qualidade duvidosa, em outubro de 2007, publica-se número da revista *Língua Portuguesa*²⁰ dedicado ao tema do humor na obra do autor mineiro, com o destaque da chamada de capa: “O humor de Guimarães Rosa – as piadas, a ironia e o estilo gracioso de um dos

¹⁶ *SCRIPTA*, in: José Miguel Wisnik, “Famigerado”, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º. Sem. 2002, p. 177 – 198, p. 181.

¹⁷ Lélia Parreira Duarte, *Ironia e humor na literatura*, Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo; Alameda, 2006.

¹⁸ *Plural Pluriel – revue des cultures de langue portugaise*. [En ligne] No. 4 – 5, automne-hiver 2009, URL: www.pluralpluriel.org.

¹⁹ Walnice Nogueira Galvão, *Mínima mímica*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 239.

²⁰ Revista *Língua Portuguesa*, p. 40 – 46.

maiores escritores brasileiros de todos os tempos”. A reportagem reúne textos das duas autoras mencionadas, DUARTE e GALVÃO.

Como fica perceptível, muito se notificou acerca do argumento humorístico, porém só mais recentemente, em 2007, aparece o estudo acerca de *Tutaméia*, em nível de doutorado: “Risada e meia: comicidade em *Tutaméia*”²¹, de JACQUELINE RAMOS. O estudo focaliza, como fica evidente, a obra mais lembrada por este aspecto, seguindo, portanto, a corrente crítica que destaca esta obra, em se tratando de humor. A certa altura de sua discussão, a estudiosa tece o seguinte comentário sobre o assunto: “(...) o prefácio de abertura [de *Tutaméia*], dedicado quase que exclusivamente ao cômico, *algo também a se estranhar, se pensarmos em toda a produção anterior do autor, não notabilizada por esse aspecto.*”²² Veja que a afirmação não considera o forte veio cômico que perpassa o conjunto da obra rosiana, impondo-se desde o início, e que é justamente o que se aponta aqui neste estudo a respeito de *Sagarana*, colocando a obra introdutória da produção narrativa do autor como inauguradora do traço humorístico. Entretanto, não é de se estranhar tal julgamento; ele é sintomático da condição de *Sagarana*: livro, como um todo, entre os menos visitados do autor, caso se estabeleça comparação com *Grande sertão: veredas* ou *Corpo de Baile*, por exemplo. E segue também certa tendência crítica de abordagem da obra rosiana por seus aspectos mais, diga-se, transcendentais ou de preocupação com temáticas que a insere em vertentes nas quais conferem à produção o *status* mencionado há pouco: de “reputação de difícil” e de “impenetrável”.

Parece curiosa a circunstância. Assim considerada a obra rosiana, estimada como “difícil”, “impenetrável”, tratando de temas “transcendentes”, nada mais sintomático o fato do cômico ter ficado de fora dos interesses por longo tempo.

²¹ Sob o mesmo título, a tese ganhou versão em livro em 2009, pela editora Annablume.

²² Jacqueline Ramos, *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*, tese de doutorado, DLCV / USP, 2007, p. 06. (Grifo meu).

Retomada a contraposição do cômico / trágico, aquele como algo baixo em relação ao que seria “elevado”, do trágico e do sublime, isso se explicaria? Talvez resida aí a explicação da ausência de simpatia pelo assunto.

Finalmente, vale salientar ainda a importância explícita que o próprio GUIMARÃES ROSA atribuía aos recursos cômicos. Embora não sendo a palavra cabal, pois esta está com seu texto, ela reforça a questão. O fato pode ser constatado em diversos materiais. A título de ilustração, separo aqui dois pontos de sua correspondência com dois tradutores, aos quais recomendava especial atenção para que, na transposição para outro idioma, em aproveitamento do sentido, não se perdessem os efeitos de comicidade, tão prezados pelo autor. As menções são bastante significativas. Ao tradutor italiano, ele recomenda: “O importante é enriquecer a coisa com ‘humor’, menos importante a estricte equivalência”²³; e para o tradutor do alemão é ainda mais relevante, pois estabelece o humor como sua visão de mundo: “(...) no original respinga uma nota de humour mas também a serviço de uma constante minha (de minha maneira de ver, de sentir e de pensar).”²⁴

II. A COMICIDADE: BREVE ESBOÇO TEÓRICO

2.1 DAS ORIGENS E (IN)DEFINIÇÕES: PARA UMA APROXIMAÇÃO

Como muitas das questões da teoria literária para o ocidente que já estavam postas no ponto de partida, a Grécia clássica, o problema em torno do riso e da comicidade não foge à regra. Nessa época, se produzem as primeiras manifestações que se

²³ João Guimarães Rosa, *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, p. 124.

²⁴ João Guimarães Rosa, *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão: Curt Meyer-Clason (1958-1967)*, p. 242. (Grifo do autor).

tornariam as matrizes dos gêneros literários ocidentais, sendo ARISTÓTELES um dos primeiros teóricos a estabelecer pontos de exame dos gêneros literários e discuti-los. E assim, dentre outros aspectos, funda-se a reflexão do cômico, com a *descoberta* de que “o homem é o único animal que ri” e que “o riso é próprio do homem”.

As primeiras preocupações em explicar e sistematizar as manifestações literárias, reportadas à Grécia Antiga, a comicidade já figura como um dos elementos de destaque. Embora, neste momento, o gênero que porta o cômico ou a ele vinculado mais diretamente – a comédia – nasça sob o estigma de gênero “baixo”, em contraposição à tragédia. Esta, destinada à representação de “homens superiores” e aquela, à de “homens inferiores”. Entretanto, “nem tudo na comédia grega foi cômico e nem sempre seu escopo foi suscitar o riso”, adverte VILMA ARÊAS²⁵. Dessa origem até hoje, a temática do cômico não deixou de ocupar lugar de importância na discussão e produção literárias ao longo do desenvolvimento histórico da área, tanto universalmente como nas produções nacionais, assinalando momentos paradigmáticos no decorrer desse processo. Ainda que, em suas origens, o cômico tenha se vinculado basicamente ao gênero “comédia”, forma dramática, esse traço estilístico se infiltra e se desdobra nos mais diversos gêneros e formas artísticas, indo da literatura, passando pela música, artes plásticas, e chegando mesmo à arquitetura. Aqui, no caso deste estudo, a comicidade é tratada no âmbito da literatura, realizada no gênero prosa, em narrativa curta, da forma do conto, que é o caso de *Sagarana*.

Se originalmente as proposições estavam estabelecidas, em certa medida, devido exigência do caráter fixo e a prescrição de normas aos gêneros, não se pode dizer o mesmo de formulações posteriores. E o problema do cômico permanece como motivo de impasse até hoje. Aliás, “probleminha” com o qual os maiores pensadores, desde

²⁵ Vilma Arêas, *Iniciação à comédia*, Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990, p. 24.

então, “estiveram às voltas”. Mas nem por isso, a despeito de todo esforço e debate, chega-se a termo, num consenso ou solução, pois o objeto em pauta “sempre se esquivava aos esforços, escorrega, escapa e ressurgue, impertinente desafio lançado à especulação filosófica”, é o que se conclui séculos depois, aqui nas palavras de HENRI BERGSON.²⁶ Por essas razões, finalmente pondera-se que o cômico «(...) ne se pose pas en termes de résolution et de solution (serait-elle même inaccessible), mais **en termes d’approximations successives, d’interprétations relatives et provisoires**»²⁷.

Do que se tem registro, muitas vezes distanciado nos extremos entre fascinação e descrédito, construiu-se acerca do riso uma longa e séria trajetória de reflexões. As razões desse jogo trapézico, arremessado de extremo a outro, deve-se, num dos pontos, ao fascínio talvez pelo caráter ambivalente da condição humana, já que o riso se inscreve na esfera tanto cultural quanto natural da condição e natureza do Homem. Assim, o riso, como próprio do homem, é: “spirituel, sublime, le rire est également instinctif, impulsif, primaire; aussi le comique renvoie-t-il constamment de notre culture à notre nature, et vice versa.”²⁸ No outro pólo, o descrédito se estabelece em contraposição ao que é considerado “sério” (utile, important, fiable). Isso estabelece o contraste e desabona o riso por seu caráter “não-sério”, gratuito, fácil, imprevisível.

Os registros dessa história datam da Antiguidade Clássica. Mas se ria nos primórdios, na pré-história, por exemplo? Como era esse riso? O filme *Guerra do fogo*²⁹ apresenta suas conjecturas, relacionando o riso à evolução humana. Hoje, com um volume incomensurável de publicações, há mesmo quem diga que não se deve deixar aos cômicos assunto tão sério. É desta maneira que GEORGES MINOIS dá abertura a

²⁶ Henri Bergson, *O riso – ensaios sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 01.

²⁷ Jean-Marc Defays, *Le comique*, Paris: Seuil, 1996, p. 5. (Destaque do autor)

²⁸ Jean-Marc Defays, *Le comique*, Paris: Seuil, 1996, p. 4.

²⁹ Filme *Guerra do fogo* (*La guerre du feu*), de Jean-Jacques Annaud, 1981.

extenso estudo sobre a história do riso e do escárnio.³⁰ Outro, filósofo, se pergunta se o humor não seria o único problema filosófico sério: “Et si l’humour était le seul problème philosophique sérieux?”³¹. Em resumo, pensadores de muitas áreas do conhecimento não resistiram ao desafio do riso, e trataram-no cada um em seu campo de atuação . Dentre os quais, pode-se citar a sociologia, a antropologia, a etnologia, a medicina, a psicologia, a história, a estética, a teoria literária, a filosofia, a ficção (literária, cinematográfica).

E ao longo do tempo e dos interesses, nos diversos campos do saber, constatou-se vários tipos de riso e diferentes motivações: de alegria, de prazer, de bem-estar, de sociabilidade, de reprovação, de desdém, entre lágrimas, amargo, desencantado, niílista, amoroso (humor/amor), feroz, provocador, e tantos outros. E contrariando a famosa expressão “morrer de rir”, chegou-se mesmo a descobrir, na Renascença, que não se expira de tanto rir. O francês LAURENT JOUBERT, explica, em seu *Tratado do riso*, de 1579, e do ponto de vista fisiológico, já que médico, o fundamento de sua teoria sobre se poder morrer de tristeza, mas nunca de alegria:

Pode-se também morrer de grande tristeza, porque o coração se contrai além da medida, ele não consegue reabrir a tempo de tomar fresco, de modo que a alma sufoca e apaga. (...) Na alegria (...) o coração se dilata e produz espíritos, o sangue abundante provoca calor nas partes externas do corpo e a face enrubescer; já na tristeza, as aberturas do coração se contraem, diminuindo nele a quantidade de sangue, o corpo esfria e a face empalidece. (...) uma das maravilhas do riso: o fato de não ser possível morrer de rir, já que a alternância de movimentos impede a perda ou retenção fatal dos espíritos.³²

O riso pode ter uma quantidade numerosa de motivações, sendo reflexo de uma excitação: de alegria (prazer de viver, etc.); tóxica (álcool); física (cócegas);

³⁰ Georges Minois, *História do riso e do escárnio*, São Paulo: Editora UNESP, 2003.

³¹ *Le Magazine Littéraire*, Frédéric Ferney, «L’humour – cette insoutenable légèreté des lettres», no. 477, juillet-août, 2008, p. 53.

³² Verena Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002, p. 96–97.

intelectual (comicidade); patológico (loucura ou histeria). E ainda pode também se apresentar nas mais variadas cores: amarelo, branco, azul, vermelho, negro, rosa, multicolor, camaleônico.

Evidentemente, o riso de que se trata aqui, no âmbito da produção de literatura, é aquele provocado por estímulo intelectual; pela construção artificiosa de recursos literários que produzem efeitos de comicidade. Considerando essa especificidade, o cômico define-se, basicamente, como «stimuli intellectuels qui provoquent les rires parce qu'ils dont intentionnellement préparés et/ou consciemment perçus en rapport avec cet effet.»³³

Assim, o riso resultante desse estímulo do intelecto só pode ser produto da construção dos efeitos de sentido realizados pelos mecanismos da inteligência humana. ARISTÓTELES já havia feita tal observação. E BERGSON corrobora a ideia, dizendo que a comicidade é manifestação da inteligência. GILBERT ROZON reafirma o caráter do riso ligado à inteligência, declarando que «[le rire] il nous force à comprendre, à faire des associations, à penser différemment et a saisir des concepts parfois éclatés. Bref à être plus intelligents.»³⁴

O riso apresenta ainda uma particularidade: manifesta-se no corpo. É «de toutes les catégories esthétiques, le comique a seul ce privilège d'induire une réaction physiologique spécifique et reconnaissable.»³⁵ Esta reação é o riso, podendo ser mais ou menos largo: “a boca se abre, a voz treme, os dentes se mostram, os olhos brilham, o ventre é sacudido, os membros também, e assim por diante.”³⁶

A confiança de a potencialidade cômica dizer algo acerca da arte e da vida é inspirada na fundamental indagação de BERGSON:

³³ Jean-Marc Defays, *Le comique*. Paris: Seuil, 1996, p. 08.

³⁴ Gilbert Rozon, *Le rire*. Toulouse: Editions Milan, 1998, p. 05.

³⁵ *Poétique*, Jean Cohen, “Comique et poétique”, Paris: Seuil, no. 61, février, 1985, pp. 49 – 61, p. 49.

³⁶ Verena Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2002, p. 98.

(...) por que a invenção cômica não nos daria informações sobre os procedimentos de trabalho da imaginação humana e, mais particularmente, da imaginação social, coletiva, popular? Oriunda da vida real, aparentada com a arte, como não nos diria ela também uma palavra sua acerca da arte e da vida?³⁷

É desse questionamento do filósofo que se buscou a base deste estudo. Nesse sentido, mas sem a pretensão de dar a última palavra (e nem mesmo a penúltima), penso que com essas reflexões, pode-se deixar uma palavra a mais aos estudos rosianos, ao acrescentar a eles a inquirição acerca da comicidade.

2.2 DAS INSUBORDINAÇÕES DO RISO

Já se considerou o problema do cômico como “petit mystère”, “quadrature du cercle”, “trou noir”, “nébuleuse”³⁸. Essas considerações são bem significativas dos embarras acerca do tema. GEORGES BATAILLE formulou a questão do riso nos termos de perplexidade, atribuindo a ele a propriedade de chave de um grande mistério: «l’énigme qu’à tout prix [il] résoudrait[t] (qui, résolu, d’elle-même résoudrait tout)»³⁹.

Não havendo explicação unificadora, o que é consenso, entretanto, nos meandros das discussões sobre o cômico, o riso, o humor, são as dificuldades de estabelecimento de definições precisas e fechadas acerca das categorias. Invariavelmente os teóricos começam suas considerações fazendo primeiramente uma ressalva sobre a dificuldade de definição. ROBERT ESCARPIT introduz sua discussão sobre o humor com o título de “L’impossible définition”, justamente para lembrar outro

³⁷ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 02.

³⁸ Jean- Jacques Defays, *Le comique*, Paris: Seuil, 1996, p. 05. Expressão «petit mystère» é de Bergson, e se encontra na *Revue du Mois*, 10 de agosto de 1919 ; t. XX, pp. 337 ss. O texto é reproduzido, como apêndice, em seu livro *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. Das outras três mencionadas, não foram localizados seus autores.

³⁹ *Apud* : Jean- Jacques Defays, *Op. cit.*, p. 05.

título sobre o tema: “Pourquoi nous ne pouvons définir l’humour”, de LOUIS CAZAMIAN.⁴⁰ Além da definição, outra dificuldade das formas do cômico é o fato de ele não se produzir em um gênero, um discurso ou uma situação específica.

Dos raros acordos, um deles é a natureza universal dessa “curiosa expressão facial”: o riso é uma expressão humana e é também cultural, com referências particulares em cada cultura. Dele se deduz também o «jeu alternative de la solidarité (“rire avec”) et de l’exclusion («rire de»)»⁴¹. De sua parte, BERGSON compara a comicidade à vida e, antes de mais nada, alerta não ter “em vista encerrar a invenção cômica numa definição. Vemos nela, acima de tudo, algo vivo (...) a trataremos com o respeito que se deve à vida.”⁴²

Mesmo sentimento é manifestado por GILBERT ROZON:

Le rire n’est –il pas unique? Pourtant, malgré cette diversité insaisissable, il est fait chaque fois de connivence, de complicité et se donne en partage: le rire est communicatif. Et l’humour? Il est à l’esprit ce que le rire est à la chair. Il hante en effet les jeux de mots et joue avec les subtilités de la langue et des situations. Au rire viscéral et instinctif répond l’humour, cette forme détachement amusé de l’esprit envers nous-mêmes et le monde qui nous entoure⁴³.

Foi nesse território movediço que me aproximei dos textos de *Sagarana*, tentando sempre localizar as proposições da tese nos referidos contextos dos enredos. Da elaboração formal, das ambiguidades, dos jogos de palavras e sentidos, busquei a intersecção e associação à temática e às situações apresentadas naquele instante plasmado. E desta forma busquei construir as interpretações.

⁴⁰ Robert Escarpit, *L’humour*, (col. Que sais-je?) 8 ed. Paris: Presses Universitaires, 1987.

⁴¹ Jean- Jacques Defays, *Le comique*, Paris: Seuil, 1996, p. 04.

⁴² Henri Bergson, *O Riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 01.

⁴³ Gilbert Rozon, *Le rire*, Toulouse: Éditions Milan, 1998, p. 03.

III. DO PLANO DA TESE: UM POUCO DE METODOLOGIA

3.1 DAS INTERSECÇÕES

Nos momentos iniciais do processo de constituição da proposição de tese, os dois eixos de abordagem dos textos de *Sagarana*, até se juntarem em forma de intersecção, figuravam paralelos na formulação do problema do estudo. Primeiramente, por inclinação pessoal, meu olhar direcionava-se à percepção do panorama da organização da sociedade, plasmado nas narrativas, que é fruto do interesse, também pessoal, de entrecruzar literatura e sociedade. Entrementes, no processo das leituras de *Sagarana*, seguindo a pista da representação dos aspectos sociais, outro se infiltrava de maneira inflexível, chamando para si a atenção: eram os efeitos de comicidade dos textos. De tal maneira que os dois axes se juntaram e acabaram por se unir quase que naturalmente. Embora nos esforços iniciais de conjugá-los, eles figurassem em paralelo, como dois problemas ou tropos independentes (que são, na verdade, mas não aqui). Cômico e representação acabaram, finalmente, ganhando a forma de intersecção.

3.2 DE SUAS PARTES E CAPÍTULOS

A parte central da discussão, margeada pelas sessões de introdução (Os sentidos do cômico: riso e representação social em *Sagarana*) e de arremate (Os fins dos meios: do cômico e do trágico), é constituída pelo conjunto de quatro capítulos. O primeiro deles trata-se de uma apresentação da obra *Sagarana* (*Sagarana*: seus temas, suas formas). Nele pontuo vários aspectos temáticos do livro, seguindo um plano específico de interesse, convergente com a proposição geral do estudo. Na sequência,

continuam três capítulos, os quais se constituem de análises baseadas em cada um dos textos selecionados (e o respectivo título do capítulo), a saber: “O burrinho pedrês” (A hora e vez dos burros de carga); “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” (Cenas de uma comédia nacional ou traços biográficos de um país) e chegando a termo com “Corpo fechado” (De corpo aberto).

Nestes capítulos, o esforço recai sobre a exegese das narrativas. Cada uma das três análises é engendrada a partir de uma questão específica encontrada no respectivo texto. Tive sempre como intenção e perspectiva a desconstrução e visualização da malha textual. Assim, busquei na elaboração singular de cada um dos contos um fio condutor e seus fios secundários, suscitados por elementos internos a cada texto em questão, de forma a (re)tramá-los o quanto possível, com a finalidade de construir o tecido de informações necessárias do qual se sobrelevasse um sentido final convergente com a conjectura desta tese, sempre observando a proposição: comicidade e representação social.

Assim, o que realizei, em cada narrativa, foi o desvendamento de um princípio estrutural, possível e coerente, no qual o enredo se apóia, sendo definido e delimitado em função da temática proposta e apoiando-se por noções de teoria literária. Neste caso, informando, por exemplo, que: “A estrutura de uma narrativa é como a estrutura de vigas que sustenta os arranha-céus: você não a enxerga, mas é ela que determina o formato e as características do edifício.”⁴⁴ O arcabouço teórico deve contemplar, a um só tempo, tema e forma. É dentro dessa estrutura que segue cada análise. Cada uma delas, sustentando-se nos dois eixos de abordagem, resulta cada uma em uma discussão única, diversa das demais, embora dentro de uma unidade, dada pela perspectiva do enfoque. Embora sustentados pelos eixos temáticos da representação e da

⁴⁴ David Lodge, *A arte da ficção*, Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 222.

comicidade (fios condutores), cada análise de conto se constitui de uma particularidade própria, determinada pela especificidade textual e temática, que se impõem.

Em outras palavras, o que realizei em cada análise foi um *corpo a corpo* com os textos de *Sagarana*. Nesse processo o conselho de método de trabalho de RONCARI foi bastante útil e importante: “aproximar o máximo possível do autor, mediatizado pelas obras, e ouvi-lo com desprendimento, para tentar entendê-lo, a sua voz e o seu recado, ainda que soubesse que isso não bastava e não era suficiente (...)”⁴⁵ Da mesma forma que conclui o crítico, isso não basta nem satisfaz. Mas é etapa imprescindível de tomada de conhecimento da matéria tratada em cada texto. A partir desse contato, pressupondo a análise fina, minuciosa, foi possível buscar e articular mais consistentemente o conteúdo estabelecido com as discussões pertinentes, desde teorias literárias (da comicidade e gerais dos elementos narrativos) e temáticas. Estas, acerca de questões dos problemas do país, colocados nos textos.

Em resumo, circunscrito no âmbito de abrangência da proposição desta tese, colocou-se a expectativa de, ao ajuntar mais um veio de abordagem, ainda pouco visitado – a comicidade e suas categorias –, a um outro, já bem estabelecido no quadro dos estudos rosianos, tanto de tempo como de volume de obras, a expectativa de aprofundar as interpretações de *Sagarana*. Com isso, o que se confirmou ao final foram algumas inconsistências interpretativas e de leituras, reveladas somente pela consideração do caráter humorístico dos textos.

No que concerne a esta vertente (do cômico), a discussão se vale da tradição literária, fundamentando-se em teóricos a partir, evidentemente, de ARISTÓTELES e prossegue com referências como PROPP, FREUD, PIRANDELLO, HUTCHEON, BERGSON, para citar os nomes mais paradigmáticos sobre o assunto, sendo este último a referência

⁴⁵ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo; Editora UNESP, 2004, p. 14.

principal deste estudo. Da esfera universal, o caminho desvia-se às letras nacionais, tanto em sua expressão literária, quanto em sua manifestação crítica. Dessa forma, a discussão tem como perspectiva matrizes da tradição literária, tanto universal quanto nacional, da qual GUIMARÃES ROSA é tributário, aparecendo nos aproveitamentos, mas também nas rupturas do autor com a tradição.

Se fica declarado pelo próprio autor o cômico como uma visão de mundo, como uma maneira de vê-lo, de senti-lo e de pensá-lo, restam as questões: qual seria o sentido da comicidade e do riso no universo representado em *Sagarana*? Qual a significação da representação cômica de um contexto humano, social e histórico, que encontra equivalências fora da ficção, na realidade do país? E por isso buscar a resposta de outra questão: por que essa relação comicidade e representação social? Foi a partir desses questionamentos que o problema central desta tese de doutorado foi colocado. E sobre os quais se apresentam as discussões que se seguem.

CAPÍTULO I

SAGARANA :

SEUS TEMAS, SUAS FORMAS

*O Brasil o que será?
O que vai é o que vem na contramão?
A gente é torto igual Garrincha e Aleijadinho*

(“A cara do Brasil”, VICENTE BARRETO e CELSO VIÁFORA)

SAGARANA:

SEUS TEMAS, SUAS FORMAS

—*Minas Gerais... Minas principia de dentro para fora
e do céu para o chão...*

Santana ouviu, e corrigiu:

“— Por que você não diz o Brasil?!”

E era mesmo. Concordei.

(“Minha Gente”)

I. SAGAS DE SAGARANA: TRAÇOS BIOGRÁFICOS

No princípio, Sagarana não foi Sagarana: foi Sezão. O febril manuscrito (efeito rebarbativo do acesso da “febre inspiradora”, do “magma íntimo”?)⁴⁶, contendo não menos de cinco centenas de páginas, seria reformulado, perderia alguns dos textos e ganharia sua hora, mais de dez anos depois, em 1946, com a primeira edição em livro dos nove definitivos contos, tornando-se de vez *Sagarana*. Nessa travessia iniciada por VIATOR, codinome usado para o concurso literário, revela-se o nome de JOÃO GUIMARÃES ROSA, confirmando-o como um dos maiores escritores da literatura nacional brasileira e também universal.

Sagarana estreia também a forma narrativa (que se pese aqui as teorias de misturas de gênero, de que a obra rosiana faz aproveitamento), ditando o gênero literário escolhido pelo autor, quase que exclusivamente. Quase..., não fosse o enfeixe de poemas depositado, também em concurso literário, um ano antes de *Sezão*: chamou-se *Magma* (1936). Este sim alcançou o primeiro lugar, e, entretanto, o autor jamais quis vê-lo publicado, mesmo

⁴⁶ Expressões utilizadas pelo autor em seu discurso na Associação Brasileira de Literatura (ABL). O discurso, que saiu na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, nos anais de 1937, é também reproduzido em parte em: João Guimarães Rosa, *Magma*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 08 – 09.

sob o cabal parecer da comissão julgadora do concurso, elevando a obra “tão altamente distanciada” dos demais concorrentes que a ela (comissão julgadora ou *Magma*, como queiram...) não pareceu “possível concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio.”⁴⁷ A obra receberia edição em livro somente 30 anos após a morte do autor, em 1997. A proximidade temporal de ideação de *Magma* e *Sagarana*, mesmo dando precedência cronológica à primeira, e juntando-se traços e índices coincidentes, que perpassam uma e outra, revelam o quanto estão amalgamadas num já definido projeto literário.

A propósito, apenas um parêntese. Não seriam os boiadeiros da comitiva do poema “Boiada”⁴⁸ (*Magma*), os quais acompanham o “gado magro”, “sob o sol de fornalha...”, em meio à “poeira vermelha”, os mesmos que, posteriormente, seguem com a boiada em “O burrinho pedrês” (*Sagarana*)? Para ficar aqui apenas com um exemplo. O quadro apresentado no poema – uma comitiva, com vaqueiros e bois – não teria semelhança com o dia narrado em “O burrinho pedrês”? Parte da configuração das personagens do poema reaparece na narrativa, a julgar pelos nomes coincidentes: Joaquim/Juca Bananeira, Raimundo/Raymundão, Zé Grande/Zé Grande, João Nanico/João Manico. Outro dado alude à prática econômica da pecuária extensiva, na região: o gado magro, capturado nos ermos sertões, é levado às fazendas, para que fossem engordados. O que se realça no poema é a seca, a poeira, o gado magro. Já no conto, é o oposto: sob a umidade do dia chuvoso, o gado gordo, produto, pronto agora para o abate, é levado à estação de trem do arraial. Há um paralelismo assimétrico comunicando os dois eventos, até para se pontuar uma ordem cronológica: primeiro, o bois são capturados magros, depois são engordados para a venda.

⁴⁷ Foram nestes termos que o relator do concurso, Guilherme de Almeida, expressou seu parecer sobre a premiação do concurso: “(...) que seja o 1º. prêmio do Concurso de Poesia de 1936 concedido ao livro *Magma*, de João Guimarães Rosa; e que não seja a ninguém, neste torneio, conferido o 2º. prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes.” In: João Guimarães Rosa, *Magma*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 07.

⁴⁸ O poema na íntegra encontra-se na sessão “ANEXO”, no final deste material, “anexo I”.

Mas isso é apenas um adiantamento de matéria tratada no capítulo seguinte (CAPÍTULO II). Fecha parêntese.

Se com esse ponto de partida (*Sagarana*), o autor obtém reconhecimento, sendo mesmo aclamado como “uma grande estreia”, a produção rosiana, entretanto, alçaria maior sofisticação literária em obras posteriores, é o que afirmam muitos dentre a crítica especializada no autor. Mesmo assim *Sagarana* impõe seu espaço e sua importância, pois foi com ele “que o escritor afinou seus instrumentos, sua maneira, sua linguagem, e circunscreveu seu espaço – este último tão decisivo e marcante em toda sua obra”. Esta apreciação, de WALNICE NOGUEIRA GALVÃO⁴⁹, corrobora a ideia de um projeto literário já estabelecido nessa origem.

No momento mesmo de aparição da obra, alguns críticos não tardaram em apontar suas qualidades. Dentre eles, ANTONIO CANDIDO, que expressa assim sua satisfação com a obra do autor mineiro: “(...) construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal”⁵⁰.

Outro foi JOSÉ CARLOS GARBUGLIO⁵¹, por sua vez, insere *Sagarana* como parte fundamental de um “roteiro da aventura criadora do escritor”. Ele afirma que o livro “representa a fundamental importância de encerrar, em germe, todos os desenvolvimentos posteriores do escritor, quer em nível temático, quer em nível linguístico”. Veja que são elementos coincidentes entre os pontuados por GARBUGLIO e GALVÃO.

Para finalizar, recupero a apreciação de ÁLVARO LINS, no calor da hora, em 1946, ele define assim o livro: “E *Sagarana* vem a ser precisamente isso: o retrato físico,

⁴⁹ Walnice Nogueira Galvão, *Guimarães Rosa*, São Paulo: Publifolha, p. 52.

⁵⁰ Antonio Candido, “Sagarana”, in: Afrânio F. Coutinho (Org.), *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica* (col. 06), 2 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 247.

⁵¹ José Carlos Garbuglio, “A saga do Rosa: a gênese de uma obra”. In: Marli Fantini (Org.), *A poética migrante de Guimarães Rosa*, pp. 264 – 287.

psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos e recriados sob a forma da arte de ficção.”⁵²

Os excertos citados, para além de mero carácter apologético da obra, retêm e atestam o teor do que se está no centro do interesse deste estudo e, portanto, diretrizes orientadoras das análises dos textos de *Sagarana*. São pontos fundamentais para abordar aspectos da representação da sociedade plasmada nos contos.

Esses traços biográficos, por assim dizer, de *Sagarana*, situam o objeto desse estudo e colocam algumas de suas principais questões. Essas apreciações (que delineiam esses traços de biografia) importam aqui na medida em que apontam elementos para se traçar um determinado perfil de *Sagarana*, que lhe confere coesão temática e formal, unindo num conjunto coeso as nove diversas narrativas. Com narradores muito particulares e dos mais diversos, passando da primeira à terceira pessoa, com discursos direto, indireto e indireto livre. O fio condutor dessa unidade, entretanto, é delimitado pelo fundo humano, social e histórico representado na obra. E tudo isso plasmado na e pela comicidade. Ou seja, o quadro social representado e perpassado pelo veio formal da comicidade, do riso.

II. “GRANDE SERTÃO: FAZENDAS” – O FUNDO HISTÓRICO, SOCIAL E HUMANO

Os limites propostos para este estudo exigem que se pense e reflita acerca de *Sagarana*, circunscrevendo-a em seu contexto histórico, tanto de produção, abarcando o momento circundante a sua preparação – a primeira elaboração, na década de 30, e o desenlace no ano de 1946, com a publicação, e até mesmo posteriormente com as reformulações, feitas pelo autor –, quanto de localização de suas narrativas, considerando o quadro social abarcado por elas. Além de recuperar a obra em seus traços biográficos de

⁵² Álvaro Lins, “Uma grande estréia”, in: Afrânio Coutinho, *Fortuna Crítica*, (col. 06), 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 238.

produção, a ocasião em que é produzida, o decênio de 30, é paradigmático na história literária brasileira. Momento em que a produção literária revela um rompimento com “a amenidade e *curiosidade*”. Há uma tomada de consciência do Brasil como “país subdesenvolvido”. A partir desse momento rompe-se com idéias otimistas de “país novo” e passa-se a uma visão pautada pela “consciência catastrófica de atraso”. O que se expõe em *Sagarana* é um quadro brasileiro em que se observa inserido nos enredos seres e comunidades alijadas do desenvolvimento e do tão propalado “progresso” por que passava outras partes do país, sobretudo os centros urbanos. Esta cisão entre as regiões faz com o país tenha e conviva com áreas de desenvolvimento e áreas marcadas pelas chagas do atraso. Ao revelar “a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual”⁵³ GUIMARÃES ROSA compartilha de uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” do país.

Ainda sobre o contexto social, *Magma* continua sendo referência. Veja se no pronunciamento de GUILHERME DE ALMEIDA, referindo-se ao livro de poemas, ele não poderia dizer o mesmo à *Sagarana*?: “Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal.”⁵⁴

Há um conteúdo político-social e histórico sendo debatido e que se entrelaça aos enredos. A pesquisa de *Sagarana* revelou ressonâncias de questões emblemáticas de um debate acerca da sociedade brasileira e que se reverbera na obra. Ela própria sendo parte também da discussão, no campo literário, ao lado do ensaísmo, produzidos no mesmo período. A obra participa, dialeticamente, debatendo e sendo refratária ao debate.

Reelaborando as narrativas por pelo menos uma década, o autor as situa no tempo histórico brasileiro da Primeira República (1889-1930). É a chamada República Velha,

⁵³ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 160. (Grifo do autor).

⁵⁴ *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano 28, vol. 54, p. 234 – 236.

imediatamente anterior ao momento de escritura da obra, portanto. Aliás, esse é dado de imprescindível importância: situar as narrativas no quadro social, humano e histórico em que elas são ambientadas.

Além de situadas nesse período, outras referências históricas aparecem. Em alguns enredos percebe-se que o universo plasmado em *Sagarana* ainda mantém estreito contato com a época imediatamente anterior da história do Brasil, o período colonial, imperial e escravista. No conto “Duelo”, por exemplo, Cassiano Gomes é um ex-anspeçada: “posto da hierarquia militar no Brasil colonial e imperial. As referências à escravidão são abundantes. A figura histórica de Antonio Conselheiro é mencionada em “Corpo fechado”, para ficar apenas com esses dois exemplos.

O espaço das grandes fazendas do sertão mineiro comporta a matéria histórica, humana e social das narrativas de *Sagarana*. Esse espaço transparece não só como pano de fundo das narrativas, mas se amalgama aos enredos, pois se coloca também em pauta os fundamentos do latifúndio. Se de um lado se focaliza e expõe mazelas da população sertaneja, como a miséria extrema, o abandono pelo poder público a atendimentos básicos, como educação, saúde e cultura, de outro, se questiona e articula esse contexto às condições impostas pela ordem social e política organizada em torno da grande propriedade.

No período focalizado, o Brasil passa por intenso e acelerado desenvolvimento, e configura-se aí o dilema do país, que se moderniza nos grandes centros urbanos, mas convive com zonas de precarização social (analfabetismo, doenças, débil desenvolvimento e aproveitamento de bens simbólicos e culturais) e formas arcaicas de organização social (clientelismo, violência, latifúndio, e outros). Assim, nesses ermos sertões, da modernização o que se recebe são seus ecos ou suas consequências, nem sempre benéficas.

2.1. EMBLEMAS E DILEMAS: CAMINHOS E TRILHOS DO SERTÃO

O sistema ferroviário (trens, trilhos, bitolas) aparece nos enredos de *Sagarana* trazendo sempre à memória o “desenvolvimentismo”: o trem de ferro surge ‘cortando’ o sertão, trazendo benefícios e males. O universo rural, ainda com suas formas habituais de organização, vai sentindo os ares dessa mudança. Uma ideia que se divulga num dos contos é consequência negativa de um “progresso” que não estabeleça suas bases numa reflexão mais profunda com a sociedade. E, desta forma, não pode ser bom em si. Uma das personagens, no conto “Duelo”, que era seleiro de profissão no lugarejo, com a chegada do trem se vê sem trabalho, pois “rarearam as encomendas de arreios e cangalhas, e Turíbio Todo caiu por força na vadiação”, conclui o narrador.

Sempre rapidamente, sempre de passagem, mas sempre pontual e certo, o trem-de-ferro marca parada em cada um dos contos, até entranhar-se nos ermos dos sertões e perder-se, não aparecendo mais no último dos enredos, “A hora e vez de Augusto Matraga”. Onipresente, o trem de ferro pontua cada conto, interliga-os na obra, e atravessa o sertão de *Sagarana*, transformando-se, assim, em elemento de fixação.

No plano histórico brasileiro, o trem é imagem e emblema do desenvolvimentismo do período, riscando, assim, com seus trilhos os interiores das regiões. Houve nesse período forte impulso político, que alavancou as construções de ferrovias e rodovias, sobretudo no estado de Minas Gerais. Isso se deveu à influência dos políticos mineiros na Câmara de Deputados, que, além de serem maioria nesta instância, ainda “controlaram o acesso a muitos cargos federais e tiveram êxito em um de seus objetivos prioritários: *a construção de ferrovias em território mineiro.*”⁵⁵ O que resultou disso foi que

⁵⁵ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo: Edusp, 2003, p. 268. (Grifo meu).

durante a década de 20 “quase 40% das novas construções de estradas de ferro federais aí [em Minas Gerais] se concentraram.”⁵⁶

As nove narrativas de *Sagarana*, seguindo pelos sertões, como um trem que passa, vão revelando esse Brasil que se interioriza, sendo riscado pelas estradas automobilísticas e pelos trilhos das ferrovias. Aliás, a estrada, mas, sobretudo, o trem assume o emblema da modernização, e segue como fio, pespontando, unindo os vários enredos, como se estes fossem paradas, metáforas de pequenas estações no meio do sertão. Nessas linhas, os gerais, com suas grandes fazendas, abrem suas porteiras, comunicando-se com um mundo exterior, e dele recebendo seus “ecos”⁵⁷ da modernização por que passava o país. A ele, trem-de-ferro, multiplicam-se as referências. Essas aqui só no conto de abertura, “O burrinho pedrês”: “(...) constelações de fazendas, encantilhadas em torno das estaçõezinhas daquele trecho (...) com trens e mais trens correndo, vagões repletos, atochados (...)” ou “(...) e a estação, com os trens parados, no meio da fumaça das locomotivas.” Além de pontuar o espaço, ele é também balizado como divisor temporal, sinalizando os progressos sofridos pelo local: para se reportar ao passado, serve de ponto referencial, marcando um antes e um depois dele: “(...) para mais de vinte anos. *Não tinha trem-de-ferro no arraial...* Ainda nem tinha casa-de-fazenda na Tampa...” (48 – 49. Grifo meu)⁵⁸. Veja que é ainda esse mesmo trem que serve para transportar a boiada gorda do fazendeiro.

Não obstante, sem descarrilar, o trem segue nos carris de suas bitolas, ora grandes, ora pequenas, ainda pelas mais distantes narrativas, com parada certa e pontual. Não é de outra forma que o malandríssimo Lalino Salãthiel realiza as duas viagens: a de ida ao Rio de Janeiro, a capital federal, onde viverá suas aventuras, e a de retorno ao ponto inicial, o arraial

⁵⁶ Boris Fausto, *Op. Cit.*, p. 268.

⁵⁷ Sandra Guardini T. Vasconcelos, “Caminhos do sertão, impasses da modernidade”, in: *O eixo e a roda*, vol. 12, Belo Horizonte, 2006, pp. 108 – 120, p. 116.

⁵⁸ Às citações de *Sagarana*, assim como outras referências de obras da bibliografia literária de Rosa, será indicado apenas o número das páginas no corpo do texto, e, quando necessário, a sigla da obra referida, sendo todas da edição arrolada na bibliografia. Seguirá esse padrão ao longo de todo o texto da tese.

de onde partira (“Traços biográficos...”). A mulher adúltera de Primo Ribeiro, Luísa, não fugira pelo rio, como ele acreditara em seu delírio de maleita: “Não foram pelo rio... foi trem-de-ferro que levou...”, esclarece o outro, Primo Argemiro (“Sarapalha”). É por causa do trem que Turíbio Todo, capiau ordeiro e trabalhador, “caiu na vadiação” (“Duelo”). E nos ermos cafundós do Mosquito, como se não bastassem já todas as misérias do lugar, lamenta-se que ali vivia gente “que não conhecia o trem-de-ferro” (“Duelo”). O primo de Maria Irma, depois de tempos, está de volta à fazenda do tio; da viagem, não se deixa de destacar: viera de trem (“Minha gente”). Em “São Marcos”, a imagem do transporte, mais desvanecida, é lembrada na lista de crendices: dentre as quais, diz que “padre viajando com a gente no trem” pode ser mau presságio. Em “Corpo fechado”, a referência espacial da cidade é balizada pela ferrovia: “Vargem, espécie de arrabalde que prolongava o arraial para lá da linha férrea”; além disso, a palavra pontua, no plano sonoro, as rimas do “pasquim” anônimo: “*A Guilir é o trem. / João Quintiliano prosa com o que não tem. / Cala boca gente, que o Quintiliano envém! / Sebastiana mais a Lina passam bem.*” E um dos sonhos de Manuel Fulô é ser chefe-de-trem, “fardado de boné” (“Corpo fechado”). Em “Conversa de bois”, a referência ao trem aparece na menção à estação, onde seu Agenor, depois de descarregar o carro de bois, trocando o fardo de rapaduras e o corpo morto do pai do menino guia, Tiãozinho, iria recarregá-lo com os “rolos de arame farpado que estavam esperando por ele, na estação do arraial...”, realizando permuta, no mínimo, desconcertante. (“Conversa de bois”).

Mas é ainda mais remotamente que surge o trem de ferro nos sertões rosianos, em *Magma*, no poema “Reportagem”⁵⁹. E depois de *Sagarana*, ele vai ainda seguir sua viagem, cruzando destinos futuros. Em *Primeiras Estórias* (1962), obra bem posterior, “o trem do sertão”, pontual, que “passava às 12h45m”, é o meio de transporte que leva as loucas, mãe e filha de Sorôco, deixando-o só, chapéu na mão, à beira da estação⁶⁰. Mas aí já são outras

⁵⁹ O poema na íntegra está no anexo II, no final desse estudo.

⁶⁰ Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, in: *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

histórias, podendo se chegar de outras formas, de *jeep*, ou avião. Mas aí já são também outros “ecos”.

2.2. RURALIDADES

O grande sertão de *Sagarana* são as “fazendas”. Retomo a expressão – “Grande sertão: fazendas”⁶¹ –, pela precisão com que se ajusta aos enredos deste livro. O núcleo básico gira em torno das grandes propriedades fundiárias do sertão mineiro. Elas compõem esse universo rural, destacando-se ao lado dos pequenos, ínfimos, vilarejos e arraiais. É nesse panorama que se apresentam as relações humano-sociais estabelecidas e a configuração da ordem econômica e político institucional.

Em torno do fazendeiro ou político local – em geral, as duas coisas a um só tempo – e a propriedade, esta balizada pela casa grande de fazenda, invariavelmente com varanda e escadinha, gravitam um contingente humano, composto, sobretudo, de homens, empregados, jagunços, capatazes, valentões, “bobos de fazenda”, feiticeiros, agregados de toda ordem, mas regularmente pobres-diabos, gente “sem eira nem beira”.

Neste recorte, recupera-se o jogo dos antagonismos de classe: de um lado os proprietários: donos da política, das terras e do gado, ricos, gordos, bravos, tomadores de café..., na outra ponta, os despossuídos de toda sorte: magros, negros e mulatos, malandros, mentirosos, preguiçosos, alardeadores de valentia... Essa é a herança da formação do país, que se fundamentou na grande propriedade fundiária dos engenhos, em que “nos domínios rurais, a autoridade do proprietário não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas

⁶¹ Deise Dantas Lima, *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*, Niterói: EDUFF, 2001.

vezes caprichosa e despótica.”⁶² E que, “mesmo depois, já no regime republicano, há de comportar (...) elementos estreitamente vinculados ao velho sistema senhorial.”⁶³

BORIS FAUSTO explica e resume o sistema dessas relações:

O coronelismo representou uma variante de uma relação mais geral – o clientelismo –, existente tanto no campo como nas cidades. Essa relação resultava da desigualdade social, da impossibilidade de os cidadãos efetivarem seus direitos, da precariedade ou inexistência de serviços assistenciais do Estado, da inexistência de uma carreira no serviço público.⁶⁴

2.3. *DEFORMIDADES: GROTESCOS, MÁSCARAS E FIGURINO*

É no “desnível” social desse ambiente, “de uma sociedade terrivelmente espoliadora”⁶⁵, onde faltam instituições de assistência à saúde e à educação, precarizado de toda forma de desenvolvimento social e humano, que são extraídas uma gama de seres que mais parecem deformidades, caricaturas, que figuras humanas. Absorve-se desse universo uma constelação de seres grotescos: torpes, deformados, estrábicos. Eles aparecem ridiculamente, como se estivessem fantasiados para uma comédia. São sempre paupérrimos, de estirpe duvidosa, malandros, indignos pobres diabos, dos quais têm-se os representantes mais exemplares nas personagens de Francolim, Lalino Salãthiel, Timpim Vinte-e-Um, Manuel Fulô e Quim Recadeiro. A condição precária, débil, vem, inclusive, no distintivo do nome. E à trupe, pode se incluir ainda o burro pedrês, Sete-de-Ouros. Mesmo alguns, que aparecem apenas referidos, ganhando somente pequena ponta no enredo, não deixam, mesmo na sutileza, de insinuar a marca grotesca. Para ficar num único exemplo, veja a moça, disputada por Silvino e Badu, sem nome, ela jamais aparece no enredo, é referida brevemente,

⁶² Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 26 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 80.

⁶³ Sérgio Buarque de Holanda, *Op. cit.*, p. 88.

⁶⁴ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo: Edusp, 2003, p. 263.

⁶⁵ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 182.

mesmo assim, quando se pergunta se é bonita, a resposta é: “serve”. E, finalmente, o que resta de sua imagem de moça é o traço físico: “meio caolha”.

Se no contexto de cada enredo não se pode dizer que esses seres são de todo iguais entre si, há um parentesco, ao menos, que os une. Há uma regularidade na descrição desses “pobres-diabos”, aproximados pela condição social, pelos traços físicos e morais, encerrando-os numa mesma linhagem de seres.

A caracterização das personagens marca-se por um desvio agressivo na elaboração da imagem, no que se reporta aos traços de fisionomia, na aparência física, quase atingindo a deformação de uma máscara, de dor, de horror ou de medo. O procedimento é mais observado nas personagens de extração humilde (povo), mas o traço deformante dá contornos também a certas personagens posicionadas no pólo oposto socialmente, as da classe dos proprietários, o proprietário, sobretudo.

A deformação, o desproporcional, o desordenado, ao mesmo tempo que é recurso risível, expande-se como expediente significativo de produção de sentidos. Nestes casos, observa-se a linha do grotesco dando contornos às personagens. A deformação, o desproporcional, se articula às condições sociais, assumindo função expressiva: ao deformá-los, o autor dá maior expressão da realidade social em que vivem. Lembro que o procedimento não é exclusivo da literatura⁶⁶.

É nesse sentido que o grotesco exige contexto, não podendo ser tomado e definido em “uma figura individual, vista isoladamente”. Refletindo sobre a questão WOLFGANG KAISER se interroga: “Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio?”⁶⁷ A formulação parece decisiva para o estabelecimento de uma nova perspectiva; e a negativa à resposta aponta para o “nexo mais profundo” que requer o grotesco: “conexão em que a forma

⁶⁶ A título de exemplo, lembro, nas artes plásticas nacionais, a produção de CANDIDO PORTINARI, a que se denomina de “Ciclos econômicos”. Alguma coincidência? É na representação do povo pobre, miserável, que essa deformação aparece nos dois artistas. Nos dois casos, articulando-a ao sistema de exploração econômica.

⁶⁷ Wolfgang Kaiser, *O grotesco*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 60.

exterior individual tem seu lugar e função. Somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no ‘grotesco.’”⁶⁸ Desta maneira, o teórico estabelece “o problema da relação entre a cena grotesca isolada e o nexos maior, em que está engastado.”⁶⁹

III. SAGARANA HUMORÍSTICA

3.1. GRANDE SERTÃO: RISOS, SORRISOS... GARGALHADAS!

A despeito do cenário apontado, “trágico”, “catastrófico”, as narrativas de *Sagarana* são plenas de risos, sorrisos, gargalhadas. Ri-se “de”, ri-se “com”. Ainda no contraponto com *Magma*, observa-se que os motivos do riso, que atravessam *Sagarana*, estavam estabelecidos anteriormente. Não é de se estranhar, mas não deixa de ser surpreendente, que haja um poema, curiosamente, intitulado “Gargalhada”. E outro, ainda, “Ironia”⁷⁰. Sem contar inúmeras espertuarias polvilhadas por todo *Magma*, movidas, sobretudo, de humor e ironias à condição humana.

Apesar de apresentar panorama de mazelas do país, o que diferencia este autor de alguns outros, que também trataram de questões graves do país, é a opção pelo tom não trágico ou dramático, como seria de se esperar pela matéria tratada, mas por uma visão cômica do mundo. E também não é de se estranhar que, apesar da comichão, o tom trágico, melancólico, perpassa a obra, pois constrangido pelo quadro social. Ora, com a superação do “otimismo”, da “euforia”, o que desponta por toda a obra é “realidade trágica do

⁶⁸ Wolfgang Kaiser, *Op. cit.*, p. 60.

⁶⁹ Wolfgang Kaiser, *Op. cit.*, p. 70.

⁷⁰ Poemas na íntegra no final desse estudo, nos anexos III e IV, respectivamente.

subdesenvolvimento”⁷¹. A despeito do traço estilístico de comicidade e humor, essa realidade desponta, infiltra-se, minando o riso. Em alguns momentos deixando o vazio, a perplexidade e mesmo lágrimas.

3.2. O HUMORISMO DE ROSA:

UM CORAÇÃO ANESTESIADAMENTE HUMANO

Com toda essa matéria compondo *Sagarana*, resulta que o sentimento melancólico não lhe é estranho. Lembro, por ora, a observação de WALNICE GALVÃO, atestando o fato: “[n]ão só o humor reponha por toda a obra, aqui e ali, mesmo em meio à gravidade e à *melancolia*.”⁷² O riso, efeito dos procedimentos de comicidade, mistura-se à gravidade, à melancolia, ao trágico.

Mesmo assim pode se rir dessas situações e de condições humanas. Um dos pontos que BERGSON destaca acerca da comicidade é a “*insensibilidade* que ordinariamente acompanha o riso.” É daí que ele extrai a clássica fórmula de seu estudo: a “anestesia momentânea do coração”. É preciso que se esteja momentaneamente com o coração anestesiado, insensibilizado, para que se possa rir de desgraças e infortúnios, próprios ou de outros, pois “o riso não tem inimigo maior que a emoção (...), por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade”⁷³, que eventualmente possa se manifestar.

Enfim, riso e lágrimas podem estar muito próximos, e andam juntos em *Sagarana*. Em cada uma das narrativas, em ao menos um ponto, que seja, haverá um momento em que a

⁷¹ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 154.

⁷² Walnice Nogueira Galvão, *Mínima Mímica*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 239. (Grifo meu)

⁷³ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 03.

distensão do riso interrompe-se, cessa, comprimida por um outro sentimento, quando a condição humana toca mais fundo. Esse sentimento infiltra-se, e mina o riso. E o inverso desse procedimento também é verdadeiro.

Mas se o riso de mistura à lágrimas ou alguma reflexão é porque, para além do cômico, pode surgir outro sentimento, que é justamente a “advertência do contrário” que desemboca no “sentimento do contrário”, e daí tem o que se chama de *humorismo*, conceito concebido e discutido por LUIGI PIRANDELLO. Em sua teoria, o crítico e dramaturgo italiano discute os princípios do cômico e do que não se limita a ele, indo além.

Deixo nas palavras do autor, um exemplo bastante esclarecedor, que melhor apresenta o assunto:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista e superficialmente, deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*. Mas se agora a reflexão intervém em mim e sugere que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em vestir-se quase como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e somente o faz porque se engana piamente que, assim vestida, escondendo todas as rugas e canícies, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem do que ela, eis que eu não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me ir além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira *advertência do contrário* fez-me passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre cômico e humorístico.⁷⁴

⁷⁴ Luigi Pirandello, *O humorismo*, São Paulo: Experimento, 1996, p. 132. (Grifos do autor)

CAPÍTULO II

A HORA E VEZ DOS BURROS DE CARGA

*Corta ribanceira do cafundó
Vida de vaqueiro, escravo de Jó.*

(“Comunhão”, MÁRIO GIL)

A HORA E VEZ DOS BURROS DE CARGA

“Mil torneiras tinha a Fome (...). E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente (...)”. (“O burrinho pedrês”)

I - RISO E FOME CAPITALISTA NO MEIO DO SERTÃO

Uma comitiva, vaqueiros e boiada, segue pela estrada boiadeira, num intervalo de apenas um dia, nos interiores de fazendas de criação de gado: esta matéria constitui o cerne da ação de “O burrinho pedrês”. O dia é o da viagem da comitiva, em que um grupo de homens acompanha a boiada da fazenda ao arraial. No universo representado, delineia-se o sistema de produção e de trabalho dessa propriedade, bem como o de relações humano-sociais, estabelecido nessa organização fundiária. A camada do texto que revela essa ordem social expõe o modo de produção e apresenta-o recorrendo a uma metáfora balizadora: o sistema é denunciado na contiguidade com a imagem de “uma cobra faminta”. Entrevêm-se, nos meandros da trama, aspectos desse modelo, os quais se pautam por certa racionalização da produção e das relações humanas, expondo uma concepção utilitarista da vida e com fins à acumulação de riquezas dos que detêm a propriedade e o capital. Esse acercamento temático fundamenta-se em um conjunto de referências – com variadas gradações, bem como em diversos outros artifícios narrativos, como imagens, metáforas, símiles – que reporta, reiterada e enfaticamente, ao campo delimitado. Além disso, a estrutura do texto se apóia em uma base formal (jogo de oposições e comicidade) e temática (relações de trabalho, de produção, de poder, enfim).

O ponto de partida da análise é a constatação da existência de um esquema estruturante do conto, uma espécie de espinha dorsal, sustentada no jogo de categorias contrapostas (tensão de pólos opostos). Na perspectiva dessa abordagem, como ficou dito, este aspecto constitui arcabouço basilar e fundamental. O artifício engendra e expõe sentidos relevantes na investigação do veio delimitado. A articulação de oposições aparece inserida na temática do enredo – ou seja, inserida no sistema de trabalho estabelecido em uma fazenda, que tem a pecuária como atividade econômica e, portanto, fonte de riqueza e lucro –, realizando-se no intrincamento de relações assimétricas (de poder, de trabalho, sociais e outras) específicas desse sistema. Nesse contexto surgem circunstâncias de violência, de submissão e “assujeitamento” da pessoa, ainda que essas noções possam surgir esfumaçadas pela densa atmosfera de comicidade envolvendo o enredo.

II - JOGOS DE CONTRAPOSIÇÃO: ASSIMETRIAS

2.1 O GORDO E O MAGRO

De fábula simples (o que não quer dizer sem complexidade de trama)⁷⁵, a ação do conto se desenvolve na cesura de um dia, compreendendo, portanto, uma jornada de trabalho, das “seis da manhã à meia-noite”, como esclarece o narrador. Em terceira pessoa, narra-se o percurso realizado por um grupo de onze vaqueiros, comandados pelo patrão, na condução de uma boiada; a comitiva vai da fazenda ao arraial, ponto este de onde o gado seria transportado, por trem, até o destino final: o

⁷⁵ Simultaneamente “causos” vão sendo narrados pelos vaqueiros, formando uma camada paralela de histórias ao lado do enredo central, e assim uma camada de leitura da obra. Tudo sem deixar, no entanto, de amalgamarem-se entre si, produzindo sentidos, causos e fio narrativo central.

abate. Para esquematizar, reduzindo muito sumariamente todos os recursos narrativos construídos e elaborados pelo autor, aqui apenas para efeito desta demonstração, a ação do conto, definida como “o percurso seguido pelas personagens através das sucessivas situações”⁷⁶, coincide também com a realização de um percurso propriamente dito: a trajetória que os vaqueiros perfazem: a saída da fazenda, o trajeto até o arraial e o retorno ao ponto inicial, a mesma fazenda. Basicamente, o enredo se perfaz na estrada.

A partir desse momento, apresento e desenvolvo o que ficou há pouco anunciado como “jogo de categorias contrapostas”. O conjunto de elementos em contraposição será divisa norteadora da exegese do conto “O burrinho pedrês”. A maneira como eles se articulam entre si ganham relevância para a análise, pois produzem sentidos decisivos nas interpretações. Ademais, na forma como são estabelecidos os jogos de oposição, fica configurado, em alguns deles, um dos procedimentos básicos de produção de comicidade: aquele que se apóia no jogo de contrários.

O recorte narrativo, recaindo sobre a organização da propriedade fundiária em seu processo de trabalho e produção, pressupõe-se o binômio: proprietário – trabalhadores. No conto, configurado pelas personagens: Major Saulo (o patrão) e um grupo de vaqueiros (trabalhadores). Nas sinuosidades dessa relação bilateral (patrão/empregado), observa-se a assimetria própria das funções sociais estabelecidas nesse contexto. Na elaboração narrativa, isso vai reverberar num emblemático procedimento de articulação de pólos. E o veio principal desse sistema de contrastes é balizado pelo par Major Saulo, o fazendeiro, e Francolim, um dos vaqueiros.

A polarização capital está dada pelo vínculo social constituído nessa ordem de mando: patrão / empregado. A partir dessa dicotomia fundante, passa-se a criar no

⁷⁶ Samira Nahid de Mesquita, *O enredo*, 4. ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 23.

interior do enredo um jogo de oposições que tem como foco o âmbito dessa relação e se desenvolve pontuada por uma profusão de outros antagonismos subjacentes. Para tanto, o autor dispõe do emblemático campo semântico dos termos ‘grande’ (gordo) *versus* ‘pequeno’ (magro), atribuídos respectivamente ao par mencionado, configurando o veio principal desse esquema. De um lado, posiciona-se Major Saulo, proprietário e patrão, assim descrito: “corpulento, quase um obeso”. Da mesma forma, toda ordem de coisas relativas a ele é marcada pela ideia de tamanho e peso. A propriedade é a “Fazenda da Tampa, onde tudo era *enorme* e *despropositado*: três mil alqueires de terra, toda em pastos.” (grifo meu) Acrescenta-se ainda a produção da fazenda, o gado, esperando nos “currais, de todos os tamanhos (...) Dois ou três deles mexiam, de tanto boi” (11). E, ao abrir as porteiras dos currais, saem deles as “Quatrocentas e muitas reses, lotação de dois trens de bois”, que vertem-se como o “jacto de uma represa.” Além das que seriam transportadas neste dia, esperando “Nos pastos de engorda, ainda havia milhares”. O universo concernente ao patrão, como se evidencia, conjuga o aspecto físico do proprietário a suas posses: o latifúndio e o gado.

Do lado oposto estão os vaqueiros, dentre eles, Francolim, assim qualificado – e o mais justo seria dizer *desqualificado*: “Caniço de magro, com um boné de jóquei no crânio”⁷⁷. No retrato esboçado pelo narrador, a imagem que resta é a da própria caveira. Nesse pólo, Francolim aparece sem maiores complementos (pois destituído de posses, obviamente). Ainda nesse mesmo lado, corroboram outras personagens secundárias, como João Manico, dito “o mais *leviano*”. Embora haja uma ambiguidade no termo *leviano*, com a própria palavra aparecendo em itálico no texto do autor, ela

⁷⁷ É curioso o predicativo “caniço” atribuído a Francolim. Para essa caracterização, talvez seja importante observar a nota de Flávio R. Kothe, em seu estudo acerca do herói, em que ele compara os três tipos de heróis a espécies de árvores; cito-a: “O herói trágico é um carvalho em que caem os decisivos raios do destino; o herói épico é o grande pinheiro indicador dos caminhos da história: nenhum deles tem a sabedoria dos *caniços*. O pícaro é o *caniço* que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver: nele o que pensa é o estômago.” (*O herói*, p. 14, grifo meu)

remete também à acepção de “leve”; já o segundo nome, “Manico”, guarda íntimo parentesco com “nanico”. Os termos se afinam no campo semântico do que é diminuto. Para firmar com mais um exemplo, há ainda outro vaqueiro, Leofredo, a quem é atribuída a pecha de “magrelo”.

Assim como a boiada gorda reitera o pólo em que se encontra o proprietário, alguns animais, pela magreza, também reforçam, em contrapartida, o campo em que se encontram os vaqueiros. Com isso verifica-se que os sentidos são reforçados se considerado ainda o domínio dos animais. Inicialmente, o burrinho, qualificado assim, no diminutivo, já no título do texto e reiterado ao longo do enredo, a imagem é reforçada pelo adjetivo “miúdo” logo na primeira linha do conto: “Era um burrinho pedrês, miúdo (...)”. Além do mais, num certo sentido, o próprio animal, o “burro”, é emblema do que é ínfimo: menor dos equinos, entretanto muito resistente ao porte de cargas, e por isso mesmo rebaixado pelo peso de fardos que lhe são impostos. Essa condição do animal dá origem à contundente imagem revelada pela expressão idiomática “burro-de-carga”; ele é símbolo da própria humildade. Na epígrafe de abertura do conto, há ainda a referência paradoxal, num dos versos da estrofe dita proveniente de “uma cantiga, solene, da roça”, e provavelmente aludindo ao animal, é assim mencionado: ele [burro] “vai carregado de algodão”. Estão aí combinadas, a um só tempo, ideias contrapostas: peso (“carregado”) e leveza (“algodão”). A ilustração de POTY preparada para a edição do livro é contundente e reveladora: nos traços do desenho, pouco ou quase nada se vê do burro, submerso à carga, ao fardo que tem de carregar. Expõe-se, assim, todo o dilaceramento da condição (desumana?) cruel em que se encontra o animal no mundo dos homens, no mundo do trabalho, em que lhe resta apenas exaurir-se como “burro de carga”:

No que concerne à boiada, há significativa articulação do binômio gordo/magro. Originalmente, os bois são comprados magros, já que mais baratos ou são capturados pelos vaqueiros nos ermos campos do sertão, em estado selvagem: “(...) nos meados da seca (...) os boiadeiros tinham de espalhar-se em direção aos longínquos centros de cria, para comprar e arrebanhar gado magro.” (18). Assim, magros, correlacionam-se com os vaqueiros que os capturam, ficando nesse respectivo pólo; depois, levados aos pastos da fazenda, engordados, passam agora aos domínios do patrão e, portanto, ao pólo oposto correspondente; gordos, tornam-se definitivamente posse do fazendeiro.

2.2 *FRANCOLIM: O BONECO DE MOLAS*

Francolim destaca-se como uma personagem central. O foco narrativo, exceto em alguns momentos, segue privilegiando em grande parte o par articulado entre ele e o patão, Major Saulo, e mais aquele que este. Entre eles se estabelece uma relação de intensa interação. Logo na primeira cena em que os dois aparecem (é também a primeira cena em que personagens humanas aparecem), Francolim é designado por Major Saulo com título de posto que transpõe a sua simples condição de vaqueiro, diz o

patrão: “mulato mestre meu secretário”. Com essa qualificação, remetendo a cargo que supostamente ocuparia Francolim, é indiscernível de imediato o tom ambíguo e jocoso da afirmação, só confirmada no decorrer.

A composição da dupla é paulatinamente reiterada, apresentando-a numa configuração potencialmente cômica. A movimentação e disposição do par nas cenas do enredo produzem efeitos humorísticos: em termos espaciais, Francolim parece sempre se posicionar e andar atrás do patrão, o que reforça a imagem cômica do par. Aliás, é nesse binômio que se conforma plasticamente a imagem, clássica: “o gordo e o magro”⁷⁸. Fonte genuína de comicidade.

Algumas passagens elucidam como se constituem esses momentos. Eis uma cena: “Major Saulo cavalga para cá, acabando de fazer a volta completa dos currais, com Zé Grande e Sebastião dos lados, e Francolim.” Se é especificado que os dois homens, Zé Grande e Sebastião, estavam “dos lados” do Major, onde estaria Francolim, que é incluído na cena? Estaria atrás? Se aqui paira a dúvida, mais adiante o narrador informa, posicionando o vaqueiro no lugar que ele figura em relação ao patrão: “(...) lá vai Francolim, logo *atrás* do Major.” (grifo meu). Assim, confirma-se a posição do empregado em relação ao patrão, numa conformação risível: o gordo, à frente, e o magro, atrás.

Entrementes o tom cômico que permeia todo o conto “O burrinho pedrês”, o foco principal a partir do qual se engendra a comicidade está, basicamente, associado à personagem Francolim. Mas de onde advém esse cômico? Primeiramente, um dos fatores risíveis está relacionado ao seu aspecto físico. A aparência externa vai se revelando aqui e ali e se junta a certos traços de espírito. Depois do narrador, que, de

⁷⁸ Vale lembrar o exemplo maior e paradigmático dessa configuração na literatura: o par composto pelo cavaleiro andante e seu fiel escudeiro, em *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha*. Para ilustrar ainda, há a notória dupla do cinema, Stan Laurel e Oliver Hardy, que fez sucesso com o esquema cômico tendo por base o binômio “gordo / magro”.

sua parte, não o poupa – vale lembrar seus termos: “Caniço de magro, com um boné de jóquei no crânio” –, é na fala de um dos companheiros que se continua denunciando-o: “— Seu Francolim é de culatra, seô Major. Então, hoje, com aquele barrete doido na cabeça, feito fantasma...”. Para arrematar as apreciações acerca da personagem e completando o trio, o Major também evidencia o objeto usado na cabeça do vaqueiro, para ridicularizá-lo: “(...) deixa de ajustar esse gorro bobo”, e finaliza ironizando, “você já está bonito demais.”

Ora, esses traços da personagem apontam para características que estão longe dos padrões que encerram “beleza” / “belo”. O que se destaca do aspecto físico é sua fealdade. Entretanto, nos termos bergsonianos isso que se qualifica como feio, não está contraposto à beleza e sim à “graça”. Francolim delineia-se como figura desengonçada. E nesse sentido que esses traços parecem insinuar nele “toda a vida moral” cristalizada em suas formas. Para realizar esse efeito, cabe ao artista “captar esse movimento às vezes imperceptível e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos”⁷⁹, diz BERGSON. Entretanto, a falta de graciosidade em Francolim não causa asco ou repulsa, ela é risível apenas, é simpático em sua fealdade.

É importante observar que à aparência física, sugerindo um fantasma, uma caveira, junta-se um dos complementos de sua vestimenta, algo que ele porta na cabeça é destacado por três vezes; e esta quantidade é relevante. Primeiramente, é o colega quem diz: um “barrete doido”; já para o narrador: é um “boné de jóquei”; e o patrão arremata, com desdém: diz que é um “gorro bobo”. No fim, o leitor fica sem saber bem o que de fato ele leva (quase disse *tem*) na cabeça. O que é bastante sugestivo, pois, por extensão, seria ele, Francolim, também ‘doido’ ou ‘bobo’? Ou, talvez, estaria apenas deslocado, fora do lugar? Esta última ideia é sugerida na sutileza da menção do

⁷⁹ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 18 – 19.

narrador, já que o ambiente da fazenda não é uma hípica (jockey club), como sugere a indicação do acessório (“boné de jóquei”).

Assim paramentado, fica a sugestão de certa inadequação do vaqueiro para o ambiente em que se insere. O estranhamento causado pela composição esdrúxula da indumentária remete-o a um ser fantasiado. É esse (a fantasia) um expediente de produção de comicidade. BERGSON esclarece como esse recurso engendra o risível: “Um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico também. Por extensão, todo disfarce será cômico”. E ele segue explicando: “(...) não só o [disfarce] do homem, mas também o da sociedade, e até o da natureza.” Isto se dá porque a composição nele, “não consegue ser inerente (...) sobreposta artificialmente (...) nos surpreende.”⁸⁰

Até aqui, o risível tratado, atribuído ou extraído dele, está relacionado a aspectos externos, à aparência. A esse tipo BERGSON classifica como o cômico de “superfície”. O que possibilita dizer, considerando o que se desvendou até então da composição da personagem, que a “superfície” de Francolim é risível. Mas haveria ainda nele algo mais, além do que está aparentemente perceptível em seu exterior, engendrando o riso? É o que tento discernir no que se segue agora.

Além do aspecto físico, nada ou pouco favorecido pela graça ($\neq$ feiúra), uma característica de sua conduta se destaca: a inclinação a aspirar persistentemente à autoridade e ao poder do patrão. Aliás, o comportamento surge e ressurge com tal insistência que acaba por chamar a atenção, ganha *status* de “ideia fixa” e, na tessitura do enredo, produz efeitos risíveis. BERGSON nomeia esse tipo de comicidade, que sai da “superfície” e penetra o “interior” de cômico de “fundo”, definindo-a assim: “(...) se situará, dessa vez, na própria pessoa: é a pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma,

⁸⁰ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 30 – 31.

causa e ocasião.”⁸¹ Em torno desse procedimento sistemático do vaqueiro, cria-se o cômico de situação, que é realçada pelo aspecto físico. Assim, juntando a um só tempo os dois aspectos, o riso é liberado para correr livre e solto, instaurando definitivamente a comicidade no cerne da narrativa.

O que se revela finalmente é que Francolim, como se viu, é esse vaqueiro mal ajambrado, espécie de “faz-tudo” na propriedade: moleque de recados, mexeriqueiro. Logo, na ordem social em que vive, é simples empregado, ralé, subordinado ao mando e desmando do patrão. É, então, do andar de baixo dos compartimentos sociais, da condição de “pau-mandado”, de “Zé-ninguém”, que o leitor vê surgir os desejos mais íntimos e mais impossíveis desse ser: poder dar ordens e ter a autoridade do patrão. De sujeitado, ele reclama para si fumos de pessoa com autoridade e poder igual a nada menos que àquele que é justo o seu extremo oposto na escala social. Na ordem de mando socialmente estabelecida naquele meio, os dois estão em pólos divergentes: a um cabe mandar e ao outro, obedecer. Ora, só um louco (ou um bobo) pensaria subverter assim essa ordem! É absurdo e, nesse caso, só rindo.

Para esclarecer, um desses eventos elaborado no enredo. Um dos motivos dramáticos no conto constrói-se sobre a contenda entre dois vaqueiros, Silvino e Badu, os quais fazem parte da comitiva. A causa da contenda é uma moça, mas de início, a situação não se esclarece por completo, pois aparece em versões parciais e contraditórias, nas falas de outros dois vaqueiros (Sebastião e Francolim), que dão seus pareceres destoantes acerca do caso. O certo é que há o conflito e os contendores têm relações abaladas por causa da moça da fazenda, que deixara de namorar um deles (Silvino) para namorar o outro (Badu). E esse dia (o dia narrado) seria também o de um provável acerto de contas entre eles, resultando, possivelmente, num desfecho fatal: nos

⁸¹ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 08.

meandros da narrativa pulveriza-se a ideia de que Silvino tentará matar Badu em algum momento do trajeto. Aliás, um dos clímax do enredo é a sugestão da iminência de uma disputa mortal entre o dois, o que faz da expectativa do embate um dos momentos altos do conto: surgem passagens de forte tensão, indicando a possibilidade de desfecho trágico para o caso e engendrando o clímax narrativo. Mas essa é uma questão que vai ficar para depois. O que interessa aqui é a postura de Francolim frente à situação: a par do que ocorre entre os vaqueiros e como bom “leva-e-traz”, ele faz chegar o caso ao conhecimento do fazendeiro, e por tabela ao do leitor, informando-o assim categórico: “O que é, é que eu sei, no certo, mas mesmo no certo, que Silvino vai matar o Badu, hoje”. Com o descaso do Major para o fato, Francolim enfatiza, agora em termos muito mais exagerados, o que dá a pincelada cômica à cena: “(...) o caso não é de brinquedo, seu Major... Silvino quer *beber o sangue* do Badu...” (grifo meu) Revelando seus anseios de poder e autoridade, ele propõe intervenção na disputa nos seguintes termos: “Se o senhor mandar, eu vou lá, pôr autoridade nessa gente...”; ou “Se o senhor fornece ordem, eu dou logo voz de prisão no Silvino”. Ainda aqui Francolim se inclui num “a gente”: “O senhor não leve a mal eu dizer, mas *a gente* devia de determinar alguma energia nesses dois (...)” (grifo meu). Nestas falas, ele deixa entrever também que toma partido de um dos contendores. Vale observar ainda a nuance da fala: ele não o faz sem deixar de ter o cuidado de reconhecer a posição de superioridade do patrão, na ordem hierárquica: “se o senhor mandar”; “se o senhor fornece ordem”.

Mas o que é cômico nessa situação? O cômico se manifesta na exata medida em que Francolim age e não tem consciência nem de si nem de seus atos. Há também um elemento paradoxal nessa atitude: ele se acha autoridade, mas sob a égide superior do patrão: para “executar as ordens” ele pede o aval do patrão. Não deixa de reconhecer que, de fato, é o outro quem manda.

As minúcias das cenas são artifício importante para, paradoxalmente, dissimulando, expor sutilezas da condição de Francolim. Para isso, o narrador se apropria do recurso da cena, no sentido estrito literário, para pôr a nu a personagem. Nesse caso, o recurso é importante, pois a “cena restringe a ação, apresentando-a num tempo presente e próxima do leitor (...)”⁸². Assim, planta-se o detalhe imprescindível para o desnudamento, nesse caso, do caráter da personagem, bem como para a construção dos efeitos de comicidade. Mas exige-se a participação ativa do leitor, para, atento, não deixar escapar os pontos, e mais: alinhavá-los, precisos, na trama. Somente assim os sentidos são alcançados e o riso liberado.

Alguns trechos exemplificam como o recurso da cena ocorre na materialidade do enredo. Num determinado momento, prestes a dar início à marcha da comitiva e percebendo a ausência do empregado, Major Saulo o solicita, aos gritos, “Francolim, Francolim!”, exigindo a imediata presença do subalterno. O chamado é reproduzido, em eco e em cadeia: primeiramente, por outro vaqueiro, que grita: “Óóó Francolim!”. Até aí, demarca-se o tom sério, no chamado enérgico do patrão impõe-se a gravidade da situação, e percebida por outro empregado, este por sua vez reforça o chamado. Mas é no desencadear da cena que um elemento desestabilizador se insere. O chamado que começara com o patrão, passara ao subalterno, agora chega ao topo da escadinha da varanda da casa, onde posicionara a cachorrinha Sua-Cara; ela parece assumir ares de “patroa” ao reproduzir, com seus latidos, a atitude do proprietário, pois “correu para latir, brava, no topo da escada.” (17) A gradação e encadeamento sequencial das ações – patrão, empregado – até então não seria risível não fosse a inserção de um elemento discrepante dessa ordem – o cachorro, o qual parece se colocar como defensor dos interesses do dono. Aliás, é bem sugestivo o nome do animal: Sua-

⁸² Ligia Chiappini Moraes Leite, *O foco narrativo*, 10. ed. São Paulo, Ática, 2001, p. 15.

Cara. Cara de quem? Do dono? E aí chega-se ao: “cara de um, focinho do outro”, para recuperar o bordão popular. A situação, se percebida como tal, certamente não deixa de ser, no mínimo, engraçada.

Sem deixar arrefecer o tom jocoso, o desenrolar do episódio prolonga-se nesse efeito. Apesar da gravidade sugerida, já que o patrão dá mostras de estar bem nervoso, em contrapartida, aparece um Francolim na mais calma displicência, é o que sugere o narrador, ao informar que ele vinha “mastigando qualquer coisa”. O próprio displicente finaliza dando sua versão dos fatos, contradizendo as evidências: “__ Fui ver se tudo vai ficar em ordem (...)” (17). E mais uma vez deixa sobressair a postura de chefe, que ele não é, diga-se. Ainda, intercalada a essa cena, aparece uma referência de fundo: Badu também estava ausente e, segundo expõe uma fala não identificada: “foi se despedir da namorada...” A sutil menção informa sobre a relação amorosa de Badu, mas também deixa sugerido que Francolim estaria a par do encontro amoroso, já que as mulheres habitam o espaço da cozinha e ele voltara “mastigando qualquer coisa”. Logo, tanto Badu quanto Francolim estariam na cozinha. Aquele para se despedir da namorada, e este para comer e, provavelmente, bisbilhotar o chamego amoroso e tudo mais que pudesse ocorrer na cozinha, quem sabe.

E quando Francolim, por si próprio, autoriza-se em alguma ação, logo o feito é desfeito por uma contra ordem do patrão. Nesse mesmo episódio mencionado, quando reclamado pela sua ausência, informa, com ar de chefe, ao patrão: “— Fui ver se tudo vai ficar em ordem, lá dentro, seu Major”, o bordão do patrão, “joá com flor formosa não garante terra boa!” mais a contraordem: “[a]rrancha aqui, perto das minhas vistas”, invalida toda a investidura de comando que o subalterno se concedera. Acrescenta-se ainda a observação sutil e denunciadora do narrador também antecipadamente, desautorizando a fala do subalterno, apontando certa displicência,

quando denuncia atitude trivial da ação: “(...) vindo da varanda do lado, mastigando qualquer coisa.” As ações de Francolim têm efeito inócuo, já que nas penas do narrador, ele é seguidamente desmascarado.

Dois traços de personalidade caracterizam Francolim: a ingenuidade (verdadeira ou fingida) e o automatismo de espírito ou rigidez de caráter. E são esses aspectos que o fazem também risível. Ele, ingenuamente, não tem consciência de sua condição de “pobre-diabo”. Mas cabe a dúvida: não tem ou finge não ter? Age fingidamente para levar alguma vantagem?

De acordo com BERGSON, a ingenuidade pode ser explorada pela potencialidade risível que ela carrega, nesse caso, sendo o ingênuo um comico por excelência. A ingenuidade (fingida? ou real?) de Francolim impede que ele compreenda as coisas e o funcionamento das regras sociais, tacitamente estabelecidas. BERGSON esclarece ainda que “uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O comico é *inconsciente*”⁸³, conclui ele. Nas mãos artificiosas do narrador rosiano, Francolim torna-se “invisível para si mesmo” ao passo que, incessantemente desmascarado, é visível aos outros (personagens e leitor). Por isso mesmo, acrescenta-se ainda o fato de ele possuir uma visão de si que é incongruente com aquela que os outros (os companheiros, o leitor e o narrador) fazem dele.

Sempre subserviente ao patrão, Francolim repetirá, ao longo do enredo, o bordão da resposta pronta e automática: “Sim, senhor, seu Major”. Sintomaticamente é com essa expressão que o leitor o vê surgir, pela primeira vez, na narrativa; é sua primeira fala. Nessa ocasião, ele responde ao patrão, ao receber a ordem para arrear o burro; obedecendo-o servilmente, deixa escapar num ímpeto a fórmula marcada de obediência e submissão. Passados uns instantes, percebe o absurdo da ordem, pois

⁸³ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 12.

conclui que o burro, “decrépito”, já não está mais em condições de realizar a carga de trabalho determinada; assim, caindo em si, contra-argumenta: “Mas, o senhor está falando sério, ou é por brincar?”

No servilismo da expressão pronta, “sim, senhor”, repetida inúmeras vezes, revela-se o mecânico da ação: ele não pensa ao falar, habituado, pois, que está a obedecer. Para continuar com BERGSON, outra fonte de efeitos de comicidade é a rigidez de corpo, de espírito ou de caráter, que ele denomina de “automatismo”. Desta forma, a personagem pode se inserir naqueles casos de espírito rígido, automático, que é fonte de comicidade. O que é cômico é o que se revela “mecânico” sobreposto ao que é vivo; é o corpo que se enrijece como máquina, emparelhando-se como mecanismo. PROPP, outro teórico do assunto, também trata dessa questão, nomeando como “automatismo do discurso”, um dos aspectos do automatismo.

A repetição também é um recurso de produção de comicidade. Nesse caso mencionado, a expressão sucessivamente repetida, o que por si só já causaria o riso, por vezes, tem seu vigor risível potencializado, pois é proferida fora da lógica linguística do discurso e / ou de tema. A qualquer comando do patrão, Francolim solta prontamente o clássico enunciado: “Sim senhor, seu Major...”, para somente depois responder, comentar, contestar ou entender o que havia sido colocado em questão. Ou ainda, sendo replicada a assunto fora da lógica do bom senso ou absurdo. Quando, tratando da disputa entre Silvino e Badu, Major Saulo ordena: “ Na minha fazenda ninguém mata outro. Dá risada, Francolim!” o efeito de desconcerto, aqui, se engendra da dificuldade de se saber a que proposição o “sim senhor” se refere: a primeira ou a segunda ordem. Resta ao leitor rir, com e de Francolim.

Ao recorrer continuamente à fantasia de ser (estar na pele de) o patrão, tendo os mesmos poderes e a mesma autoridade, há em Francolim uma “força que se obstina”.

Ele, comprimido em sua condição de classe (subalterno, inferior, pobre, mulato) força as amarras dessa condição, irrompendo os limites que o cerceiam. Entretanto, contra essa força, haverá sempre uma reação, uma contra força, que teimosamente a combaterá. No âmbito do enredo, isto se manifesta na reprovação dos outros, dos colegas. Investido de “representante de seu Major”, ele não perde uma oportunidade de se intrometer nos assuntos dos demais companheiros; as situações são as mais diversas, mas as contrapartidas das respostas seguem sempre o mesmo teor de reprovação e de descrédito para com Francolim. O que segue abaixo elencado é um rol dessas respostas-reações dispensadas a ele:

“ É... Ficam por aí, desse jeito, que eu até já ia passando fogo, pensando que era sombração!...” (46);

“ Que me importa?! É de sua conta?” (46);

“ Cataplasma! Para conversar comigo, como amigo têm de me tratar por Badu. E essa graça de ‘senhor’, ‘senhor’, também não me serve! Não gosto dessa cerimônia...” (46);

“ Nos cornos! Estou cuspidando nessa bobagem! Não quero prosa com gente pirrônica... Vou com paz, mas vou ligeiro, sem conversa!” (46);

“ E é da sua conta, Francolim?!” (48);

“ Tira tua colher do tacho, Francolim! Isto aqui não é hora para palhaçada! (55)”;

“ Bestagem... (...)” (55);

“ Tu arrepende essa boca, Francolim! Filho de outra... Desarreganha, sai embaixo!... (...)” (55).

Na listagem, mesmo sem a contextualização exata dos episódios, fica evidente o tom reprovativo nas falas, e também certa imagem de sua pessoa, pois chega mesmo a ser chamado de *palhaço*, figura implícita na expressão: “Isto aqui não é hora para palhaçada”. E nem mesmo quando Francolim se exalta e faz ameaças mais enérgicas é levado a sério. Na passagem que segue, ele reivindica autoridade e alardeia praticar violência extrema contra possíveis opositores: “(...) estou representando seu

Major, por ordem dele, e meu revólver pode parir cinco filhotes, para mamarem no couro de quem retrucar de-falso!” Mesmo assim, o que obtém como resposta é ainda um muxoxo, de pouco caso: “— Deixa de valentia boba, Francolim!”

No âmbito externo à ficção, o riso do leitor marca também essa desaprovação. As censuras comprimem / esmagam (ou deveriam comprimir/esmagar) os sentimentos de Francolim, recolocando-o dentro da “caixa”, de onde ele irá inexoravelmente “saltar”. BERGSON utiliza justamente a imagem da “caixa de surpresas”, com seu boneco de molas, insistentemente saltando para fora, para explicar esse procedimento. Ao jogo de forças, o filósofo denomina-o de “conflito de obstinações”: “(...) uma força que se obstina e de outra teimosia que a combate.”⁸⁴. E o joguete conflui em comicidade. Aqui se ri sem maiores pudores, já que Francolim merece esse, diga-se, castigo... o castigo do riso. Para esse desatento louco sonhador um pouco de “rir de” esperando que nele se opere a correção necessária.

A engenhosidade do vaivém lembra mesmo a obstinação do boneco de molas das brincadeiras de criança. O exemplo é utilizado por BERGSON para explicar a razão cômica do brinquedo: comprimido em si mesmo, em sua caixa, o boneco, esmagado, força continuamente, rompe a força que o comprime e salta em suas molas para fora dos limites impostos pelas paredes da caixa. E se ele é novamente comprimido, novamente salta de volta. A obstinação de Francolim encontra similitude no que o filósofo denomina como o mecanismo do “boneco de molas” ou da “caixa de surpresas”:

⁸⁴ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 51 – 52.

Numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos presentes: um sentimento comprimido que se estira como uma mola e uma ideia que se diverte a comprimir de novo o sentimento⁸⁵.

A “ideia fixa” do vaqueiro aparece como o mecanismo de repetição. No texto rosiano, a cada vez que Francolim manifesta seus devaneios (a ideia fixa) é como se fosse a mola que se distendesse; a contrapartida, a cada um desses eventos há uma ação por parte dos outros recolocando-o de volta em seu devido lugar. Ou seja, de volta, preso, em sua caixa, de onde ele não deveria ter saído e, entretanto, de onde ele irá inexoravelmente explodir. Dado à repetição, o leitor aguarda sempre a próxima explosão da qual ocasionará também a próxima explosão de riso.

Como ficou visto, para cada ação há um argumento contrariando-a, comprimindo-a, e invariavelmente o retorno dessa ação. Nas respostas dos companheiros de Francolim revela-se a recusa em aceitá-lo como portador de poderes ou autoridade do patrão, tendo outras normas de conduta em relação ao superior na hierarquia de mando. Assim, eles comprimem sempre os devaneios do colega vaqueiro. Entretanto, com relação à posição do Major Saulo verifica-se certa ambiguidade: ele tanto pode reprimi-lo, num determinado momento, quanto incentivá-lo noutro, dando vazão aos devaneios do vaqueiro. Essa idiossincrasia do fazendeiro e as possíveis razões para tanto serão discutidas em item posterior.

2.3 ENTRE RISOS: A CANGA E O CABRESTO

Um quadro surge no enredo e chama atenção pela força imagética portadora de sentido associado ao campo semântico da submissão e do automatismo. Esse tema é

⁸⁵ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comichade*, São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 54.

posto de forma incisiva e emblemática na imagem dos bois de canga, assim apresentados: “(...) bois-de-carro – pesados eunucos de argolas nos chifres, que remastigam, subalternos, como se cada um trouxesse ainda ao pescoço a canga, e que mesmo disjuntos se mantêm paralelos, dois a dois.” Nesse trecho, o termo correlato explícito (“subalternos”) coloca a questão, e a ele junta-se a condição automatizada em que seguem os bois: ainda andam paralelos mesmo não portando mais a canga. Sem perder o seu caráter de elemento concreto da representação do ambiente da fazenda, o quadro cifra significados que o extrapolam: da realidade material evoca-se a ideia de submissão e de automatismo.

O objeto canga é, em seu sentido denotativo, “peça de madeira que prende a junta de bois ao carro ou ao arado”⁸⁶, entretanto, o termo também pode significar, em acepção figurada, “opressão”. É com este significado que NILCE SANT’ANNA MARTINS insere o termo em seu dicionário do léxico rosiano, definindo o verbo “cangar” como: subjugar, sujeitar, oprimir.⁸⁷ Como esse ponto temático constitui um dos veios de análise desse conto, a imagem dos bois de canga plasmada no enredo reitera e potencializa a ideia da submissão e, conseqüentemente, do automatismo. Configura-se, desta forma, metáfora incisiva e decisiva para elucidação e interpretação do texto, pois aponta para a condição humana nesse universo fundado em relações de poder assimétricas, sendo Francolim o emblema dessa condição: submisso à ordem hierárquica e de ações automatizadas.

Além dessa imagem, outros elementos aparecem aqui e ali, pulverizando o motivo ao longo da narrativa, e pela recorrência faz com que ele ganhe vigor. Para ilustrar, destaco alguns deles. Primeiramente, uma quadra de canção cantada por um dos vaqueiros (Badu); nela observa-se referência à escravidão, que há pouco fora abolida.

⁸⁶ Houaiss – *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

⁸⁷ Nilce Sant’Anna Martins, *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo, 2001, p. 97.

Aliás, esse tema estabelece, inclusive, conexão com esse passado (recente) histórico do país sob o regime escravocrata:

Rio Preto era um negro
que não tinha sujeição.
No gritar da liberdade
o negro deu para valentão...

Badu volta a cantar, no desfecho da narrativa, “um ferra-fogo”, imediatamente explicado no próprio texto: “dança velha, que os negros tinham de entoar em coro, fazendo de orquestra para o baile dos senhores, no tempo da escravidão.” A reincidência desses versos na fala do mesmo vaqueiro, além de reiterar o tema, tem valor de indicativo de sua origem, ele podendo ser negro ou mulato, neste caso, como Francolim.

Considerando o contexto narrativo, esses índices se correlacionam com a emblemática personagem de Sete-de-Ouros. O animal carrega esse emblema, já que se constitui como um ícone da submissão e da sujeição ao trabalho forçado (visto na imagem de POTY). Não se deve desconsiderar o fato de ele aparecer já no título e na abertura do conto, o que lhe garante espaço e importância nesse debate. Deparar-se com longos parágrafos de introdução do enredo versando sobre o burrinho não causa estranheza. São algumas páginas em que o foco se estreita, para apresentá-lo ao leitor. Nessas páginas surge sua completa biografia, por assim dizer: acerca-se dados de sua vida pregressa, bem como traços psicológicos e de espírito. E logo se percebe que é um animal muito singular: Sete-de-Ouros é humanizado (só falta mesmo falar!). Entretanto, ele não alcança a faculdade da fala, e o narrador se encarrega de tentar adivinhar o que vai em seus pensamentos: quando o pequeno animal se vê diante da violência cerrada em meio aos outros animais, o narrador arrisca um “possivelmente pensando: Quanto exagero que há!...” (13)

Se as personagens humanas são apresentadas não privilegiando seus caracteres de virtuosidade e graça, a imagem esboçada de Sete-de-Ouros tampouco se prima por aspectos de dignidade. O embrião dessa narrativa cômica se fixa logo em sua abertura, pois, sem nenhum subterfúgio, já no segundo parágrafo do conto, o narrador apresenta esta contundente descrição do animal:

Era decrepito mesmo à distância: no algodão bruto do pêlo - sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável - uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas. (p. 9)

Entrementes o estatuto de personagem central, marcado no título, o burrinho marca sua presença em dois momentos bem pontuais do enredo. A despeito de perpassá-lo, de início ao fim, pois Sete-de-Ouros segue na comitiva, há dois momentos fundamentais em que o foco narrativo privilegia-o: é a abertura, como ficou dito, e o desfecho do enredo.

Na abertura da narrativa, eis que ele surge. É a manhã chuvosa do dia narrado, nos pastos ao redor da casa da fazenda, e Sete-de-Ouros só deseja ficar em sua paz solitária ao lado do cocho vazio, resguardando-se das fúrias dos outros animais (cavalos e bois) ao redor. Essa apresentação é dada pelo contraste: o burrinho que quer paz *versus* e os outros animais em seus arroubos de violência. Em meio às violências do espaço, o pasto da fazenda: “resignado”, “detesta conflitos”, “velho e sábio”, diante da confusão dos outros animais (bovinos) prefere manter distância, “enfadado de assistir a tais violências”, numa atitude de indiferença, “cabisbaixo, volta a cochilar.” (12) Vê-se que os conflitos podem se dar pela disparidade de forças físicas entre os animais, sendo os cavalos e bois muito mais fortes que o frágil burrinho. Assim, “para ele não havia possível sossego.” Até então, nessa atitude do animal, pode-se esboçar um riso, mas que

logo se diluirá na passagem adiante, quando o narrador declara sua condição de animal “híbrido infecundo, sem sexo e sem amor.” Essa declaração vem afastar qualquer riso, ao menos mais desbragado.

De acordo com PROPP⁸⁸, o animal não é cômico em si. O que o torna cômico é a atribuição de aspectos humanos a ele. Nesse sentido, corroborando essa ideia, também BERGSON defende concepção análoga, afirmando que “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*.”⁸⁹ E acrescenta dizendo que “se algum outro animal ou objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.”⁹⁰

Para exemplificar, aqui vale retomar o episódio, visto anteriormente, em que a cachorrinha do fazendeiro, Sua-Cara, brava e irritada, late no topo da escadinha da varanda da casa. O risível se infiltra na cena tão logo se estabeleça o paralelismo entre o animal e o dono, Major Saulo: o animalzinho, a sua imagem e semelhança: a sua cara; ou ainda mais coloquialmente: cara de um focinho do outro. A cachorrinha reproduz os gestos do dono, que no topo da mesma escada também dava, aos berros (ia dizer *latidos*), suas ordens. Veja que mesmo o termo *berro* também remete aos bovinos e outros animais, o que ainda aproximaria fazendeiro e animais e vice-versa. O exemplo ilustra o que PROPP e BERGSON afirmam sobre a comicidade ser própria do que é humano e nunca está fora do que é humano. O riso é possível, pois se vê no gesto do animal algo do humano, daquele traço que já se percebeu antes no Homem.

Voltando a Sete-de-Ouros e considerando as ponderações feitas sobre ele, sua figura constitui imagem forte do binômio senhor / servo. Veja que Sete-de-Ouros passa, “vida afora, por *amos e anos (...)*” (9, grifo meu). Na expressão de origem,

⁸⁸ Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992.

⁸⁹ Henri Bergson, *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 02. (Grifos do autor).

⁹⁰ Henri Bergson, *Op. cit.*, p. 03.

repisada, de “anos e anos”, o autor alcança, na recriação, uma sutileza de sentido e síntese: articula a condição de submissão de Sete-de-Ouros, que passa por vários amos, por anos a fio, a vida inteira. Ainda está embutida na expressão uma nota remetendo-o a certa condição picaresca, pois passa de amo a amo, no esforço de sobrevivência⁹¹.

Ao burrinho vêm associados dois termos sinônimos: “freio” e “cabresto”. Recebido a ordem de que ele seguiria também na comitiva, o animal resiste a receber o instrumento de controle e repressão; e mesmo quando “já encabrestado (...)”, esclarece o narrador, “não está disposto a entregar-se”. Às negaças do animal, o vaqueiro, então, toma providências mais enérgicas e, finalmente, domina-o: Sete-de-Ouros, rendido pela força superior, “[j]á não reage conformado”. Assim, de sua aparência resulta e sobressai um aspecto risível, mas pelo grotesco: “Ao aceitar o freio, arreganha demais os beijos num tremendo sorriso de dentes amarelos.” Por fim, o narrador declara, destacando a submissão: “(...) os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos e seculórios, mansamente, amém.”

Ainda que o conto discuta questão de tal gravidade não deixa de apresentá-la pela verve cômica. Aqui vale um parêntese para, de forma mais detida, abordar justamente essa personagem, Sete-de-Ouros. Em princípio, o conto apresenta uma situação que em si não teria nada de risível. Uma comitiva que acompanha o gado por um caminho é algo, senão sério, ao menos neutro, sem nenhuma conotação *a priori* que a denuncie como um evento risível. Entretanto, a esse grupo se insere elementos ou seres dissonantes (Francolim, o burrinho, “causos” cômicos). Com isso, planta-se o cômico no âmago da ação.

⁹¹ Isto a exemplo de aproveitamento semelhante em outra obra, com própria declaração do autor: “(...) no começo de Dão-Lalalão, eu pus ‘Sua alma, sua calma’. Nisto aproveitava, transformada, a velha expressão ‘sua alma, sua palma’. In: João Guimarães Rosa, *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão: Curt Meyer-Clason* (1958 – 1967), p. 237.

Nesse ambiente, a imagem esperada do homem, senão elegante, dado a condição rústica, ao menos forte, viril, o que se juntaria a sua montaria, devendo esta ser de igual qualidade. No conjunto, a noção é quebrada pela inserção de um burro “decrépito” e de personagens da estirpe de Francolim e João Manico, como já ficou visto (e também outros; cito Leofredo: magrelo, cara bixiguenta). A veia cômica do texto é ainda dilatada pelos fluxos das subnarrativas, os “causos”, afluídos ao longo do enredo central, sempre com algum motivo jocoso, salpicando riso por todo o percurso.

No caso de Sete-de-Ouros, o risível das situações, por vezes, pode declinar para o sentimento de piedade. Um motivo, num primeiro momento, que pode despertar o riso, pode finalizar despertando compaixão, já que o burrinho é humanizado. Ele é apresentado em franca decadência, pesando-lhe a idade e os anos de trabalho forçado, e, a despeito dessa condição, é solicitado ao trabalho árduo, exaurindo o que ainda resta de sua energia. Ao apresentar características humanas, o animal é também, simbolicamente, associado ao ser humano, conforme visto com os dois teóricos citados. Consequentemente, o sentimento que pode surgir é o que se dispensaria pela condição humana: mesmo na velhice não se encontra sossego, ainda se exige dele um derradeiro esforço para o trabalho.

Não é difícil perceber a imagem decadente, que se revela “mesmo a distância”, enfatiza o narrador. Toda a caracterização física do animal é marcada por aspecto e tom negativos, como se pode observar nos termos empregados: algodão bruto, rama rala e encardida, olhos remelentos, moscas, apenas para citar alguns. A impresumível origem também insere-se nesse campo semântico negativo, diga-se: “(...) vindo de Passa Tempo, Conceição do Serro, ou de não sei onde no sertão”, já que não se pode definir uma linhagem que o individualize.

De origem incerta, o burrinho tem recebido um rol de nomes ao longo de sua história e pelos diversos donos pelos quais passou. A variação de denominação não deixa de ser, no mínimo, graciosa, pois cada alcunha recebida carrega em si alguma analogia com um evento ou característica do dono na circunstância, sempre aludindo a algo de brejeiro. Uma quantidade deles é enumerada: Brinquinho, Rolete, Chico-Chato, Capricho, sendo Sete-de-Ouros o último deles. Em sua trajetória de vida, revelada em parte pelas alcunhas, muitas peripécias aconteceram: consta que fora “comprado, dado, trocado e revendido”, chegando a ser até “raptado” por alguns ciganos. Essas aventuras são apenas sumariadas pelo narrador; e as situações, assim formuladas no contexto do enredo são risíveis. Ao mesmo tempo em que é rebaixado à condição de coisa, podendo ser negociado, surge um elemento em descompasso: o rapto; já que o termo é mais propriamente dirigido à pessoa e não a animal.

Aliás, dos eventos mencionados, esse merece mais atenção, pois pode-se extrair algumas informações importantes. Do “rapto”, fica informado que os autores da ação teriam sido os ciganos, e fica a referência de que nesse momento o animal pertencia ao Major Saulo, já que “voltara para a Fazenda da Tampa”. Inicialmente, o feito é relativizado pelo termo “rapto”, mas, no desenrolar do episódio, a denominação muda de *status*, sai do campo da graciosidade, sendo enquadrado agora de forma mais severa como “roubo”, e pesando inclusive as consequências enérgicas da lei sobre os autores do delito, já que “(...) rendera cadeia e pancadas aos pândegos dos ciganos”. Apesar da sutileza do *en passant* da ocorrência, fica exposto, nesse caso, o poder e a eficiência da lei a serviço do proprietário.

As situações envolvendo Sete-de-Ouros seguem num misto de riso e dor, pode-se dizer assim. Com status de personagem principal, ele desponta na abertura do conto. Na manhã do dia narrado, o burrinho, que “detesta conflito”, tenta se livrar do

incômodo da violência dos outros animais, afastando-se para longe deles. Ele busca refúgio ao lado da casa da fazenda, onde vai “encostar o corpo nos pilares da varanda.” No entanto, Sete-de-Ouros cometera o erro fatal, que, segundo o narrador, é o “primeiro engano seu nesse dia”. E acrescenta ainda com a profética frase, aludindo um elemento basilar da forma clássica da tragédia (a referência é significativa e reaparece em outros contos): “[o] equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros.” É risível porque insere um personagem estranho: o burro, aproximando novamente dois seres de ordens diversas de valores.

A ação do burrinho se frustra e incorre num resultado ainda pior que o renunciado inicialmente: tentando se afastar da violência dos outros animais, se põe às vistas do Major Saulo, e ““quem é visto é lembrado””⁹², é o que informa peremptório e jocosos o narrador, de maneira que o fazendeiro imediatamente ordena que se arreie o animal para o trabalho daquele dia, já que faltava justo uma montaria.

Ao tentar se livrar de uma situação desagradável e cair, sem querer, em outra ainda pior é o que PROPP chama de “o malogro da vontade”, sendo um dos artifícios para se fazer rir. Nesse caso o riso resulta de ações frustradas. Exemplificando, o teórico esclarece: “quando às pessoas acontecem pequenos reveses, quando elas de repente apanham uma chuva forte, ou deixam cair seus pacotes, ou o vento carrega o chapéu, ou tropeçam e caem”⁹³; ele acrescenta ainda que “esse riso é um tanto cruel”, pois se ri da desgraça do outro. No caso de Sete-de-Ouros, essa situação, juntando-se a sua caracterização delineada anteriormente, produz um efeito cômico, ao menos inicialmente.

A condição do burrinho pedrês confirma seu aspecto cômico. Entretanto, se há um riso esboçado num primeiro momento, ele se desfaz em riso “amarelo”,

⁹² Entre aspas no texto do autor, assim como outros bordões e provérbios que aparecerão nesse conto.

⁹³ Vladímir Propp, *Comichidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 93.

seguindo-se um sentimento de piedade pela miséria daquele ser. Aliás, esta personagem rosiana reporta-se a um certo Akaki Akakievich, personagem de *O capote*, do russo NIKOLAI GÓGOL⁹⁴, leitura do autor mineiro e , nas palavras de PROPP, “maior dos humoristas e satíricos de todos os tempos, deixando bem para trás todos os demais mestres russos e não russos.”⁹⁵. É o riso trágico, ou como o próprio GÓGOL declarara: “o riso entre lágrimas”. A condição (humana?) de nosso burrinho pedrês lembra qualquer coisa de um Akaki Akakievich. De semelhante ainda há certo tom de melancolia na aura das duas personagens.

Cometido, assim, o “erro” fatal, não resta outra saída ao burrinho Sete-de-Ouros a não ser cumprir, submisso, o que lhe fora designado pelo dono. Evidentemente, cumprindo a mesma trajetória da comitiva, o burrinho sai da fazenda da Tampa, faz o percurso da viagem, conduzindo a boiada, retorna e chega ao ponto de partida, a mesma fazenda. Assim o animal pontua o enredo em dois momentos: a ponta inicial e final, esta se fechando melancolicamente com ele. De certa forma se delineia o esquema épico, na medida em que se pode estabelecer diálogo com o tema da viagem das narrativas clássicas. Outro aspecto de aproximação está na referência ao “erro”, “engano”, recorrente, marcando outras narrativas de *Sagarana*.

2.4 OS HUMORES E O ESPÍRITO UTILITARISTA DOS PROPRIETÁRIOS

Se por um lado Francolim é o risível, de outro, Major Saulo é aquele que ri, e o faz com constância; isso é demasiadamente frisado na narrativa. O riso assume emblemática significação na caracterização desta personagem, pois, como confirma o narrador, ele era aquele “(...) que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino,

⁹⁴ Nikolai Gógol, *Teatro Completo*, São Paulo: Ed. 34, 2009.

⁹⁵ Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 17.

quando alegre; e riso mudo, de normal.” Mesmo em termos quantitativos é relevante notificar. Os índices indicativos do riso do Major são recorrentes e se reportam exclusivamente a ele. Para mensurar, são exatamente sete “há-há”, mais quatro “Hô-hô” e um “Hó-hó”, computando, ao longo do enredo, mais de dez expressões onomatopaicas que precisam o riso e suas gradações, como risada, gargalhada. Sem contar que nas ausências mais diretas dessas expressões fica a cargo do narrador aludir ao fato: “O Major dera de taca no parapeito, muitas vezes (...) enchendo o barrigão de riso.” (14) Para concluir, ainda se acresce com as falas das personagens em que a matéria aparece referenciada, como esta, quando Major Saulo tenta convencer João Manico de que o burrinho é uma boa montaria. Diz ele, “(...) vocês [João Manico e o burro] vão indo tão bem, tão sem confusão...” É na réplica do vaqueiro que se assevera a jocosidade e o escárnio do proprietário, presumidos pelo leitor, certamente, mas só confirmados na declaração do vaqueiro: “(...) Eu sei que o senhor está se rindo é por saúde sua, não é por debochar de mim...” (32)

Mesmo sendo o que ri, o próprio Major Saulo pode ser risível, em determinados momentos, mas, nesses casos, sempre pelo grotesco, como revelam as passagens: “(...) Major Saulo parou, pensando, com um dedo enérgico, rodante dentro do nariz”; ou ainda na citação de a pouco: “(...) enchendo o barrigão de riso.” No primeiro excerto, se há um riso, ele surge do estranhamento, podendo ser acompanhado de certo sentimento desconcertante de asco, de nojo. O exagero da barriga do Major não chega a ganhar proporções fantásticas, limitando a ser a reprodução disforme da natureza de um corpo, dentro daquilo que se considera o possível real. Entretanto parece que há certo traço realçando as dimensões do ventre. Estaria num meio termo em que o autor “(...) com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas

procede de modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”⁹⁶.

A despeito de toda essa expansividade do riso, há ocasiões, entretanto, em que ele pode se exasperar e chofrar um “cala a boca” a Francolim. O vínculo entre os dois oscila em meio a circunstâncias de galhofa, com o patrão ridicularizando o vaqueiro ou, noutro extremo, repreendendo-o. Nestes eventos, entretanto, nem mesmo a gravidade da recriminação deixa de se produzir efeitos risíveis. Tanto se divertindo ou se exasperando com o empregado, de uma como de outra situação, sobreleva-se a violência que permeia a relação dos dois. A assimetria do vínculo de poder estabelecido dá prerrogativa, por exemplo, ao Major, porque é patrão, de ridicularizar e repreender o subalterno.

Se “Francolim não se contém”, e por isso recebe o “cala boca” do fazendeiro, o mesmo não acontece com Sebastião, o capataz. Este, ao que parece, aprendera a se calar frente ao superior, quando vê que o momento não é apropriado. A ponto de dizer algo, Sebastião contém-se, não ousa manifestar-se, pois percebe, “a tempo”, que pode incomodar o patrão: “Ia dizer qualquer coisa, mas *fechou a boca a tempo*, porque o Major Saulo continuava olhando para a aglomeração de bois.” (grifo meu) Essas marcas sugerem que Sebastião tem o discernimento, a maleabilidade de que fala BERGSON, e que, justamente, falta em Francolim. O capataz aprendeu a se calar, quando a situação exige, sobretudo nesse caso em que o proprietário olha “a aglomeração de bois”; esta, certamente, mais importante, na ordem dos interesses do proprietário, que a fala de um pobre vaqueiro. O capataz arguto, atento, “maleável”, diferentemente de Francolim, se autocensura, antes que o patrão o faça.

⁹⁶ Wolfgang Kaiser, *O grotesco*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 30.

Em contrapartida ao “cala boca”, determinadas falas são autorizadas, solicitadas e até bem vindas, não recebendo reprovação do Major. Ao que parece são aquelas das quais ele pode tirar algum proveito prático, utilitário: as portadoras de informações sobre os acontecimentos entre os vaqueiros, como é o caso dos “mexericos” de Francolim, ou quando portam saberes utilitários para a melhor aplicação do trabalho (conhecimento sobre o gado e sobre as condições da natureza), o que implica em melhor e maior aproveitamento da produção, ampliando-se com isso as possibilidades de ganhos e lucros, o que se reverte finalmente na “substância final, o dinheiro”.⁹⁷ Mesma ética é vista em outras personagens de narrativas posteriores do autor. Para citar apenas uma, esta de *Grande Sertão: Veredas*, Ricardão: “(...) rico, dono de fazenda, somente vivia pensando em lucros, querendo dinheiro e ajuntando (...) bruto comercial.”

Na fazenda da Tampa, quando o assunto é o bovino, o homem do Major é Zé-Grande: para “a sabença do gado, ele é o melhor vaqueiro da Tampa, homem ledor de todos os sestros e nequícias do bicho boi.” (21) E é dele que o Major arranca informações necessárias sobre o gado; ele ordena ao vaqueiro: “— Agora, que é que há e que é que não há, Zé-Grande?” (22) Nesses casos, o empregado pode mesmo contradizer o patrão quando este se engana sobre o assunto: “— É inteiro... Não, é roncolho. Mas bonito como um bicho de Deus!...”, diz o Major, e Zé-Grande contrapõe-se: “— É só de longe, seu Major. De perto, ele é de cor mais trivial...” (23) Ainda acerca das questões da natureza Major Saulo é novamente contradito, desta vez pelo capataz Sebastião: “— Estou vendo que o vau agora está pior do que o resto. Melhor era distorcer mais para baixo, onde deve de estar dando mais pé...” / “— Pé já não dá

⁹⁷ Expressão extraída da novela “Buriti”, in: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 659.

mesmo, em lugar nenhum, seô Major. E está desbarrancando, lá na outra beirada, e não tem saidor... Melhor por aqui mesmo, patrão.” (31)

A “ação interessada”⁹⁸ do Major Saulo vai além do que se refere aos bens materiais, estendendo-se aos bens simbólicos e do espírito. Assim, as falas podem ser bem vindas também quando fontes de prazer, como são os “causos” contados pelo vaqueiro Raymundão. Ao que, o patrão revela sua satisfação: “Você me deu boa prosa e companhia...” Mas se são coisas tristes é melhor não comentar, sabem os vaqueiros, e um deles aconselha: melhor “mudar de contar coisas tristes, que seu Major não gosta...” (22) E se o fazendeiro permite alguma “frouxidão” entre os homens é porque, argumenta ele, “se eles [os vaqueiros] têm seu divertimento, ficam mais marinheiros, na hora de fazer força...” (33-34), como quem diz, que para mandar e explorar a força de trabalho “não é só com força, é com jeito”. Esta expressão aparece na voz do vaqueiro Badu ao enfrentar o boi bravo, mas é ideia que permeia todo o conto e também o livro como um todo, assumindo diferentes sentidos. As ações interessadas do proprietário, extrapolando a esfera material, revelam o tratamento reificado que ele dispensa às relações humanas.

Esse panorama revela certa “especialização” de tarefas diárias da fazenda, remetendo, em alguma medida, à divisão do trabalho. Com isso, se poderia pensar no enredo constituído no fragmento de um dia, sendo o “dia” um fragmento da semana de trabalho e remetendo, justamente, à ideia de fragmentação, já que é essa a ideia da especialização: fragmentar (as tarefas, o tempo). É importante lembrar o significado da fragmentação das atividades e do tempo que se radicalizam em certo modelo de produção, sendo o dia uma dessas unidades mínimas de tempo, de jornada, de trabalho.

⁹⁸ A expressão, entre aspas porque segue o mesmo teor de sentido utilizado por RONCARI, ainda será retomada em discussões posteriores, onde será melhor explorada no contexto do conto. Luiz Roncari, “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom, in: Marli Fantini (Org.), *A poética migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Se por um lado Francolim é esse ser que, para usar expressão vulgar, “não se enxerga”, Major Saulo, entretanto, parece estar bem consciente de sua condição de patrão e também da de subordinado do empregado, podendo, por isso, tirar vantagens das situações. Na contraposição, o proprietário, percebendo isso, joga com essa especificidade do caráter de Francolim. Sem ainda julgar nesse momento suas intenções (ou seja, o espírito prático e utilitarista), o que fica sugerido nas entrelinhas do texto é que ele alimenta os devaneios do subalterno, aliciando a simpatia do empregado com qualificações do tipo: “(...) mulato mestre meu secretário”; “sujeito meu de confiança”; “Você é meu camarada de confiança”, “Galopa comigo, que é para o povo do lugar ver que o meu secretário é você...” (43). Propositadamente ou não, com essa atitude Major Saulo infla o ego de Francolim. Enquanto os vaqueiros não dão crédito ao colega – e o mesmo pode ocorrer com o leitor, pois este é bem avisado pelo narrador sobre a condição da personagem – Major Saulo, na contracorrente, o trata nestes termos, dando a entender que o tem na mais alta importância.

Ora, não seria o patrão o enganado da história! As suspeitas acerca de suas intenções aparecem, desenvolvem-se e, no final, podem ser confirmadas pelas ligações lógicas que se pode estabelecer de suas falas e atitudes. Ao que parece, ele conhece a situação e age fingidamente. Age com diplomacia para extrair e tirar proveito daquilo que o subalterno realiza com competência: fazer mexericos, levar e trazer informações acerca dos acontecimentos entre os outros vaqueiros, bajular o patrão, ser “olho e ouvido, andando longe”. Assim, Francolim, além de espécie de moleque de recados, é a garantia do patrão de saber dos acontecimentos entre os vaqueiros, como confirma os trechos: “Chega Francolim, de galope, com um recado do Major para Sebastião” ou “Ele foi por uma banda e vai voltar por outra, e vem me contar paçoca de novidades,

tudo o que os vaqueiros estão conversando e fazendo, ou deixando de fazer.” Era a forma do patrão “ver tudo de longe” o que acontecia nos domínios da propriedade.

A ambiguidade das ações do fazendeiro desponta pelo artifício narrativo explorado pelo narrador. Este, irresistivelmente, aparentando não querer, quer pô-lo a nu. E nisto há uma tensão: há uma força que o impede de fazê-lo, ao menos aberta ou despudoradamente.

2.5 A GRANDE COBRA FAMINTA E A “FOME” CAPITALISTA

A propósito do riso dos grandes proprietários, observa-se que esse mote não se limita à obra inaugural do autor mineiro, aparecendo também em narrativas subsequentes. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, ANA MARIA MACHADO⁹⁹ faz observações acerca da personagem Ricardão. Ela esclarece: “No significante Ricardão é possível distinguir diferentes semas: rir, rico, grande (ão, sufixo aumentativo)”; a quem também, diz ela, que “suas grandezas e riquezas se revelam no Nome (...)”: “dão, ri, ar, rico”. Recupero ainda os exemplos pinçados pela autora, pois bem elucidativos também para o propósito desse estudo: “Corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso compunha o ar de um fazendeiro abastado” e “Ricardão ria grosso.”

Esses três sentidos dos semas, atribuídos a Ricardão, podem ser observados também no primeiro fazendeiro, o da Tampa: o riso e a riqueza, já destacados nesse estudo, juntam-se ao aumentativo expresso, não no nome, mas no termo “Major”. Quanto ao riso, ainda também pude observar que essas referências são abundantes em diversos outros textos rosianos.

Como é evidente, é possível estabelecer ainda relação entre as duas personagens, Major Saulo e Ricardão, no que concerne ao aspecto físico. O fazendeiro

⁹⁹ Ana Maria Machado, *O recado do nome*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 78.

de “O burrinho pedrês”, no início de seus empreendimentos, era, emblematicamente, denominado “seu *Saulinho*”. Mas isso fora no passado, esclarece um dos vaqueiros, “para mais de vinte anos”, quando não havia mesmo “trem-de-ferro no arraial (...) nem tinha casa-de-fazenda na Tampa....” e ele “era moço e *magro*” e as terras “eram só as do Retiro, mais uns alqueires de pasto de brejo, no Pontilhão, que todo mundo chamava só de Jatobá...” (49, grifos meus). Vê-se nesse percurso o processo empreendedor de acumulação de riqueza e a encarnação do espírito de um *self-made-man*. Agora, rico proprietário e gordo, torna-se “Major Saulo”. Em correspondência à forma Ricardão, o epíteto “major” dispensou o aumentativo “Saulão”. Veja também, a título de exemplo, um iô Liodoro, que era “inteiro como um maior”.¹⁰⁰

Na trajetória da vida do fazendeiro, confundida com a dos seus empreendimentos, evidencia-se um processo em que se articula propriedade (bens materiais) e corpo (físico e espírito). Na mesma medida em que o fazendeiro aumenta suas posses isso é reiterado em seu corpo. E poderia já colocar a questão: e isso será também repetido em seu espírito, sua alma, seus sentimentos (espírito do capitalismo)?

São repisadas as referências aludindo às desproporções do corpo do Major. Aqui se destaca, grotesca e significativamente, a barriga: “enchendo o barrigão de riso”. As proporções do corpo são algo que beira o descomunal. Veja a passagem: “E o Major Saulo desce a escada (...) a passos pesados (...)”, e culmina na pressão de seu corpo sobre o cavalo, que “(...) mesmo tão grande, quase se abate e encosta a barriga no chão.” Pertencente à classe social dos abastados, tudo nele se marca pelo excesso; tudo está em demasia, transborda, vai até a “tampa”. É simbólica da opressão de classe a atmosfera opressiva que se cria pela desproporção do corpo e que vai reverberar na relação com os vaqueiros. A corda bamba em que se equilibram os empregados é revelada na fala de

¹⁰⁰ Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 642.

João Manico. Nessa ocasião fica exposto o sentimento e a condição dos vaqueiros em relação ao patrão. Diz ele: “Só em falar de obedecer é que todos têm medo do senhor...”, e acrescenta “Só vejo que esse povo vaqueiro todo tem mais medo do senhor do que da chifrada de um garrote (...)”. (34)

Para estabelecer um contraponto com obra posterior do autor, lembro que em estudo acerca da referida novela “Buriti”, do livro *Corpo de Baile*, LUIZ RONCARI analisa a personagem “do arrivista nhô Gualberto Gaspar”, associando-a ao espírito capitalista. Advertida pela observação do crítico, confirmo que deste nome próprio decorre, ao longo do enredo, um processo bastante significativo: da forma primeira Gualberto, passa-se, na pronúncia da esposa embaralhando as letras, à “deformação” “Gulaberto”, e se reduz à alcunha “Gula”. O crítico aproxima essas formas da cognominação à constituição orgânica da personagem, o qual carrega no nome a “sua ‘gula’ pela posse e acumulação”, sendo um agente da “concretização do utilitarismo do espírito capitalista”¹⁰¹. Muito embora nas análises do crítico essa nota aponte para outra perspectiva, aproveito um pouco desses sentidos para analisar alguns pontos aqui.

A propósito, destaco neste conto, na camada narrativa que sobreleva aspectos sociais, a configuração de um modelo de produção e de trabalho, bem como de suas respectivas relações humanas e sociais, já mencionada. A representação da organização da propriedade fundiária expõe, além de aspectos sócio-humanos específicos do sertão brasileiro, princípios de um modelo de produção e de relações humano-sociais fundados no capitalismo. Para tanto, o autor trabalha com uma metáfora central: o sistema é metaforizado na imagem de uma “cobra faminta”.

Além do que já ficou apresentado em itens anteriores no que se refere à assimetria de classe desse sistema, fundada pela dicotomia proprietário/empregado, e no

¹⁰¹ Luiz Roncari, “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom, in: Marli Fantini (Org.), *A poética migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 162.

conto reverberando num subsérie de binômios, dos quais destaco o par gordo/magro, destaca-se um elemento emblematicamente carregado de sentido: é o córrego por onde os vaqueiros devem atravessar com a boiada, chamado de “córrego da Fome”. Ele será ponto de travessia da comitiva tanto na ida como na volta à fazenda. Veja-se que se reitera no nome do córrego a ideia que está no par analisado: a “fome”, e por contiguidade de sentido aos pólos gordo-magro. Há ainda outras expressões que reforçam esse campo de sentido. Pulveriza-se ao longo do enredo, notações como estas: “ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente”; ou ainda na referência metonímica “a grande enchente da Fome”, para se referir ao rio. Além de indicativo de um sistema de produção que estabelece a exploração do homem pelo homem, essas referências constituem índices da tragédia que carregará os vaqueiros à morte; constituem prenúncios, indicações, de que alguém ou alguns serão engolidos por essa “boca” faminta. Ainda em contraponto com a novela de *Corpo de Baile*, “Buriti”, curiosamente também aparece a referência a uma cobra e, coincidência ou não, vem imediatamente na sequência, no mesmo parágrafo, à menção a um rio. Eis as duas referências: “‘A gente está indo para a beira do rio...’ ” (670); “Naquele capim tal ou tal, um desses dias estava aninhada uma cobra” (671).

Em “O burrinho pedrês”, em contiguidade ao elemento natural “rio” se associa um outro, desta vez, cultural, o “trem-de-ferro”. Entre os dois há relação de formato, já que seres serpentiniformes. E, desta maneira, tanto um como outro, remetem à imagem de uma “serpente”. Assim considerando, o primeiro deles, o rio, engolirá os vaqueiros (magros), para que o outro, o trem, possa “engolir” a boiada (gorda). Assim, seriam esses elementos a prefiguração do modo de produção que se desenvolve na fazenda: “serpente faminta”, devoradora de vidas: dos bois gordos, que não passam de mercadoria, e dos homens magros, força de trabalho que move o sistema, e também é

sugado por ele. Eles terão o mesmo fim “na barriga faminta da cobra”, metáfora dessa ordem social, sendo o proprietário o agente que, acima dos interesses humanos, de vida, encaminha todos, vaqueiros e bois, à morte.

Além da referência principal, a imagem da cobra é ainda reiterada em outras configurações. O próprio formato da comitiva, durante o trajeto remete ao ofídio: do estado de caos inicial, a massa informe e descomposta de homens, bovinos, equinos, se coloca a caminho e, aos poucos, se transforma em um único corpo: “bicho inteiro”, que “centopeia” (26). Aqui o autor pode ter se valido da possibilidade da dupla ortografia do substantivo “centopéia”, que pode ou não levar o acento agudo (mas isso antes do novo acordo ortográfico). Com isso pode se criar a ambiguidade de função do termo no enunciado: substantivo (centopéia) ou verbo (centopeia / centopeiar)? E assim também se cria um neologismo, característico da literatura rosiana. Mas não importa, de uma forma ou de outra, o sentido dá no mesmo: a forma alongada de bicho inteiro, lembrando o formato da centopeia (na nova ortografia) ou *centopeiando* (já me apossando do neologismo), pois em formato do bicho centopeia. Ainda aludindo ao formato, há a seguinte passagem, “(...) o rebanho se estira e alonga, reduzindo as fileiras, como soldados a passarem, em movimento, de uma formação de grande fundo para a coluna do pelotão.” (27).

Na comparação do modo de produção a uma “cobra faminta”, sobressai a representação pautada por um juízo marcadamente negativo. A depreciação é corroborada também se juntando a outros índices. Veja que Major Saulo, como agente desse espírito e com seus “olhos *verdes*” de onde se alumia raiva (marcas de sua caracterização), pode ser equiparado à “mosca do berne, a *lucília verde*, a varejeira (...)”

(10, grifo meu)¹⁰². Essa conjugação entre os dois, estabelecida pela cor verde, não deixa de chamar a atenção, ainda mais porque posta muito próximas em termos espaciais, na mesma página, o que reforça o nexos da aproximação. O grotesco asqueroso do símile do Major, a “mosca do berne”, contamina-o, como se esta lhe tivesse introduzido o “berne” e que ele, agora contaminado, também é contaminador. É desta mesma mosca que Sete-de-Ouros se esforça para não ser contaminado: “Velho e sábio: não mostrava sequer sinais de bicheiras; que ele preferia evitar inúteis riscos e o dano de pastar na orilha dos capões (...) onde fazem vôo, zumbidoras e mui comadres, a mosca do berne, a lucília verde (...)” (10).

Há ainda mais referências à cor verde: a traiçoeira onça-tigre tem olhos “(...) que alumiam verde (...)” (30), e, significativamente, o também “traíçoeiro” Silvino é comparado a esse animal. Forma-se uma cadeia, colocando em conexão elementos diversos e dispersos pelo enredo, tendo-se em comum o aspecto negativo: a organização da ordem de exploração do homem, que está para a cobra faminta, que está para Major Saulo, que está para a mosca do berne, que está para a onça-tigre, que está para Silvino, finalmente. Este último inserido nessa relação por se associar à ideia de “traição”, pois comparado no enredo com a onça-tigre. Se todos esses elementos estão associados, com cada um recuperando algum aspecto do outro, isso equivaleria dizer que Major Saulo também seria traíçoeiro.

O rebaixamento produzido por esse espírito do capital rebate no conto “Buriti”, que serve ainda de esteio comparativo aqui. O motivo encontra ressonâncias na “larva” ocultada no nome da fazenda de Nhô Gualberto: a Grumixã. Nesse mesmo sentido, corroborando esses signos negativos, há a personagem de Tio Laudônio, que é comparado ao piolho, e será retomada na discussão do capítulo seguinte.

¹⁰² Aparece em toda a obra rosiana uma fixação pela cor verde. “Iara de olhos verdes de muiraquitã” (*Magma*, A Iara, p. 18), neste caso com sentido diverso do verde dos olhos do Major. Veja ainda, dentre as tantas personagens do autor, a emblemática Diadorim.

Desta forma, pode-se ver na personagem do Major Saulo um provável ascendente de Gualberto, de “Buriti”. E assim, afirmar, que a “gula”, a “fome”, na referência ao “espírito capitalista”, se não estava ainda apresentada em sua forma mais acabada, ao menos estava posta e pensada já em *Sagarana*. E por que não dizer em *Sezão* de 1937.

Até aqui ficou levantado um conjunto de motivos do enredo de “O burrinho pedrês” que acercam o argumento temático em torno do modelo de organização e produção de uma fazenda, fundada em bases de uma empresa capitalista. Considerando esse horizonte de referência a um sistema de organização da vida social e material, em que o homem produz e reproduz a vida, um “detalhe” curioso não deixa de chamar atenção: durante o trajeto da comitiva há a alusão a um lenço vermelho. O detalhe parece discreto, porém ganha vigor no contexto por sua potencialidade significativa, restando a inquietação: a cor vermelha referida, até com certa contundência, estaria remetendo a algo para além de seu sentido literal (o lenço vermelho do vaqueiro)? Há outro sentido latente? Ela remeteria a um outro modelo de organização da sociedade associado a cor vermelha: o comunismo? Até por contraposição, esse elemento inserido suscita a discussão de um sistema ou um modelo de produção diverso do que é apresentado no contexto plasmado no enredo.

Não seria absurdo apresentar a questão, pois a ideia de contrapor sistemas de organização e produção da sociedade estaria dentro da articulação estrutural do enredo, sustentado justamente em elementos em contraposição. Aqui apareceria mais um par de binômio: capitalismo / comunismo. Representante do primeiro sistema, é sintomática a consideração do fazendeiro acerca do assunto: “Vermelho é cor de dor de cabeça...” (38), pondera ele. Mas um vaqueiro assevera: “Nenhum de nós anda com *pano* dessa cor...” (38, grifo meu). A palavra “pano” soa como algo muito maior que as

dimensões de um simples lenço, remetendo para algo mais amplo: uma bandeira. Talvez. Para reforçar esse campo de sentidos, aparece ainda em sequência muito próxima, novamente na fala do Major, a expressão “mão canhota”, que alude imediatamente ao termo “esquerda”: “Só de vez em quando é que um quer me saudar com a mão canhota...” (39) É também bastante significativo a intensificação nesse momento de termos como: “camarada” e “companheiro”.

Ainda acerca desses motivos, vale destacar que o texto é pontuado pela recorrente marca de reticências, sugerindo subentendidos, ideias em suspensão, hesitação. Diante de todos esses índices podendo ser alusivos ao comunismo, é difícil não acreditar que o autor não estivesse completamente consciente da inserção do tema no enredo.

Nesse período da escrita de *Sagarana*, década de 30, está em alta a discussão acerca do comunismo no mundo. Ainda, para corroborar, vale lembrar que em conto de obra posterior “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, de *Estas estórias* (1969), na qual curiosamente também há um burrinho prefigurando a narrativa, o autor apresenta novamente assunto acerca do comunismo, inserindo no enredo um momento histórico brasileiro: a luta armada comunista liderada por Luiz Carlos Prestes, a qual se convencionou chamar de “Coluna Prestes”.

O jogo de categorias contrapostas, vistas anteriormente, revela a lógica de uma ordem social fundada na assimetria de classes, que coloca em pólos opostos ricos e pobres. Nesse contexto a primazia de direitos recai sempre sobre o Major Saulo, em detrimento dos vaqueiros. O patrão deve sempre vir em primeiro lugar ou ter por direito a melhor prerrogativa. Ao enumerar cavalos e respectivos cavaleiros para acompanhar a boiada, é reveladora a fala de Francolim, reservando, prudentemente, primazia a ele: “— primeiro que todos, o cardão do senhor, seu Major.” Se nessa situação, , ele tem a

prerrogativa de ser o primeiro, ele poderá ser o “último”, se isso ainda constituir uma vantagem.

Na travessia do córrego, Major Saulo parece ter consciência dos perigos, pois alerta os homens nesses termos (o que é também a denúncia de certo temor covarde): “(...) vamos com paciência! Aqui tem morrido muita gente....”. Sintomaticamente, ele é o último a atravessar, conforme pode se depreender da declaração do narrador: “(...) foi o derradeiro – depois de Sete-de-Ouros com João Manico, *e mesmo* atrás de Francolim” (32, grifo meu). Ora, não é por acaso que o narrador (displícitamente, como quem não quer nada) joga essa informação no texto, mas reforçando a ideia com a expressão “e mesmo” atrás de Francolim, já que este, como subalterno, sempre se posicionava atrás do patrão, como ele mesmo – narrador – menciona mais de uma vez. A quebra do padrão da regra vem expor o medo covarde do Major Saulo, o que o rebaixa em sua dignidade e o torna grotescamente risível.

A construção da ideia do medo acovardado do fazendeiro delineia-se por um conjunto de índices. No momento de atravessar o córrego, ele analisa: “Melhor era distorcer mais para baixo, onde deve de estar dando mais pé...”, alertando para os perigos da travessia. É o vaqueiro Sebastião, o capataz, aquele mesmo que sabia se calar, o mais experiente com as coisas da natureza, que declara: “Pé já não dá mesmo, em lugar nenhum seô Major.” Resta ao patrão concordar com o subalterno e recomendar prudência: “Bem, mas vamos com paciência!”. É desconcertante que homem descrito como destemido, capaz de enfrentar boi bravo apenas com o olhar e de quem todos tinham medo, o comandante, portanto, agora se revele medroso.

Ao atravessar o córrego, é significativo que ele passe por último e atrás dos três mais “pobres-diabos”: o burrinho, João Manico e Francolim. A situação é risível. Entretanto, revela-se que mesmo quando ele é o último, essa circunstância não deixa de

ser um privilégio... um privilégio de classe. Assim, pertencente à classe social dos que detém a propriedade, os bens e o poder, o primeiro também pode ser o último, se deste modo ele o preferir ou decidir.

Major Saulo, que sob a umidade do dia chuvoso vai “envolto na capa larga”, é também protegido, para além da capa de chuva, por sua condição de classe, que o coloca em condições favoráveis e seguras. E por isso mesmo, ele tem a possibilidade das escolhas; não é obrigado a enfrentar os contratempos da vida e mesmo da natureza. Diante do mal tempo, resolve ficar no arraial, ao abrigo e ao calor de uma casa e ao lado da esposa. Ou seja: em segurança, com o conforto material da casa e afetivo do lar, na figura da mulher e dos filhos. A ideia que se insinua é a de que Major Saulo tem consciência dos perigos, como fica sugerido em sua própria observação “[a]qui já tem morrido muita gente...”. Mas só ele tem a opção de ficar; e ele o faz. A partir de então, boiada embarcada, ele sai de cena, não voltando mais a aparecer, enquanto os vaqueiros, no caminho de volta à fazenda, são lançados nas correntezas da sorte, dependendo dos acasos para sair ou não ilesos dos perigos do retorno. Em sua esperteza, cinismo, racionalidade e objetividade Major Saulo se livra da morte... por sua própria decisão, por sua condição de classe.

2.6 O “INSIDIOSO DESLIZAR DA NORMALIDADE PARA A CATÁSTROFE”

Embora ainda seguindo com a atmosfera cômica, a tensão narrativa aumenta no momento do retorno dos vaqueiros. Combina-se forte tensão e verve cômica. Dois eventos concorrem, indicando desfecho trágico: um deles é a iminência do propalado ajuste de contas entre os vaqueiros Silvino e Badu, podendo resultar em crime de morte, com assassinato de um dos dois ou de ambos (ou ainda com o envolvimento de

terceiros); o outro é o prenunciado pelos perigos da travessia de volta do córrego da Fome em sua enchente. KATHRIN ROSENFELD¹⁰³ descreve, com precisão e justeza, o desenrolar do conto como um “(...) insidioso deslizar da normalidade para a catástrofe”. Há, sim, uma calmaria; mas uma calmaria um tanto suspeita, deixando a sensação de que se vai iludindo, ludibriando, distraindo o leitor, que embalado pelo riso, por uns átimos de segundos se esquece dos eventos trágicos prenunciados, mas que de repente os pressente de novo, como algo que vai inexoravelmente acontecer.

A possibilidade do sinistro aparece mais incisivamente no momento de retorno dos vaqueiros à fazenda; e ela é sugerida mais pela tensão que se cria entorno dos dois vaqueiros, Silvino e Badu, na ameaça deste último ser morto por aquele, do que propriamente pela ameaça da natureza, com a enchente do córrego. A atenção do leitor é desviada da tragédia que de fato acontece para outra, o assassinato, que acabará malogrado. Embora a catástrofe no rio seja prenunciada ao longo do enredo, com índices bem marcados, acaba no desfecho caracterizando-se como secundária frente à disputa entre os vaqueiros. Os artifícios de comicidade são imprescindíveis para se criar a ambiguidade da situação. Assim, o trágico do conto fica neutralizado pelo indefectível tratamento formal dado à narrativa.

Mas o curioso da situação é notar que major Saulo tem consciência da possibilidade desses dois eventos perigosos. E é de um e de outro que ele se livra ao abandonar a comitiva. Quanto a isso aparecem referências no texto. Sobre a enchente, como já ficou visto, ele sabe dos perigos e tem medo. E quanto ao caso da disputa entre os dois vaqueiros, ele estabelece extensa discussão com Sebastião e também com Francolim. E é deste último que ele tira suas conclusões mais precisas: realmente as intenções de Silvino são de matar Badu e fugir. Então, ele entrega o comando da volta a

¹⁰³ Kathrin Holzermayr Rosenfield. *Desenveredando Rosa – A obra de João Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 40.

Francolim, “(...) você vai vir com os vaqueiros, trazendo na algibeira autoridade minha”, e previne-o sobre o possível crime: “(...) ele [Silvino] quer mesmo matar o Badu e tomar rumo. Agora, eu sei, tenho certeza. Não perde os dois de olho, Francolim Ferreira!” Ele, ironicamente, entrega o comando da volta a ninguém menos que Francolim, eximindo-se das responsabilidades de intervir, como “representante da lei”. Aliás, com menos respeitabilidade que ele, Francolim, não poderia haver outro. Major Saulo, tendo conhecimento das possibilidades dos dois eventos, abandona os vaqueiros como quem diz: não me importa mais, o gado está embarcado, e agora vocês morram ou se matem.

Na travessia da ida, o fazendeiro, ao transpor o córrego com boiada grita: “— Viva, meu povo, não se perdeu nenhum!...” (32). Nenhum dos bois, diga-se. O mais importante é não perder a mercadoria (boi), mesmo que para isso se sacrifique muito mais da metade dos vaqueiros com seus respectivos cavalos, que é o que de fato acontece no retorno.

No instante em que os vaqueiros caem no centro da correnteza do rio, a imagem que se cria é a da cobra que os enlaça em sua rodilha “faminta”: “(...) enrolou-os em suas roscas, espalhou, afundou, afogou e levou. Ainda houve um tumulto de braços, avessos, homens e cavalgaduras se debatendo.” O que se percebe nesse rebuliço de águas é que a massa, que antes era pelotão, “bicho inteiro”, “centopéia”, se dissolve. Assim, finalmente, revela-se o desfecho trágico, na travessia de volta, o afogamento dos vaqueiros:

Noite feia! Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos, indo córrego abaixo, de costas – porque só as mulheres é que o rio costuma conduzir de-bruços... O cavalo preto de Benevides não desceu, porque ficou preso, com a cilha enganchada num ramo de pé-de-ingá. Mas o amarelo bragado de Silvino deve de ter dado três rodadas completas, antes de se soverter com o dono, o jeito de um animal bom. Leofredo não se achou. Raymundão também não. Sinoca não pode descalçar o pé do estribo, e ele e a montada apareceram, assim ligados os

dois defuntos, inchados como balões. Zé Grande e Tote, abraçados, engalfinhados, sobram num poço de vazante, com urubus em volta, aguardando o que escapasse das bocas dos pacamãs. Mas o que navegou mais longe foi Sebastião, que aproou – barca vazia – e ancorou de cabeça, esticado e leve, os cabelos tremulando como fiapos aquáticos, no barro do vau de Silivéria Branca... (59)

O quadro se constrói nas bases do grotesco: é estarrecidora e desconcertante em sua multiplicidade espectral e macabra. A isso se acresce a ironia do narrador, ao detalhar minúcias funestas. Os urubus marcam mais forte a ideia de morte e putrefação. Há uma espécie de riso Satânico na ironia de alguns detalhes, configurando riso de humor negro. O comentário de KAISER define, de alguma forma, um pouco da atmosfera:

É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal.¹⁰⁴

No parágrafo anterior, o narrador, de modo indireto, já havia apontado o grotesco nas mesclas dos elementos humanos e plantas e humanos e animais: “Lá, acolá, devia de haver terríveis cabeças humanas apontando da água, como repolhos de um canteiro, como moscas grudadas no papel-de-cola.” (59)

A atmosfera grotesca, entretanto, não é duradoura, afoga-se logo na comicidade. Da imagem sinistra, o leitor, estarrecido, talvez volte a reler o texto, na busca entre os nomes arrolados as personagens de sua simpatia: Francolim, Sete-de-Ouros.... Badu (talvez). Não os encontrando, depara-se com outra cena, esta fortemente contrastando com esse instante trágico do afogamento. O final se constrói dissolvendo-se o macabro e indo desaguar na margem oposta, beirando o hilário: Francolim salvara-se agarrado no rabo do burro. Há uma ponta de muxoxo na informação do narrador:

¹⁰⁴ Wolfgang Kaiser, *O grotesco*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 60.

“Alguém que ainda pelejava, já na última ânsia e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês.” (60) Salvo pelo rabo do burro! Até nesse momento dramático, ele volta a assumir, comicamente, a posição que sempre ocupou em relação ao patrão: atrás. A cena se fecha quando, já em terra firme, o burro “despediu um mole meio-coice. Francolim – a pé, safo.” Esquecidos da cena trágica, é nessa situação nada elegante nem magnânima, nem nobre, aliás, digna de um pobre-diabo, de um palhaço, diga-se, que vemos nosso herói mais simpático se salvar da morte. É imediata a sua imagem trazida a mente: o corpo esguio do vaqueiro sendo projetado longe e num átimo, do tombo faz-se um salto, “safo”, finalmente. É bem possível que, desse coice, ele tenha caído por terra, e o corpo *magro* e ágil tenha logo se posto em pé, ele tomba e levanta, assim, o *boneco-de-molas* ganha materialidade física também.

O coice do animal é a última repreensão que o leitor presencia a Francolim. Em sua ingenuidade, loucura, devaneio e sonho, Francolim se salva da morte... por acaso. Nesse desfecho, passa-se do grotesco macabro da imagem dos oito vaqueiros mortos à distensão do riso, com a notícia de que o herói comicamente se livrara da morte, e daí para o desfecho cômico-melancólico, com o burrinho no ponto inicial, de volta à fazenda, onde tudo está novamente em ordem. Ele traz no lombo o vaqueiro que também se salvara montado em seu dorso: o amoroso e “bebedérrimo” Badu.

O rebuliço de tempestade, que se inicia mesmo no início do enredo e vai numa progressão em que o ponto de maior tensão é o instante do afogamento dos vaqueiros, a partir desse ponto tudo vai voltando ao estado de paz, em que tudo se tranquiliza e acaba numa “escuridão” melancólica: “Depois [Sete-de-Ouros] procurou

um lugar qualquer, e se acomodou para dormir, entre a vaca mocha e a vaca malhada, que ruminavam, quase sem bulha, na escuridão.” (60)

III - O PROVÉRPIO QUE NÃO COUBE NA HISTÓRIA:

“OS ÚLTIMOS SERÃO OS PRIMEIROS”

Nesta narrativa, embalada pelo riso, não se pode dizer que haja otimismo. O percurso de “O burrinho pedrês” se dá numa semi-escuridão e umidade. Ainda que fosse dia, a atmosfera é noturna, de “manhã notiteira, sem sol”, (10) informa-se de partida. O dia chuvoso, a neblina, envolve os cavaleiros durante todo o trajeto, “com uma umidade de melar por dentro as roupas” (10). E a narrativa fecha-se em breu, dentro da água, nas correntezas do córrego da Fome, com a trupe emergida do aguaceiro, Francolim, Sete-de-Ouros e Badu, este *encharcado* também pela cachaça. E a cena se fecha no meio da noite, na “escuridão”, que emblematicamente é a última palavra do conto. O saldo foram muitos mortos.

Nesta história de deslizar de cavaleiros e boiada pela estrada, centopeiando, “no resumo de um só dia”, uma outra história sendo construída, contada. A história de um universo de produção, de trabalho e de organização social. E seguindo o mesmo caminho, a mercadoria também perfazia o seu movimento, contando sua história, no meio da “manhã notiteira”, e sumindo, como era de se esperar, na escuridão e na morte.

CAPÍTULO III

CENAS DE UMA COMÉDIA NACIONAL

OU

TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE UM PAÍS

*Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões*

(“A volta do malandro”, Chico Buarque)

CENAS DE UMA COMÉDIA NACIONAL

OU

TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE UM PAÍS

“Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais – o estilo, o sistema –, o tempo valera. Daí, se despediam: abraço cordial, abraço cordial...”

(“A volta do marido pródigo”)

I. NO PALCO DO SERTÃO: ENCENAÇÕES DE CORDIALIDADE¹⁰⁵

A dramatização de um dilema brasileiro é matéria destes “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, segundo conto na sequência de *Sagarana*. Esferas de organização social, que nele (conto) se concentram, relativas a instâncias políticas da sociedade plasmada, são postas sob as luzes da ribalta. Dentre elas, as que concernem às instituições de Estado, quais sejam: a política-partidária e o processo eleitoral, bem como aquelas de ordem privada, mas que se engastam nesse âmbito público, no embaralhamento dos campos, no caso em

¹⁰⁵ A presença de marcas do teatro e da dramaturgia nesta narrativa havia sido destacada já nas primeiras leituras do conto, e ganhou forma de estudo, apresentado à disciplina do prof. João Roberto Faria, “Formas da comédia e do cômico no teatro brasileiro do século XIX”, para a qual preparei trabalho abordando aspectos da forma do teatro e do cômico no referido texto. Com o desenvolvimento da pesquisa, pude observar a referência ao aspecto, mencionada por alguns críticos ao conjunto da obra rosiana, dentre eles destaco as notas de Irene Gilberto Simões, das quais faço referência aqui. Finalmente, há pouco tempo (set. 2011), por ocasião do seminário Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda, parte dos eventos comemorativos dos 50 anos de fundação do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), e promovido por este instituto, tive a oportunidade de ouvir a palestra do prof. Richard Graham, que discutiu a dramatização das eleições no Brasil no período do império colonial, em que ele utiliza todas as categorias e procedimentos do teatro para tratar do processo eleitoral da época, no âmbito das práticas, fora da ficção literária.

questão: igreja e vida privada . Assim, no interior do sertão mineiro, arranja-se, à boca-de-cena, o drama de um ato cívico: as articulações de campanha de eleição distrital. Elenco completo escalado, é nesse palco que se encenam formas de organização e práticas político-eleitorais dessa sociedade, diga-se de antemão, muito cordial. E para adiantar ainda mais: isto não é um elogio.

A terminologia, absorvida de outra forma artístico-literária (teatro / dramaturgia), tem justificativa na base textual. A maneira de organização deste conto, embora sob constituição de gênero em prosa, alude e se sustenta em moldes estruturais próprios do gênero dramático (teatro). O conto evoca, em seu formato, marcas como a paródia, a farsa, a sátira, e outros aspectos específicos da dramaturgia, como rubricas, apartes, peripécia. Dentro dessas categorias teatrais (ou através delas) o conto apresenta procedimentos próprios da produção do drama, e, no caso, um drama cômico-satírico. Com isso, vivencia-se na forma prosa da narrativa e no enredo dramatizado uma experiência teatral. E, mais uma vez, neste texto de *Sagarana* conjuga-se muito nitidamente os dois eixos: uma sociedade representada, comicamente.

II. O TEATRO DO SERTÃO, DO BRASIL, DO MUNDO

2.1 FILHOS PRÓDIGOS: A PARÓDIA COMO ARGUMENTO

Ao propósito de se levantar o pano de cena desse drama, impõe-se, logo de saída, a consideração do fato dos termos em que ele está nomeado: para este conto, GUIMARÃES ROSA parodia no título um texto da *Bíblia*, fonte canônica. O original implicado, “A parábola do filho pródigo”, encontra-se no Evangelho de São Lucas. Reconhecendo essa base referida, a relação se faz de imediato, pois a ligação entre os

dois textos é estabelecida de forma explícita, uma vez que se declara em um dos segmentos do título o manancial inspirador. No enunciado que encabeça o conto rosiano, uma palavra é alterada e se mantém outra: na correlação do laço familiar, o termo *filho* é substituído pelo termo *marido* e mantido o adjetivo original – *pródigo*. Com isso, sugere-se que o tema debatido, a prodigalidade, permanece, mas agora em outra conjuntura: marido/esposa. Com essa formulação o autor afasta qualquer hermetismo que obscureça sua fonte. Friso, entretanto: isso só é possível se o leitor tem conhecimento da matriz importada, pois o dado só fica explícito no título, não no corpo do enredo. De acordo com a discussão de LINDA HUTCHEON¹⁰⁶, autora que discute a paródia, esse tipo de recurso que apresenta “sinais mais abertos” de referência é o da “paródia trocista mais tradicional”. Isso também não quer dizer, como se verá, que o conto rosiano se paute por este padrão tradicional, entendendo os procedimentos com fins de ridicularizar a matriz parodiada. HUTCHEON lembra ainda que esses “sinais mais abertos” ocasionalmente aparecem na paródia moderna, devendo se considerar “a complexidade e o âmbito estruturais e intencionais da forma”. Esse parece ser o caso da paródia rosiana.

Para situar a comparação, mas em linhas gerais, alinhavo os dois textos, no que concerne seus traços parodísticos, pespontando índices de contato e marcando os distanciamentos.

Para começar pelo princípio, mas resumidamente, eis a parábola bíblica: ela conta a história de um pai e seus dois filhos. O mais novo deles solicita a metade da herança paterna, a qual lhe caberia de direito; atendendo ao pedido, o pai divide seus bens entre os dois herdeiros. Recebida sua parte, o filho mais novo viaja para longe e dispõe da riqueza de forma dissoluta, depois, tendo tudo dissipado, passa a viver na

¹⁰⁶ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia - ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa: Edições 70, 1985, p. 30.

miséria. Arrependido, o filho retorna a casa do pai, assumindo que pecara. O pai não só o aceita de volta como o recebe com festa. Entretanto, o irmão mais velho, que ficara sempre na casa paterna, indigna-se com a situação, dizendo-se injustiçado, pois nunca abandonara o pai e, contudo, jamais recebera deste sequer um cabrito.¹⁰⁷

Na contrapartida nacional, em certa medida, o que está numa primeira parte da narrativa acompanha o fio do texto base: a personagem central correspondente, Lalino Salãthiel, tal como o filho bíblico, pode também ser dito pródigo. Aqui, como marido, ele negocia a esposa, numa transação tácita, mas que se reverte em uma quantia em dinheiro. Com isso, ele abandona o trabalho e foge do lugar em que vive rumo à capital federal, o Rio de Janeiro, onde pretende viver e realizar suas aventuras. Estando lá, dissipa, em farras e com mulheres, todo o dinheiro possuído. Desta forma, pode-se dizer que ele dissolve seus bens materiais, representados pelo trabalho, e afetivos, figurados pela família (a esposa Maria Rita) e amigos (colegas de trabalho) do arraial onde vivia.

Nesse esboço geral dos dois textos, é possível observar o pontilhado de um percurso, o que estabelece um ponto de convergência entre as duas personagens centrais: primeiramente, apossar-se de bens materiais, romper com relações afetivas e viajar (se aventurar), dissipar os bens materiais e, finalmente, tempos depois, retornar ao lugar de origem e tentar restituir de alguma forma o que se havia perdido. No entanto, no plano mais estrito dos enredos, toda a semelhança, repetição, que estabelece um contato num primeiro momento, ou num esboço geral, vem atravessada de profundo deslocamento, desfazendo-se em “distanciamento crítico e inversão ou diferença irônica”, para continuar o diálogo com HUTCHEON. O mais evidente, num primeiro

¹⁰⁷ *Bíblia Shedd – Antigo e Novo Testamentos*. Português, Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Vida nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997, Evangelho de São Lucas, capítulo 15, versículos 11 – 32.

momento, é a própria alteração do estatuto de parentesco – filho / marido –, e se segue no conjunto dos deslocamentos de contextos (temporais, sociais, etc.). A tudo isso se imprime a nota cômica do enredo rosiano, que confere ao conto considerável deslocamento de tom: do sério e sagrado, do original bíblico, para o risível, da paródia cômico-satírica do país (Brasil), mesmo o riso não se dirigindo diretamente à matriz. A autora esclarece ainda que “na paródia moderna, outro contexto pode ser evocado e depois invertido sem que seja necessário assinalar, ponto por ponto, toda a sua forma e espírito.”¹⁰⁸

No entanto, a paródia não é de fácil definição, mesmo este recurso, como procedimento e questão de discussão da crítica literária, tendo perpassado toda a história da literatura ocidental desde suas primeiras manifestações, tanto como produção literária quanto como preocupação crítica. Acerca de uma definição de paródia, muitos teóricos debateram e se debateram ao longo dos anos.

Para tomar a questão também em seu princípio, a primeira ocorrência do termo aparece na *Poética* de ARISTÓTELES, também ponto inicial dessa discussão literária no ocidente. A palavra *paródia* guarda dois significados, estabelecidos já nessa origem, pois seu prefixo “*para*” pode significar tanto “contra” ou “oposição” quanto “ao lado de” ou “paralelo”; e “*ode*” significa “canto”. Assim, as paródias podem se constituir ou como um “contra-canto” ou como um “canto-paralelo”.

Mais recentemente esse debate ganhou novo interesse e uma nova definição de paródia foi formulada¹⁰⁹ pela crítica canadense LINDA HUTCHEON. Ela justifica essa retomada apresentando, dentre outros argumentos, a observação de que muito

¹⁰⁸ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia - ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa: Edições 70, 1985, p. 30.

¹⁰⁹ “No prefácio à seleção de textos de Oswald de Andrade, da coleção “Nossos Clássicos”, Rio de Janeiro, Agir, 1967, Haroldo de Campos trata da paródia em sua acepção etimológica de “canto paralelo” e não apenas no sentido de imitação burlesca.” Nota de Boris Schnaiderman, no prefácio do livro *Comichidade e riso*, p. 10.

comumente a paródia havia sido definida sustentando-se naquele primeiro sentido do prefixo do termo, “contra”, “oposição”. Investigando a definição e funções da paródia na arte moderna do século XX, não só na literatura, ela chega à formulação de um conceito de paródia como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.”¹¹⁰ Desta forma, sai daquela concepção de paródia somente como ridicularizadora do texto parodiado, ideia bastante difundida. É adotando o segundo sentido extraído do prefixo do termo que HUTCHEON reformula o conceito, alargando-o. Se o primeiro sentido restringe a paródia como imitação tendo como objetivo tornar ridícula a matriz, HUTCHEON adota o prefixo na acepção de “ao lado de”. Ela defende que nesse caso “é este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte moderna (...)”¹¹¹

Embora reconhecendo que a paródia não seja “fenômeno novo”, a autora justifica também a necessidade de recolocar o tema em debate, pela sua “ubiquidade em todas as artes deste século”, fato que, segundo ela, “exige que reconsideremos a sua natureza e função.”¹¹² Ela alerta ainda para a inexistência de definições trans-históricas, sendo, pois, exigido em cada época nova reformulação e problematização das questões e retomada do debate.

Outro aspecto de sua discussão recai sobre o que se poderia ser parodiado. Ao contrário da acepção de PROPP¹¹³, por exemplo, em que a paródia abarca maior campo, incluindo não só a linguagem codificada, mas tudo podendo ser parodiado, gestos, objetos, dentre outras formas não codificadas. HUTCHEON limita, por assim

¹¹⁰ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia - ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa: Edições 70, 1985, p. 17.

¹¹¹ Linda Hutcheon, *Op. cit.*, p. 48.

¹¹² Linda Hutcheon, *Op. cit.*, p.11.

¹¹³ Vladímir Propp, *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

dizer, o alcance da paródia às formas codificadas de discurso, sejam elas da língua ou de outras linguagens.

Apresentadas essas linhas gerais das duas narrativas (a bíblica e a rosiana) e alguns pontos teóricos acerca da paródia, aproximo agora alguns aspectos dos enredos em questão¹¹⁴. Sem pretender, contudo, esgotar o assunto, o cotejo de alguns pontos dos dois textos, para descrevê-los em paralelo, faz-se necessário. Primeiramente, uma diferença significativa, já mencionada, refere-se à institucionalização das relações entre as personagens implicadas: passa-se de uma relação filial (consanguínea) para uma relação marital (contrato civil), instituída pelo casamento. Entretanto, os dois casos inseridos na instituição “família”. Outro distanciamento se dá pela forma como os recursos materiais são obtidos pelas personagens. Enquanto o filho bíblico obtém seus bens, admitidamente, de forma legal, do ponto de vista dos direitos, dentro do que é instituído pela lei, Lalino Salãthiel adquire o dinheiro, ou ao menos parte dele, com uma transação que não tem respaldo na lei (antes havia, se pensarmos na ordem escravocrata): a venda de uma pessoa, a esposa. A narrativa que conta a prodigalidade de cada um também é construída de maneira diversa. Durante a estada em terras distantes, a parábola apresenta cena com a personagem e ressalta a situação de miséria e penúria a que chegou o filho, rebaixado à condição dos porcos, conforme atesta o trecho: na miséria, “(...) desejava ele fartar-se das alfarrobas que os porcos comiam; mas ninguém lhe dava nada.” Já no enredo rosiano o que corresponderia a essa passagem é subtraído pelas linhas rápidas do sumário, com as escusas pudicas (reais ou fingidas) do narrador de não poder fornecer maiores detalhes, por força de que houvera “demasia de

¹¹⁴ É importante lembrar que o diálogo intertextual parodístico é um traço muito presente na obra rosiana. Além desta narrativa “A volta do marido pródigo”, há no mesmo livro ainda mais dois textos apresentando em alguma medida traços paródicos, embora em perspectivas diversas deste tratado aqui: “A hora e vez de Augusto Matraga” e “Minha Gente”. Também há, em outra obra, *Ave Palavra* (1970), o conto “Fita verde no cabelo”, que parodia a história de chapeuzinho vermelho do clássico conto de fadas de Charles Perrault.

imoralidade”, o que justifica a supressão de detalhes (sórdidos, mas ele não diz). (77) Não diz, mas parece querer dizer, pois no capítulo em que é tratado esse assunto (parte IV), deixa-se entrever algum pensamento da personagem, através de discurso indireto livre, alguns dados da aventura e um relance de cena em duas únicas falas de Lalino.

A passagem que se atém ao que ocorrera de sua estada na capital federal é curta. O trecho introduz-se sugestivamente com a seguinte análise: “foram bonitas [as aventuras], mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade”. (77) Talvez para não constranger o leitor, o narrador sumaria o segmento. Desta forma, sem apresentar em cena a passagem de Lalino pela capital, fica sugerido, entretanto, através de um significativo discurso indireto livre, que ele vivera na “pândega” desbragada: “Caiu na estrepolia: que pândega! Antes magro e solto do que gordo e não... Que pândega!” (78) O trecho é marcado pela mistura de discurso do narrador e da personagem (indireto livre), apenas com duas rápidas ocorrências de discurso direto completando, significativamente, as reflexões da personagem: “—E se eu voltasse p’ra lá? É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...” / “—Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem!...” (78)

Ao fim de seis meses, sem mais dinheiro algum ele retorna ao lugar de onde havia partido, disposto a recuperar a esposa. E, mesmo sob penúria material extrema, ele não se desespera.

Um elemento curioso compõe ainda um elo entre os dois textos: o motivo da meretriz. Na parábola, ela aparece apenas rapidamente aludida, o que se justifica, na fala acusadora do irmão mais velho, o que ficara na casa paterna. No enredo rosiano é o próprio Lalino quem as menciona insistentemente e em tom de apologia; ele se vangloria de tê-las conhecido... no sentido bíblico, sobretudo.

Em certo sentido, o mote da meretriz, entretanto, rebate na condição a que o próprio Lalino Salãthiel converte a própria esposa. Ao vendê-la, “transforma a mulher que ama em mercadoria e a negocia, o que equivalia a torná-la numa coisa e, de certo modo, pública.” E aí não diferindo das meretrizes de fato e direito. “De “valor de uso” ele a transforma em “valor de troca”, para ser apreciada como valor de uso por um outro”¹¹⁵.

E para finalizar, ainda um aspecto chama a atenção, o que concerne à temática da viagem. O dado é relevante principalmente a partir do retorno das personagens. Tal como o filho bíblico, Lalino também realiza a viagem. Ele deixa o arraial onde mora e vai para o Rio de Janeiro. E da mesma forma que o outro pródigo, quando esgotados os recursos materiais para a continuação da aventura, retorna ao local de origem. Até aqui se tem algo, pode se dizer, coincidente entre os dois textos. No entanto, há diferença significativa de atitude: o filho bíblico volta arrependido e assumindo sua falha; e faz ato de contrição: “Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho”. De sua parte, Lalino não se arrepende de nada e não parece pesar nele nenhuma culpa, nem mesmo preocupação pela penúria material, como se verá. E sem nenhuma apreensão ou pudor, ele estabelece o firme propósito – “quero-porque-quero”, revela o capricho – de recuperar a mulher, que a essa altura estava morando com outro, o espanhol.

Evidentemente, há vários deslocamentos do texto de origem para o texto rosiano. No cômputo geral, o deslocamento significativo se dá pelos aspectos morais de um e outro personagem. Um distanciamento emblemático diz respeito à postura entre as duas personagens: um se sente pecador, culpado, faz ato de contrição; o outro não tem

¹¹⁵ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 50.

remorso algum, não pecara, e, sem compensar a falta, pelo arrependimento, quer restituir o que perdera.

No sentido bergsoniano, na repetição pulsa o cômico. Já que a vida, ele esclarece, porque viva, não se repete. A repetição estaria para o mecanismo, para a máquina. A paródia sustenta-se nesse princípio: é a repetição de um sentido codificado anteriormente (mesmo que seja repetição com conteúdo contrário, de negação ou sério e enaltecendor, do original). No texto aqui em questão, pelo princípio desse procedimento, o risível é instalado em “Traços biográficos...” já de saída: quando se percebe o motivo bíblico reatualizado. Mas isso não o faz necessariamente risível. O que o torna risível é a percepção do rebaixamento do motivo: da esfera divina da relação pai-filho decai-se no círculo terreno das relações institucionais , marido/esposa; e mais, terrena, porque carnal. Mas a abrangência do cômico neste conto também não se encerra aí.

A própria forma paródica do texto rosiano é um campo vasto de investigação. Contudo, não parece que neste caso a intenção seja, pela paródia, ridicularizar ou fazer crítica depreciativa ao texto fonte. E se for o caso, isso não está em primeiro plano. O cômico também não se realiza como um ataque ao texto parodiado. O ataque se faz ao homem e às instituições políticas, cutucada e ridicularizada na sátira político-eleitoral. No entanto, não deixa de ser um gesto transgressor o de parodiar texto elevado, ainda mais com uma história tão rebaixada e plena de jocosidade; e se a história reporta à sátira social, o gesto se intensifica, sendo, pois, a *Bíblia* texto sagrado.

O próprio contraste das personagens nos dois textos apresenta um deslocamento crítico significativo. Enquanto no texto sagrado há uma amarra moral, a paródia opta por inversão irônica apresentando uma personagem completamente amoral. À mulher, a quem ele recupera no final, não lhe cabe ao menos um pedido de desculpas;

no entanto, tudo fica bem. O desfecho do enredo se dá em clima de “final feliz”, tanto no plano amoroso (a mulher) como profissional (a política).

A propósito, do ponto de partida da referência bíblica, o conto assume outros destinos, realizando-se, na maior parte, em uma outra paródia: a encenação de uma disputa eleitoral, em que o protagonista, nesse contexto, atuará, vivendo as aventuras (de marido e de filho pródigo), e nesse palco também revelam-se seus (e do país) traços biográficos.

2.2 RESPEITÁVEL (E)LEITOR!, COM VOCÊ!: ...

Os “otimistas cômicos”¹¹⁶: aqueles que evolvem “auto-satisfação bonachona” e possuem uma inabalável “alegria de viver”, é esta a espécime encontrada e definida por PROPP, em sua análise dos caracteres cômicos. Anteriormente, HEGEL, tratara do assunto, formulando a marca desses caracteres na expressão: “inquebrantável confiança em si mesmo”¹¹⁷. Para exemplificar, PROPP vai lembrar justamente a figura matriz dessa índole cômica: o palhaço.

Quem não tem à lembrança esses seres, que “entram no picadeiro brilhando de satisfação (...) muito satisfeito[s] de si (...)”? Então, com vocês, um deles, ei-lo: Eulálio de Souza Salãthiel!

E não é com esta imagem (descrita a pouco pelos teóricos), e em vivas cores diante dos olhos, que ele marca sua entrada em cena, e segue atuando, ato a ato, nesse drama/enredo? Cenário arranjado, ele surge, vem chegando, já de muito atrasado para o dia de trabalho (mas disto ainda não se avisa), e desce da carroceria do caminhão:

¹¹⁶ Vladímir Propp, *Comichidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 140.

¹¹⁷ *Apud* Vladímir Propp, *Op. cit.*, p. 140.

(...) lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel. (...) vem bamboaleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de quê. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora (...) dá aspecto de quem estivesse recebendo uma ovação (...) tem um soberbo aprumo para andar. (64)

A narrativa está apenas começando e até esse instante, sabe-se, pelos parágrafos (cinco) iniciais, que há um ritmo intenso e metódico de trabalho, matematicamente cronometrado, minuto a minuto, na tarefa árdua dos “ativos trabalhos de construção” de um dos quilômetros da “estrada-de-rodagem Belorizonte – São Paulo”: “a turma do *seu* Marra bate rijo, de picareta, atacando no paredão pedrento a brutalidade cinzenta do *gneiss*.” (63, grifos do autor) E nisto não haveria graça nenhuma. Ao contrário: é o trabalho pesado que se sobreleva; e, não por acaso, consta no local um burrico (burro de carga), que faz seu trabalho, ajudando os homens com o carregamento de terra, “puxando o carroção”.

A entrada de Lalino nesse cenário de atividade penosa e exaustiva suspende, pelo contraste, a gravidade do evento, e respinga na narrativa a primeira nota cômica. O descompasso entre a vestimenta e o contexto de trabalho pesado, braçal, se ainda não tira o riso, ao menos causa estranhamento. E como se não bastasse o vestuário inapropriado, além disso, na sucessão dos acontecimentos, fica-se sabendo, a despeito da figura ostentar ar tão despreocupado, que ele estaria atrasado ao trabalho. Vê que se sucede um desenrolar de situações dissonantes, as quais vão se dispondo ao longo de toda essa sequência do enredo. Esse é um dos procedimentos de realização da comicidade, deste e outros eventos da narrativa. Ela é fundamental, pois já nesse momento se revela ao leitor o modo farsesco da personagem. O trecho citado, descrevendo gestual, vestimentas, ornamentos e comportamento, fecha o círculo de compleição, física e moral.

Da cortesia simpática do “bom dia” e completada pela indagação do “como passou de ontem” ao chefe, vem a resposta seca e direta, advertindo-o de que só receberá o pagamento de metade do dia: “Bem. Já sabe, não é? Só ganha meio dia.” E isso sucede a imagem de olhos nos olhos dos dois: Lalino “assenta os olhinhos gateados nos olhos severos do chefe.” Os contrastes entre a postura dos dois homens – do ar simpático de um à irritação do outro, articulada com a fisionomia dos olhos (de um, olhinhos gateados, do outro, olhos severos) –, engenhosidades do narrador, tramam o risível, que também respingam a dúvida sobre o caráter de Lalino Salãthiel. Resta ao leitor desconfiar de desfaçatez do empregado, e o riso surge da esperteza tão facilmente desmascarada.

Apenas um parêntese aqui, para lembrar que os diminutivos funcionam como forma de criar uma ligação de intimidade, nas relações sociais pautadas na cordialidade e, no caso dos contos de *Sagarana*, também de produção de comicidade: a marca dos diminutivos assume caráter ambivalente: marca um expediente nas relações sociais e recebe tratamento risível. Pode se observar que, além das personagens, o narrador também não se furta a esse modo de proceder: se refere a Lalino como “mulatinho”. E major Anacleto ganha um dengoso e risível “majorzinho”, da boca de Maria Rita, quando lhe pede ajuda no caso com o “marido pródigo”. (p. 99) SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA destaca esse expediente linguístico como mais uma fórmula do “homem cordial”:

A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também aproximá-los do coração.¹¹⁸

¹¹⁸ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 26 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 148. (destaque do autor)

Voltando ao enredo, a suspeita dá a tônica do riso ao longo da narrativa, pontuando-a em muitos episódios. Nesse quadro inicial, por exemplo, deixa-se entrever que Lalino perdera a hora para o trabalho porque fora a um baile na noite anterior. O fato (ou boato, não se fica sabendo) é insinuado por um dos colegas, e a fala vem entre parênteses: “((...) Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...)” (65). Providencialmente sem escutar o comentário maldoso, ele alega ao chefe motivos de outra ordem, mais justificáveis: “(...) Amanheci com uma nevralgia... Fiquei com cisma de apanhar friagem...” (65)

O descompasso das versões que se chocam (o atraso injustificado, a falsa doença, o prazer / baile, etc.) deriva toda a verve cômica, risível, do trecho. O procedimento se repete em outros contextos, reverberando ao longo da narrativa. Com tudo isso, se nesse início ainda não se confirma de vez o caráter da personagem, lança-se ao menos fortes desconfianças sobre sua inclinação moral. O narrador, de sua parte, nunca explicita os fatos de maneira clara. Mantém-se também numa duvidosa neutralidade, ao passo que não coloca os fatos às claras, deixa entrever a nota dissonante nas ações e trejeitos da personagem. O resultado será sempre o riso.

A propósito, essa base cômica se dá pela constituição farsesca dos eventos e da personagem. E este é mais um dos elementos do teatro que entra na estrutura do texto. Uma das características da farsa é a que explora a comicidade do corpo. Lalino é apresentado expondo forte traço de teatralidade: a composição do figurino, os gestos e trejeitos corporais. Além disso, o conjunto está em desafino com o ambiente; e desta configuração surge a imagem dele como ser fantasiado¹¹⁹.

A maneira como se estrutura o enredo, com os “apartes” de outras personagens (os colegas de trabalho), vai deixando entrever as espertezas de Lalino. Ao

¹¹⁹ Esses aspectos foram vistos no capítulo anterior (CAPÍTULO II), acerca da personagem Francolim; as mesmas considerações cabem perfeitamente para a personagem de Lalino Salâthiel, dispensando maiores comentários.

escárnio dos colegas, Lalino simplesmente os ignora, dando ares de que não é com ele a troça, e muito ainda pelo contrário, “dando aspecto de quem tivesse recebendo uma ovação”, e completa o rapapé com “um soberbo aprumo para andar.” (64) Mas Lalino é um sedutor: seduz a quase todos, seduz o chefe, que, embora o tivesse ameaçado, não lhe corta a jornada não trabalhada, como havia determinado. Em compensação, Lalino alardeia a própria disposição para o trabalho: “Vou p’r’a luta, e tiro o atraso!”; mas arrebatava mesmo a sensibilidade do chefe jogando com assunto de sua predileção: o teatro. Tocado em seu ponto fraco, seu Marra baixa de vez a guarda, dando por aceitos os (in)justificados motivos do atraso: “Está bem, seu Laio, por hoje, *como foi por doença*, eu aponto o dia todo.” (Grifo meu)

Para que não restem dúvidas acerca do caráter da personagem, desde sua primeira aparição, a situação é construída, como ficou visto, a traçar seus aspectos físicos (a figura), morais, as dissonâncias das situações e fatos, o que fará com que o leitor não se engane com ele.

Subjacente à trama das dissonâncias enreda-se a mentira. Ainda segundo PROPP, ela é mais um dos expedientes de se produzir efeitos risíveis. Sobretudo, diz ele, se elas não são interesseiras: “o grau máximo da comicidade de uma mentira é ao mesmo tempo a mentira completamente gratuita graças à qual, porém, o mentiroso se desmascara (...).”¹²⁰ Com os expedientes de mentiras gratuitas ele seduz também aos colegas, e ele o faz de forma tão natural, num “tom tão próximo da verdade – e justamente nisso está todo o cômico da mentira”, é o que explica GÓGOL.¹²¹ Entretanto, as invencionices de Lalino são, por vezes, bem absurdas; isso por si reforça seu perfil farsesco, pois ficam apenas no nível da graça. Essas particularidades do herói – negativas, mas sem causar grandes danos – só lhe angaria simpatia.

¹²⁰ Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 117.

¹²¹ *Apud*: Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 117.

Se as mentiras de Lalino, num primeiro momento, baseiam-se em certo interesse: ele mente para justificar o período não trabalhado e poder com isso receber o pagamento das horas não trabalhadas, em certa medida, a situação não se mostra como um ato espúrio. Além do mais, o fato de não se deixar o leitor se enganar com elas, desmascarando-o sempre, produz-se sempre um riso de zombaria, que “nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual, do homem.”¹²²

Da parte interna à ficção, há indicações de que outras personagens também não se enganam por completo com ele ou não têm bem certeza sobre o caráter de Lalino. É o que sugere a fala de um dos companheiros do trabalho: “— Eu, tem hora que eu acho que ele é sem-brio (...).” (68) Ou quando relevam, desconfia-se que o fazem por fingimento, por aceitá-las como verdade as mentiras, como no caso do chefe.

E da parte do narrador, pode-se dizer que ele não está de inocente, não é figura neutra nas situações que narra. Aliás, é de sua pena, a origem da malícia, que se produz o desmascaramento contínuo da personagem. Desde que surge, a caracterização incisiva, englobando aspectos físicos, morais, cumpre o objetivo de delinear os traços de Lalino Salãthiel, os quais, afinal, foram anunciados no título do conto. E são com essas tintas que o retrato é pintado, conferindo-lhe a malandragem como síntese. Nele, como se confirma ao longo do enredo, concentra-se a mentira, o pedantismo, a esperteza. Por esses caracteres pode-se aproximá-lo em uma linhagem de personagens, desde o de âmbito mais geral, como Lazarilho de Tormes, Pedro Malasartes, aos circunscritos às letras nacionais, como Macunaíma e os Leonardos.

A despeito da precariedade de caráter, tal como os outros citados, ainda assim Lalino resulta muito simpático, aos olhos do leitor. Mais uma vez aqui a marca

¹²² Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 175.

farsesca: a simpatia e a esperteza são características essenciais da personagem nesse gênero.

Apesar de tão simpático aos olhos do leitor, Lalino Salãthiel, entretanto, não passa impune, sofrendo injúrias daqueles que se irritam com ele: os atributos depreciativos lhe impingidos, pulverizados por todo o enredo, não são poucos, nem eufêmicos. Esse recurso da linguagem dá, por sua vez, o colorido risível, contribuindo com esse aspecto a uma boa dose de riso. No âmbito da ficção, pode-se enumerar uma quantia, afora repetições, de mais de trinta termos injuriosos atribuídos a ele, ora mais ora menos furiosos.

Eis a lista: maneiro, descarado, bisca, desbriado, não tem brio, sem-brio, tralha, sem moral, maldito perro, capadócio, granuja, sem-vergonha, canalha, caradura, miserável, ingrato, varrido, saci, diabo, filho de uma, vagabundo, cachorro (ão), bandido, cafajeste, mal-agradecido, burlão, se reveste de bobo, esperto, levado de, indecente, ordinário, ladino, salamistrão, pachola, fagueiro, diabos dos infernos, referido, ... e por fim: ... o ca-pe-ta!

E fora da ficção ele é ainda mal visto e maltratado, sempre encontrando quem também não o deixa por menos: a crítica WALNICE NOGUEIRA GALVÃO¹²³ por sua vez espicaça-lhe a alma e lhe enxovalha ainda mais a famigerada reputação: “um tremendo mau-caráter”, diz ela.

Estes termos , ora mais, ora menos ofensivos, salpicados aqui e ali por toda a extensão do enredo, alguns sendo repetidos por vezes, não deixam de ser plenos de escárnio e risíveis. Isso se dá porque resultam em agressões sem maiores consequências. Os ataques são inócuos, já que muitas vezes o herói simplesmente os ignora, por não escutá-los mesmo ou por fingimento. E quando os escuta, não se constrange com a

¹²³ Walnice Nogueira Galvão, *Mínima Mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 240.

agressão. O leitor sabe que se está nos domínios do cômico. A tudo isso, só lhe resta achar graça, já que não há a intenção mesmo de deixá-lo (o leitor) penalizado. O que constitui mais uma propriedade da farsa e do cômico.

Tudo vai se produzindo graças à esperteza farsesca e às malandragens de Lalino Salãthiel, úteis instrumentos à comicidade assim como às articulações políticas do major local, nas eleições distritais, das quais o texto rosiano produz sua crítica, sob o artifício cômico-satírico.

2.3 *UM APARTE, UM PARÊNTESE: O TEATRO COMO FORMA*

Os procedimentos, amparados em índices dramatúrgicos, tanto como motivo inserido no enredo como na maneira de composição da narrativa, que se estabelece na relação com a estrutura desse outro gênero literário, forma arcabouço estruturador da história narrada. Assim, pela recorrência, a alusão deixa de ser casual e se impõe como relevante. E, portanto, como um fio central a ser seguido.

No âmbito da produção rosiana, ressalto que a “técnica teatral” fora objeto de análise em estudo de IRENE GILBERTO SIMÕES.¹²⁴ A autora se reporta a diversos textos da obra rosiana, e a estes “Traços biográficos...”, inclusive. E além do teatro, ela aponta outra arte de contar narrativas, o cinema.

Por um lado, como motivo, o teatro aparece como um dos assuntos do enredo, constituindo-se, assim, parte das temáticas tratadas. Há o desejo das personagens, seu Marra e Lalino, de se montar e encenar uma peça no arraial; é o que revelam os diálogos entre eles. O assunto, inclusive, é a tônica básica das conversas entre os dois. Alguns extratos comprovam e exibem as cenas: “— Falar nisso, seu

¹²⁴ Irene Gilberto Simões, *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*, São Paulo: Perspectiva, s/d.

Marrinha, eu me alembrei hoje cedo de outro teatrinho, que a companhia levou, lá no Bagre: é o drama do *Visconde sedutor*... Vou pensar melhor, depois lhe conto. Esse é que a gente podia representar...” (65) Noutra ocasião é seu Marra quem toca no assunto, se referindo a Lalino: “(...) Até servia para fazer o papel do moço-que-acaba-casando, no teatro...” (69). Também em referência ao teatro, duas peças são mencionadas por Lalino, nas conversas, a saber: *Visconde sedutor* e *Vingança do bastardo*¹²⁵.

Se o teatro aparece como motivo, sobre o qual se discorre, e no seu sentido literal de sua feição prática (encenar, montar uma peça), as referências, no entanto, não se restringem somente a essa camada do texto: ultrapassando esta esfera, a dramaturgia, por assim dizer, alcança a dimensão da estrutura textual. Essa indicação à forma dramática é explícita e se constata já no fechamento da primeira parte, quando o narrador, à guisa de rubrica, deixa a nota: “(...) a cena se encerra completa, ao modo de um final de *primeiro ato*.” (72, destaque meu)¹²⁶

Ora, se para essa parte primeira, diz-se que é o “primeiro ato”, pode-se inferir pela lógica que as oito restantes compõem os oito atos subsequentes. É ainda dentro desse mesmo nexos que se pode pensar também o próprio livro, com suas nove

¹²⁵ Não se constatou, embora feitas pesquisas nesse sentido, que essas peças teatrais existam além da ficção de Guimarães Rosa. Mas, para além desse dado, fica sugerida nos títulos uma ordem social de títulos, como a nobreza e a monarquia. E se verá que *sedutor* é o próprio personagem, Lalino Salâthiel.

¹²⁶ Procedimentos literários que se valem desses aspectos da forma do teatro não são raros em textos de gênero épico. Cito, a título de exemplo, LAURENCE STERNE, em *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Em determinado momento da narrativa, para suspender a ação por algum momento, o narrador utiliza-se do artifício teatral: “Desci a cortina sobre esta cena por um minuto.” As razões, esclarece ele: “(...) a fim de lembrar-vos de uma coisa, -- e de informar-vos de outra.” Num tom de petulante brincadeira com o leitor, ele adverte que, mais a frente, a mesma cortina será levantada outra vez, dando assim continuidade a ação: “(...) a cortina será novamente erguida e o tio Toby, meu pai e o dr. Slop continuarão sem mais interrupções.” No entanto, não sem antes advertir, jocosamente, que somente depois de realizar o que havia anunciado: “[q]uando estas duas coisas estiverem feitas.” (cortar?? colocar em nota de rodapé??) Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, 2. ed. corrig. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 161.

narrativas, como sendo uma grande peça teatral, justa e coincidentemente em nove atos, sendo cada um dos textos um dos atos¹²⁷.

Outros índices compõem a teatralização, por assim dizer, da narrativa. Um exemplo é o modo como o autor coloca à parte, entre parênteses, certas cenas do episódio, como se elas acontecessem ao lado da cena principal, isto pensando no espaço próprio de encenação teatral, o palco, onde estaria a cena principal e atuando o respectivo ator principal (Lalino, no caso). No plano do texto no papel, a cena principal fica momentaneamente em suspenso, para somente ser retomada mais adiante, um tempo depois. Esse recurso¹²⁸, entretanto, não é exclusividade das formas literárias, aparecendo em outras manifestações, como o próprio espetáculo cênico e também a narrativa cinematográfica, para ficar nos dois exemplos.

No texto rosiano, o procedimento dos parênteses parece assumir também funções de “rubricas”, que, no caso do texto dramático, são as indicações deixadas pelo autor para a prática dos ensaios e representação da peça. Esses parênteses assumem, ainda, uma outra função relativa a uma convenção própria do teatro: o “aparte”, recurso, na encenação, de um ator falar ao lado do outro sem que este o escute e/ou o veja. Isso ocorre no enredo rosiano quando, no canteiro de obras, os amigos de Lalino fazem comentários maldosos a ele, e que, evidentemente, Lalino não deve ouvir. O leitor, contudo, deve estar bem a par. Vale destacar que o aparte é um recurso muito corrente do chamado “baixo-cômico” e muito afeito a resultados risíveis, expediente utilizado no presente texto.

Acerca deste mesmo trecho do enredo, SIMÕES observa o caráter da “técnica polifônica do cruzamento das vozes”, em que se têm intercaladas as vozes do narrador e

¹²⁷ Não foi feita pesquisa nesse sentido, mas caberia uma verificação do alcance da configuração deste conto como uma *ekphrasis* da obra.

¹²⁸ O recurso é mais radicalizado no teatro, pela própria especificidade do espaço do palco. Quando se utiliza do “aparte”, é necessário que haja um “acordo” tácito de encenação entre atores e público: o aparte só deve ser ouvido a quem interessa, no palco ou entre o público.

personagens. A isto ela denomina-se como um “enunciado-espetáculo”: em que as “‘marcações’ do narrador, a alternância e/ou superposição de vozes sugere a ruptura (no sentido da narrativa linear), apresentando-se a estória como um enunciado-espetáculo.”¹²⁹

A tudo isso, acrescenta-se ainda a utilização de certa expressão, muito específica da atividade cênica: “Deu a deixa” (70). A expressão, marca de fala ou de ação, em que se apóia o ator, refere-se ao andamento do espetáculo, de continuidade dos encadeamentos cênicos. Embora, o artifício seja um sutil fio solto, deixado nas tramas do texto, a expressão ganha relevo nesse tecido urdido com os motivos teatrais.

A constante menção ao teatro constitui um aspecto bastante emblemático para uma interpretação desta narrativa. E, no caso em questão, este “Traços biográficos...” ficam sendo, dada a centralidade do tema, uma encenação da vida social e política brasileira. Noutros termos, pelo tom cômico, permeado no enredo, o conto estaria para uma comédia da vida sócio-política nacional. LUIZ RONCARI afirma que no conto há “algo da comédia grega: nela estão envolvidos todos os que participam da condição humana, pobres e ricos, fracos e poderosos, tolos e sábios, ninguém escapa à degradação e à injustiça, sofrendo-as ou praticando-as.”¹³⁰

Ainda nesse âmbito do gênero dramático, a personagem central, Lalino Salãthiel, guarda relação com o teatro no que ela tem de característica farsesca, o que ainda será pontuado em tópicos seguintes. A composição da personagem remete a uma “escritura corporal”, como faz ver SIMÕES, “que invade o texto e leva o leitor para o espaço cênico.”¹³¹ E para falar nos termos do pacto estabelecido nesta análise, leva-o ao palco da propriedade do major Anacleto, rico fazendeiro e político local, com quem o

¹²⁹ Irene Gilberto Simões, *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*, São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 145. (destaque da autora)

¹³⁰ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – o amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 47.

¹³¹ Irene Gilberto Simões, *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*, São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 50.

herói irá trabalhar. Assim, a esperteza de Lalino Salãthiel, sendo uma das características da farsa, imprime mais um elemento de teatro. É esse caráter de farsa que coloca as ações do conto (poderia dizer peça) em ritmo acelerado. O enredo, de baixos e altos, produz um desenvolvimento em “câmara rápida”¹³², que também é própria da farsa.

2.4 *TEATRINHO: HUMOR E SÁTIRA POLÍTICO - ELEITORAL*

Estes “Traços biográficos...” vem a ser precisamente isso: a dramatização cômico-satírica de um dilema brasileiro, dispondo no palco seus elementos e atores. É nesse espetáculo que se encena a sátira ao sistema político-eleitoral do país, quando este ingressa na vida republicana. A natureza dividida da constituição do país, aspirando modernidade, mas com práticas fundadas nos tempos coloniais e imperiais, em que vigorava o arbítrio, o clientelismo, a elevação da pessoa em detrimento do indivíduo, e outros.

Para se começar a estabelecer os termos desse debate, no plano literário, uma definição do gênero satírico e algumas considerações correlatas. Em sua acepção clássica, a sátira:

(...) consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos (...) envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação, perante o estabelecido, a sua mola básica.¹³³

Considerada a definição, um dos princípios da sátira é ser paródica. Ou seja, parodia instâncias da sociedade (ou indivíduos) da qual (dos quais) se quer realizar uma crítica, ridicularizando-as (os), denunciando-as (os). Assim, em seus objetivos está o

¹³² James Wood, *Como funciona a ficção*, São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 190.

¹³³ Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo: Cultrix, 2004, p. 412. Verbete: SÁTIRA.

ataque aos males da sociedade, e daí decorre a origem da expressão latina: “Castigat ridendo moris” (rindo castiga-se os costumes). Ela, entretanto, nem sempre é humorística. A tratada aqui o é. Costuma-se classificá-la em diversos tipos, de acordo com o grau e a força de violência e mordacidade de ataque ao alvo visado. De sua vertente moderna, previne-se que pode ser “bem humorada, espirituosa, trocista”¹³⁴. O que parece ser o tom dos contos de *Sagarana*, já que se procede no nível da graça, do riso, e no caso deste conto, configurando-se mais como humor que como sátira (no sentido puro). E daí decorre que sua propriedade de tom seja cômico-satírico, sendo esta um dos artifícios da comicidade (a sátira a serviço do cômico) e não o contrário.

É através das aventuras e ações da personagem central, que se vai compondo o quadro satírico das ações e práticas da vida social e político-eleitoral, identificadas como circunstâncias que desencadeiam a inferida “insatisfação” e, portanto, alvo do “ataque” visado. Como esse panorama encena, na realidade ficcional, contexto representativo da realidade do país, o procedimento recupera ainda o estatuto paródico. Neste procedimento, retoma-se um dos fundamentos básicos da sátira: a “sua relação com a realidade.”¹³⁵

A vida social do país, alvo da crítica satírica de GUIMARÃES ROSA é o do momento histórico de um “*passado próximo*, o do *coronelismo* da Primeira República, que está vivendo no tempo do autor uma tentativa de superação.”¹³⁶ Nos anos 20, no debate político discutia-se questões como “eleições limpas e respeito aos direitos individuais”, aponta FAUSTO. E entre os temas desse debate, diz ele, “a maior esperança

¹³⁴ Harry Shaw, *Dicionário de termos literários*, 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 412. Verbete: SÁTIRA.

¹³⁵ Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo: Cultrix, 2004, p. 412. Verbete: SÁTIRA.

¹³⁶ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 58. Grifos do autor.

era depositada na educação do povo, no voto secreto, na criação de uma justiça eleitoral.”¹³⁷

Na constituição formal do enredo de “Traços biográficos...” pode-se visualizar uma cisão, dispondo-o em dois blocos: num primeiro deles (indo da parte I à IV), introduz-se o universo plasmado, apresentando um fragmento da vida privada de Lalino Salãthiel: o trabalho, a vida doméstica, com a mulher, a vida social no ambiente em que transita. Sob foco, Lalino Salãthiel se revela em sua dimensão humana (caráter) e nas relações da vida privada. Este segmento vai até ao ponto em que ele parte para o Rio de Janeiro, abandonando a esposa. Nessa primeira parte, mesmo focalizando a personalidade, esse primeiro recorte é ainda balizado por um marco histórico preciso: período em que se construía a “estrada de rodagem Belorizonte – São Paulo”.

Uma divisa interpõe-se articulando os dois blocos: é a parte que descreve o momento do retorno de Lalino ao arraial (parte V), seis meses após sua partida. Depois desse momento em diante (da parte VI à IX), o foco narrativo se amplia, abrindo-se em sua segunda parte. A partir daí, Lalino, de retorno ao arraial de origem, se engaja, como cabo eleitoral, numa movimentada campanha política, como uma espécie de cabo eleitoral. E aí acontece o que está no cerne do que se satiriza: a vida política e as práticas do processo eleitoral nesse ambiente rural do sertão.

Ao abordar o conto, LUIZ RONCARI notifica dois eixos na constituição do plano temático do enredo, entrelaçando vida privada (do herói) e âmbito público, da política eleitoral da localidade:

(...) está praticamente dividido em duas partes: uma, que nos mostra Lalino cuidando da sua vida particular, tanto dos interesses econômicos, no trabalho e nos negócios, como das relações pessoais, principalmente a amorosa, e os desajustes que vive nessas duas instâncias da esfera privada, as quais acabam se misturando; e outra, mais desenvolvida, revela-nos como o herói, integralmente, sem ter de ceder

¹³⁷ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo: EDUSP, 2003, p. 305.

em nada do que já era nem fazer nenhum esforço de mudança, ajusta-se perfeitamente aos termos da vida pública vigente, principalmente aos da prática política.¹³⁸

Assim, juntando-se ao aspecto estrutural observado a esse do plano temático apresentado por RONCARI, percebe-se a articulação de dois aspectos de constituição das esferas do público e do privado: uma, em termos temáticos e outra, em termos estruturais da narrativa.

Desta forma, na segunda parte do enredo, como ficou dito, o foco se amplia, sai da esfera restrita e da vida privada da personagem e alcança o todo da vida social, pública, representada. Esse todo, inclusive, incorpora a parte, a personagem de Lalino Salãthiel, focalizada no primeiro momento. A partir de então, descortina-se uma campanha político-eleitoral em que major Anacleto, o rico fazendeiro da localidade, lança-se ao pleito. Lalino continuará ainda sendo protagonista, e como cabo eleitoral, vai de peripécia em peripécia fazer a campanha do político local. Se na primeira parte são os “traços biográficos de Lalino Salãthiel” que são delineados, na segunda, vê-se que esses “traços biográficos” passam a ser também do país, colocando-o agora como personagem principal, ao lado de Lalino. O Brasil vai concorrer, dentro do enredo, em importância com a personagem.

Com esse mote de partida, o autor dispõe no palco alguns atores, temas e questões da cena política e eleitoral correspondentes ao panorama brasileiro: os fundamentos “patriarcais” e agrários (dos ensaístas) e também bem, ganhando destaque, as práticas de “cordialidade” e o homem “cordial”.

No Rio de Janeiro, em pouco tempo Lalino descobre que a vida não é tão fácil como imaginara, e acaba sendo forçado a realizar o caminho de volta, de trem, com uma “passagem de segunda”. O motivo, ir e voltar, aparece metaforizado em alguns

¹³⁸ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 50.

pontos do conto: primeiramente, na abertura do texto, na epígrafe, onde há uma indicação: “(...) Negro danado, siô, é Heitô: de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou!”¹³⁹ Depois, no exato momento em que o narrador discorre acerca das “aventuras [de Lalino] na capital do país”, ele vai lembrar justamente da “estória daquela rã catacega”, que “trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou – ‘Eh, aguaão!...’ – e pulou com gosto, e queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás.” (77) Essa imagem configura uma metáfora da situação da personagem: do deslumbramento pelo Rio de Janeiro, o mau êxito em sua estada na cidade e, com isso, “queimadas as patinhas”, dá o pulo de volta ao arraial.

O momento em que ele “queima a patinhas” no Rio de Janeiro, a estada é descrita na parte IV do texto. Há significativa sobreposição de vozes: o discurso do narrador se intercala à da personagem, num misturado indireto livre e terceira pessoa. Enquanto o narrador tece sua versão, racional, do insucesso de Lalino: “era um outro sistema”, sem indicar a fala da personagem (com o travessão), aparece o trecho: “Ir-se embora? Não. O ruim era só no começo; por causa da inveja e das pragas dos outros, lá no arraial... Talvez, também a Ritinha estivesse fazendo feitiços, para ele voltar... Nunca.” (78) Mas quem diz isso? Essas reflexões são (e só podem ser) de Lalino e ele atribui o mau êxito – em contraponto à ponderação racional, objetiva do narrador – a motivos subjetivos: inveja, pragas e feitiços. A sutil dissonância da reflexão dos dois (narrador e personagem) é bem reveladora da natureza de cada um (irônico / ingênuo) e das diferenças de funcionamento de cada ordem social (interior rural *versus* centro urbano). Ademais, risível, pois discordante, não deixa de, ao menos, causar um leve movimento de lábios no leitor.

¹³⁹ Há a nota de referência do autor: “(Cantiga de batuque a grande velocidade).”

Sem mais saída, não houve outro jeito senão encarar a realidade, e, confirmando a predição da rã catacega, “deu outro pulo depressa para trás”: “E se eu voltasse p’ra lá? É volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...”

(78) Emblemática passagem: Lalino parece vacilar, indeciso entre chorar ou rir: começa com um “princípio de tristeza”, mas acaba “terrivelmente feliz”, como revela o trecho:

tempo, para cnegar ao dobro da conciusao.

O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade.

Foi quando estava jantando, no chinês:

— E se eu voltasse p’ra lá? É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver. . .

Deu uma gargalhada de homem gordo, e, posto de lado o dinheiro para a passagem de segunda, organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnica e fuzuê.

A semana deu os seus dias.

Quando entrou no carro, aconteceu que ele teve vontade de procurar um canto discreto, para chorar. Mas achou mais útil recordar, a meia-voz, todas as cantigas conhecidas. Um paraibano, que vinha também, gostou. Garraram a se ensinar, letras e tons, tudo ótimo.

E, tarde da madrugada, com o trem a rolar barulhento nas goelas da Mantiqueira, no meio do frio bonito, que mesmo no verão ali está sempre tinindo. . . :

— Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem! . . .

Riu, e aquele foi o seu último pensamento, antes de dormir. Desse jeito, não teve outro remédio senão despertar, no outro dia, pomposamente, terrivelmente feliz.

Segue-se daí a parte V, que é o exato meio da história (considerando as nove partes do texto); é também nesse instante que Lalino Salãthiel, de volta, havia “atravessado o arraial”. O ponto que dá abertura à referida segunda etapa da narrativa.

As circunstâncias são significativas, o tom é melancólico e parece indicar um fim de linha para o herói. Na contraposição, ele parece não tomar o menor conhecimento de sua condição de penúria material, não se dando por vencido. Com o fim da “pândega”, sem dinheiro, sem mulher e sem trabalho, e o máximo que

consequira foi voltar de “segunda” ao arraial, revela o narrador, embora o herói jure mentira, sem perder a pose: “Vim de primeira...” Tudo indicava grandes complicações para ele. E o mais espantoso e desconcertante é que mesmo em clima de derrocada ele parece não se preocupar com a situação. A sequência narrativa vai de sua chegada ao arraial até o início dos trabalhos para o major Anacleto, marcando a transição da primeira parte do enredo para a segunda.

Ainda nesse episódio reitera-se a imagem do sapo, mas em outra história. Agora é a versão da conhecida “estória da festa no céu” que estabelece simbologia com a condição da personagem: precisa usar da malícia, como o sapo, para livrar a própria pele dos infortúnios.

Aliás, fazendo um parêntese, na tradição das letras nacionais há uma numerosa grei dos sapos. LUIZ RONCARI¹⁴⁰ lembra que a estirpe dessas personagens remonta às origens de nossa literatura, começando pelo Irmão Patusca de *O Uruguai* e seguindo com Leonardo e Leonardo-Pataca, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel de Almeida, Macunaíma, de Mário de Andrade, o próprio Lalino Salãthiel, e Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade. Pode-se inserir ainda, do próprio *Sagarana*, outras personagens, como, por exemplo, Manuel Fulô.

E para completar, Lalino expõe sua “teoria” de como o mundo devesse funcionar, e neste quesito revela seu parentesco com um certo conhecido, o também malandríssimo Macunaíma. Assim diz ele:

(...) fosse eu tivesse feito o mundo (...). Magina só: eu agora estava com vontade de cigarrar... Sem aluir aqui, sem nem abrir os olhos direito, eu esticava o braço, acendia o meu cigarrinho lá no sol... e depois ainda virava o sol de trás p’ra diante, p’ra fazer de-noite e a gente poder dormir.... (p. 84)

¹⁴⁰ Luiz Roncari, *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, São Paulo: Edusp, 1995, p. 225.

Ora, para tamanha imaginação, o espanto do interlocutor, seu Oscar: “Cruz-credo! Seu Laio”. Recobrado do susto, seu Oscar desconstrói o absurdo, reduzindo o disparate do outro, com solução bem mais corriqueira e ao alcance da mão: oferece um cigarro e, no lugar do sol, sugere apenas o isqueiro: “Toma um cigarro, e está aqui o isqueiro...”; e termina por aconselhar: “Pode fumar, sem imaginar tanta bobagem...” (84) Novamente, as invencionices de Lalino só podem acabar em graça.

É desse encontro, dele com *seu* Oscar, justamente o filho do major Anacleto, que se acenam novos rumos para Lalino, com a oportunidade de ele se tornar cabo eleitoral do referido rico fazendeiro e político. O trabalho representaria a possibilidade de se sair do embaraço financeiro em que se metera. Mas isso se fosse possível convencer major Anacleto, que “(...) era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar.” Ele tem boas razões para não estabelecer ligações com Lalino Salãthiel, e não está disposto a incluí-lo em sua campanha. Quando o filho, *seu* Oscar, toca no assunto, a decisão vem categórica e irredutível, expondo ponto a ponto todos seus irrevogáveis argumentos:

Não me fale mais nisso seu Oscar. Definitivamente! Aquilo é um grandessíssimo cachorro, desbriado, sem moral e sem temor de Deus... Vendeu a família, o desgraçado! Não quero saber de bisca dessa marca... (...) Não quero saber de embombo! (85)

Com essa furiosa negativa ao pedido do filho, o destino do herói é lançado de volta à marca zero na estaca, pensaria o ingênuo leitor. Mas a essa altura já se tem notícias de que isto é um “outro sistema”, o das cordialidades e da peça cômica.

2.5 CORDIALIDADE: VIA DE MÃO ÚNICA - O MESMO QUE VAI...

... VOLTA NA CONTRAMÃO

Se as ironias do narrador alcançam enganar, o ardil, entretanto, não se prolonga e nem é essa a intenção, já que ironia. O irredutível (mas não muito) major Anacleto, esquece seus *princípios de austeridade*, e muda de ideia tão logo toma conhecimento das possíveis vantagens políticas de um contrato com o “mulatinho”. O irmão, Tio Laudônio, é quem promove a reconsideração do veredicto, com o lance final: “Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci.” (86)

Esta é a primeira circunstância de exposição do caráter instável do major. O jogo desse procedimento vai se seguir, transformando a inconstância de suas atitudes em uma constante. Esse é o resultado do esmerado artifício irônico do narrador, que constrói um efeito de instabilidade no enredo. O móvel principal da volubilidade do enredo e da personagem de Lalino Salãthiel está diametralmente articulado ao caráter instável da personalidade de major Anacleto. E a postura do major é o alvo do que é satirizado: práticas e atitudes, com base em interesses e disposições pessoais.

No plano da estrutura da narrativa o efeito reverbera, produzindo um resultado “farsesco” de agitações, instabilidades e tensões. Igualmente agitada, instável e tensa será a sorte de Lalino, que depende dos humores (e mau humores) do patrão. Assim, ao sabor dessas “vontades”, a vida do herói pendula de um ponto a outro, na tentativa de se encontrar um equilíbrio nos extremos de indefinições. O procedimento rebate na narrativa, produzindo efeito de vai-e-vêm, de inconstância, o que produz um dinâmico movimento de tensão/distensão no enredo.

No episódio mencionado, além de voltar atrás e contratar Lalino, major Anacleto desdiz claramente sua acusação: “—Vendeu a mulher, não foi?!... Nem que tivesse vendido ao demo a alma...” (88), anulando, cinicamente, os “princípios austeros” de proteção da *moral e dos bons costumes*. Ele muda de opinião a respeito do fato de Lalino ter vendido a esposa, isso já não é mais um impedimento. Na mesma medida em

que era um problema, agora não tem importância alguma. Mas ainda assim, quer manter distância do subalterno; embora admitindo o acordo, não se “rebaixa” aos reles, e impõe suas condições: “— E avisa para não vir falar comigo! (...) Eu não abro boca minha para dar ordens a esse tralha (...)”. (86)

Com a possibilidade do trabalho, ficam suspensas, ao menos para o momento, as dificuldades materiais de Lalino. As grandes complicações anunciadas para sua vida se dissolvem, nessa decisão do patrão. Numa reviravolta, seu destino muda, e ele é agora, finalmente, contratado na campanha eleitoral.

Mas, como ficara dito, o clima do enredo, de agora em diante, é de agitada instabilidade, e a distensão que se tem numa situação é apenas momentânea. Assim, nem bem se dá o alívio, volta-se com maior carga de tensão. O motor (móvel) das instabilidades está associado, basicamente, ao major Anacleto e suas consequências se dirigem e rebatem na sorte de Lalino, repito. E este, invariavelmente, contorna-as com muito jogo de cintura (jeitinho, malandragem, sorte, malícia, e tantos quantos forem os instrumentos disponíveis).

Ao longo do que ficou definido como a segunda parte do enredo, pode-se pinçar cinco episódios que salientam o procedimento do jogo tensão/distensão. Descrevo-os aqui. O primeiro deles, o já mencionado há pouco, em torno da contratação (ou não) de Lalino. Com o desfecho favorável ao herói, convencido, assim, o major, começariam suas aventuras no processo eleitoral. Não fosse o imediato encadeamento de nova ameaça. A parte VII, que seria o ponto de largada dos trabalhos, é introduzida pelas considerações de major Anacleto de que seu funcionário “começava muito final” e seguiria furiosa descompostura ao “ex quase” futuro empregado: “— Fora! Se não quer tomar vergonha e preceito, pode ir sumindo d’aqui!” (87) É assim que o major o recebe,

quebrando a decisão de não dirigir a palavra ao subalterno. Este é o segundo episódio do jogo mencionado.

Veja que as cenas são contíguas: do anúncio da contratação (parte VI, p. 86) à anulação do contrato (parte VII, p. 86 – 87). Desta maneira, passa-se de uma situação de alívio imediatamente a um pico de tensão. Nas rápidas linhas que introduzem o episódio, o momento é preparado pelo narrador. O prenúncio de desfecho fatal para o herói fora anunciado e preparado, pois ficara informado que Lalino estaria atrasado para iniciar os trabalhos. Aliás, tudo começa com muita ironia do narrador. Ao se referir ao herói o nomeia pelo nome completo: “Eulálio de Souza Salãthiel”, o que é irônico, pois nomeado assim para informar, na seqüência, uma situação que o desqualifica: Lalino não comparecera para assumir suas funções contratadas com o major:

Entretanto, Eulálio de Souza Salãthiel parecia ter pouca pressa de assumir suas novas funções. Não veio no dia seguinte. E quando apareceu na fazenda, só na quarta-feira de-tarde, foi na horinha mesmo em que o major se referia à sua pessoa, caçoando de *seu* Oscar e de Tio Laudônio, dizendo que o protegido deles começava muito final, e outras coisas mais, conformemente. (p. 86; grifo do autor)

O efeito de ironia se configura na dissonância entre a formalidade da indicação de nome e sobrenome e a situação de rebaixamento a que é arremetido o herói: “(...) parecia ter pouca pressa de assumir as suas novas funções.” Em outras palavras, o que, num primeiro momento, dá foros de importância a Lalino, sendo referido com toda pompa e cerimônia, reverte-se em ironia na contraposição do que é informado logo em seguida.

O cômico da situação acumula-se, pois, como o leitor já conhece a personagem, pode conjecturar que artimanhas estaria ele tramando desta vez. Além do mais, vem a mente a pergunta: como assim, tinha “pouca pressa”? Isso não poderia

acontecer, já que ele se encontrava em situação financeira complicadíssima, devendo ser o maior interessado em se arranjar.

Nessa mesma ocasião, mais adiante, o narrador ainda completa a ironia, indo a outro extremo, nomeando-o agora não mais pelo nome próprio, mas por alusão a sua cor de pele, e reforçando na forma do diminutivo, além de acrescentar outro termo na forma diminutiva, parodiando esses usos de desinências verbais, já mencionados, e dando intensidade à depreciação: “(...) o *mulatinho* subiu, lépido, a *escadinha* da varanda (...)” (Grifos meu). Nesse instante o leitor pode visualizá-lo, “escadinha” acima, “lépido”, ir ao encontro de major Anacleto, que já se sabe, está enfurecido. E, conseqüentemente, como espera o leitor, é com uma colérica reprimenda, irado, aos gritos, que ele o surpreende: “— Fora! Se não quer tomar vergonha e preceito, pode ir sumindo d’aqui! (...) Está pensando que é senador ou bispo, para ter seu estado?” Vê-se nesse instante toda a pompa anunciada pelo narrador escorregar escadinha abaixo. A situação, de irônica, passa-se ao risível perplexo. Irônica, como ficou demonstrada, e cômica, pois é difícil conter o riso, uma vez que o leitor, já avisado da fúria do major, num átimo da leitura, realiza então que tanta “lepidez” logo acabará mal. Mas não é isso que o leitor deseja ao herói simpático, por isso “assiste” perplexo a cena.

Vê-se que se contrapõem jovialidade, bom humor, à raiva e à fúria. As considerações de PROPP e HEGEL acerca dos caracteres cômicos elucidam bem o caráter de comicidade desse evento. O leitor, ao visualizar o “otimismo”, a “inquebrantável confiança” da personagem, não pode escapar à antevisão dos infortúnios que lhe abaterão. A “alegria bonachona e satisfeita serve de fundo aos *males inesperados que virão em seguida* e que caem por cima desses simplórios suscitando não tanto o sorriso quanto uma risada fragorosa.”¹⁴¹ Dentro dessa lógica, espera-se então, incessantemente,

¹⁴¹ Vladimir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 140. (Grifos do autor)

que esses “males inesperados que virão em seguida” abatam-se sobre o herói simpático. Mas eles jamais serão confirmados neste conto de *Sagarana*. Embora possa se duvidar disso até o último momento do enredo.

Dos outros três episódios, a título de demonstração, descrevo-os de forma mais sumária aqui. O terceiro deles resulta de reprimenda do major Anacleto, motivada pelas denúncias de Ramiro, o espanhol que comprara a mulher e que agora vive, desde então, com ela. Ele reclama ao próprio major de seu funcionário estar provocando Maria Rita, e de lhe ter jogado um beijo. Desta vez, a repreensão do major retoma o repúdio ao fato da venda da mulher: “Mal-agradecido, miserável!... Tu vendeu a mulher, é capaz de vender até hóstias de Deus, seu filho de uma!” (90) Lalino além de conseguir aplacar as raivas do major e ainda lhe lança a informação que, sabe ele, irá preocupar os interesses do político: “Gente [os espanhóis] que p’ra mim até não tem valor, seu major, pois eles nem não votam! Estrangeiros... Estrangeiro não tem direito de votar em eleição...” (92).

O quarto evento sai do binômio formado pelo par major Anacleto / Lalino, e passa à composição, *seu* Oscar / Lalino. Mas ainda é, em certo sentido, a relação hierárquica: chefe (ou filho dele) / subordinado. O episódio se configura quando *seu* Oscar, a pedido de Lalino, intervém, em favor deste, junto a Maria Rita, mas *seu* Oscar inusitadamente toma outra decisão, contrariando o combinado; agora tenta conquistar a mulher para si próprio. O feito é malogrado, pois a mulher lhe repudia e isso ainda se reverte em favor de Lalino. O leitor não sabe como exatamente, mas o narrador informa, deixando o suspense de como se desenrolaria futuramente o caso: “E nem soube [*seu* Oscar] que, por artes das linhas travessas da boa escrita divina, se tinha saído às mil maravilhas da embaixada que Lalino Salãthiel lhe cometera.” (94) Com raiva, *seu* Oscar dá falsas notícias e ainda tenta convencer o pai a desfazer o contrato de trabalho com Lalino, mas isto ele nem ao menos chega a pronunciar, pois é interrompido, com a

chegada do próprio implicado, que traz boas novas ao major sobre sua campanha, piorando ainda mais os planos de *seu* Oscar. As empreitadas do filho do patrão são malogradas e, portanto, risíveis; e, em decorrência, ele se torna risível. Além do riso do “malogro da vontade”, tem-se aí o riso advindo do “mau jeito”, do gesto “involuntário”, quis levar vantagem, mas a vantagem recaiu sobre o outro. Lalino se tornara um obstáculo para *seu* Oscar, que agora, como o irmão bíblico, sentia inveja do pródigo. Porém, à “pedra” que se colocava agora para ele no meio do caminho, exigia de sua parte mais reflexão, mais cálculo, mais malícia, coisas que *seu* Oscar não tem.

O procedimento se conclui justamente nos momentos finais do enredo, com o quinto episódio ocorrendo muito próximo do desfecho. O artifício produz a sensação de angústia de que finalmente se dará a derrocada do herói, no momento exato em que também tombará o pano desta farsa. Na situação de clímax, da narrativa e do desfecho eleitoral, chega a notícia de que Lalino estaria bêbado num botequim, com políticos da oposição. Ao saber do caso, major Anacleto, depois de vários xingamentos, exaltado, arremata: “Me paga! Leva uma sova de relho, não escapa!”. Finalmente descobre-se que são partidários e Lalino se sai muito bem da situação, ganhando apoio de todos.

Com esse movimento final da narrativa, fecha-se o ciclo de oscilações, avolumado ao longo do enredo, em que se articulou forma (tensão/distensão) e conteúdo (indecisões do major Anacleto / destino de Lalino). As hesitações são renunciadas já no início da narrativa, pelo aspecto físico-corporal de Lalino – ele *oscila*, é *maneiro*, anda *bamboleando* (64), amplia-se, e segue passando ao movimento de inconstâncias da relação com o político major Anacleto. O efeito de “corda bamba” inicia-se ligado à personagem de Lalino Salãthiel e se estende à situação político-eleitoral de que toma parte. Assim, essas instabilidades pontuadas no destino do herói, atingem a esfera

simbólica da condição de instabilidade e indefinições nos rumos do país, que se fundamenta em práticas políticas instáveis da cordialidade.

O artifício recapitula o recurso de *peripécia* e o eleva à estrutura do enredo, demonstrando o emblemático sentido de “destino ziguezagueante e de rumo incerto” de Lalino Salãthiel. Em diversos momentos da narrativa há prognóstico de grandes apuros para a personagem, mas que, nessas reviravoltas, tudo se reverte a seu favor. Além de efeito no teor do conteúdo narrativo, o procedimento cria também um efeito de suspense, tendo propriedade de prender a atenção do leitor.

A propósito dos efeitos de “peripécia”, esta constitui outro elemento alusivo ao teatro. Em certo sentido, consideradas as proporções, esse aspecto remete às formas clássicas da tragédia e do poema épico, em que a peripécia, dentre outros recursos, era um dos elementos estruturantes dessas produções literárias, na época em que elas se realizaram. Na definição de ARISTÓTELES, em sua *Poética*, a peripécia “é uma reviravolta das ações em sentido contrário (...)”¹⁴² Ou seja, é uma mudança repentina no enredo: quando tudo indica que a história contada desenrola-se no sentido de determinado desfecho, o que realmente ocorre é o seu oposto ou uma coisa inesperada.

Também BOILEAU tratou da questão. Em sua *A arte poética*, quando trata desse aspecto, diz o seguinte, reiterando a definição original: “[o] espírito não se sente mais vivamente atingido do que quando envolvido por um segredo, em um assunto da intriga, de repente a verdade se torna conhecida e tudo muda, dando-lhe uma face imprevista.”¹⁴³

Além de dadas as distâncias, a diferença fundamental entre as definições clássicas de “peripécia” e a elaboração rosiana desse aspecto é que originalmente ele é tratado com aplicação séria, em “Traços biográficos...” tem-se resultado cômico.

¹⁴² Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*, 11. ed., São Paulo: Cultrix, 2003, p. 30.

¹⁴³ Boileau-Despréaux, Nicolas, *A arte poética*, São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 43.

Subverte-se o procedimento também pela quantidade, em “Traços biográficos...” o efeito é recorrente, o que torna cômica a paródia do recurso, rompendo com o caráter de seriedade do gênero clássico. O efeito de peripécia se configura em eventos relacionados à personagem central, em situações que guardam certa tensão, apesar da leveza da comicidade. Vê-se nesse recurso ainda um procedimento paródico, na medida em que se parodiam elaborações e traços de gêneros clássicos.

O recurso da peripécia assume, tal como no teatro clássico, um papel estruturador do enredo. No caso aqui, a peripécia realiza-se, via de regra, associada ao destino de Lalino Salãthiel, contendo, assim, um significado emblemático de indefinição nos rumos do destino da personagem e, por extensão, do país. Pontuadas essas observações acerca das marcas do drama, pode-se dizer que elas configuram elemento estruturador da narrativa porque o conjunto desses aspectos (temáticos e formais) ganham sentidos, significados, no plano interpretativo, que vão além do propriamente expresso.

Simbolicamente essas circunstâncias de instabilidades (peripécias) desvelam os jogos de força e de poder das relações, em que se confrontam elite rural e trabalhador. Quem é dono das “vontades”, vive na tranquilidade do “côncavo generoso da cadeira-de-balanço” (93), nas calmas pescarias, é a elite, política e econômica. A rale tem de ralar e, sobretudo, equilibrar-se no vai-e-vem dos humores cordiais. Assim como Francolim (CAPÍTULO II), que se agarra (e se salva) no rabo móvel, “coisa movente”, do burro, Lalino vive no susto, nos sobressaltos, sustentando-se nos expedientes da malícia, do jeitinho. Condição, aliás, bem captada pela ilustração de POTY, que o fez como sapo, que ele é, aguentando-se no balanço do trapézio. O artista ainda devolve na imagem brejeira do sapinho a qualidade cômica da personagem:

2. 6 CADA UM NO SEU ESTADO

É nesse ambiente que se aventura Lalino Salãthiel. Ações da personagem e escritura da narrativa (aspecto formal) desenrolam-se de susto em susto, em altos e baixos (trancos e barrancos), e segue-se como montanha russa feroz, em “câmera rápida”, farsescamente.

Lalino Salãthiel, embora subalterno, circula nesse meio como protagonista e principal promotor das articulações partidárias do patrão. A passos rápidos, suas primeiras ações já revelam o quadro imbricado das dimensões pública e privada que ordenam essa sociedade. Compõem a comédia, por assim dizer, um variado elenco, mas que se complementam: os representantes políticos, locais e do governo do Estado; o setor religioso, com seu vigário paroquial; todo o povo, votantes ou não. Estes últimos, úteis também como platéia do espetáculo eleitoral.

As ações de Lalino pressupõem os ingredientes que movem esse sistema: os arranjos do poder político; as contendas e demandas de disputas de terras; o loteamento de cargos e favores; o uso da violência e toda sorte de arbítrio (cordialidades). Desta

forma, o processo eleitoral é marcado por articulações ilícitas, trambicagens, promovidas basicamente por ele, e, obtendo resultado favorável, são apoiadas pelo proprietário e abençoada pelo padre.

Revelam-se, através dessa campanha de eleições do enredo ficcional, práticas tão conhecidas ainda atualmente, para além da ficção. Enquanto em outros contos do livro e em outras obras do autor esse aspecto exige esforço interpretativo, pois se apresenta de modo mais cifrado ou menos marcado, em “Traços biográficos...” ele é explícito, reconhecível a olhos vistos. O universo representado carrega em si o intrincado complexo da malha social brasileira, emblemáticas da sua constituição histórica, social e econômica.

Foi provavelmente por tudo isso que PAULO DANTAS o qualificou justamente de “retrato do Brasil”, em suas considerações:

Vejam “A volta do marido pródigo”, por exemplo. Este conto quase poder-se-ia chamar *retrato do Brasil*. Nem Paulo Prado nem Tejo o traçaram mais realista. Se Guimarães Rosa não fosse diplomata teria dado talvez este nome ao conto, porém, como é diplomata, continua obrigado a não dizer o que pensa ou a tirar o retrato e não pôr nada embaixo, como os retratistas de verdade.¹⁴⁴

Na mesma perspectiva de abordagem, RONCARI, embora estendendo a consideração ao conjunto da obra do autor, reitera o fato, afirmando:

Guimarães Rosa, sem se descuidar dos nossos costumes privados, os da vida familiar e amorosa, próprios do romance, procurou integrar a eles também os da vida pública, o que deu a sua ficção também a dimensão de uma *representação do país*, e muito mais realista do que se poderia supor.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Paulo Duarte, “Livros de 30 dias”, in: *Revista Anhembi*, São Paulo, ano II, v. V, n. 15, fev. 1952, p.530.

¹⁴⁵ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 20. (Grifo meu)

É, pois, a partir dessa perspectiva da representação de certos aspectos da sociedade que passamos a fazer aqui mais algumas reflexões a respeito da narrativa.

Como ficou dito anteriormente sobre ser este o conto menos “cifrado” do livro, vale observar a revelação que o próprio autor fez sobre o mesmo em carta a JOÃO CONDÉ: “A menos ‘pensada’ das novelas do *Sagarana*, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis.” (26) E foi a menos “manipulada” das que compõem o livro, acrescenta o autor, em 1945, quando preparava os originais para a primeira publicação. Essa particularidade da elaboração da narrativa, diferenciando-se das outras do volume, é revelador, pois não aparece a intenção de finalidade deliberada em “codificar” / “cifrar” a representação dos fatos narrados. Desta forma, com matéria tão à mostra, resta pensar no explícito propósito de desnudamento social, confirmando-a como sátira.

A camada de representação da sociedade brasileira, mais especificamente do sistema político-eleitoral praticado no interior do Brasil, é, senão central, emblemática no conjunto deste conto. Embora esse universo perpassasse todo o enredo, é a partir da segunda parte da narrativa que ele assume o centro, revelando aspectos fundamentais da constituição desse ambiente, em que “coronelismo” é a síntese. Mesmo se GUIMARÃES ROSA, evita a nomenclatura “coronel”, e emprega no lugar o termo “major”, que nada tem a ver com conotações militares.

Todas as esferas da sociedade tomam parte no drama. E a igreja paroquial, veterana nesses palcos, não fica fora de mais essa encenação, assumindo importante papel na cena política local. A propósito, vale lembrar que no Império, a igreja era palco (literalmente) das eleições: era, ao pé do altar, onde colocavam-se as urnas e realizavam-se os escrutínios eleitorais.

Nesse sistema, em que garantir o apoio do vigário é imprescindível, Lalino adianta-se e vem informar ao major das ações do principal adversário político: “(...) ele não sai da casa do vigário... Confessa e comunga todo o dia, com a família toda... E anda falando que o senhor não tem religião, que está virando maçom...” (87) As providencias são imediatamente tomadas, e como reação, major Anacleto vai pessoalmente à igreja. Mas antes disso, preparando o terreno, “antes de sua pessoa, enviou uma leitoa.” (89)

As imbricações das esferas, religião e Estado republicano, laico, diga-se, vão se construindo nos termos da cordialidade e da agressão do riso do autor. Major Anacleto enviou presente, mostrou-se devoto, ofereceu cargo. E no fim, o “padre teve de aceitar leitoa, visita, dinheiro, confissão e cargo”. Isso tudo se faz em tom jocoso, desde o primeiro índice, em que se rima pessoa e leitoa. Mas a graça final tem ainda a figura ausente na cena, Lalino. Ele é lembrado, pelo padre que informa: “esse rapaz que agora está trabalhando para o senhor” estivera na igreja. Isto já infiltra nota humorística ao evento, visto o caráter do herói, e é complementada no esclarecimento dos fatos: “(...) [Lalino] se confessou e comungou, e ainda trocou duas velas para o altar de Nossa Senhora da Glória... E rezou um terço inteiro, ajoelhado aos pés da santa.” Ora, ora, conhecendo como já se conhece o herói, veja se isso não é cheio de graça (não da divina, da comicidade, que não deixa de ser divina)? E de ironias, também, do narrador.

A figura do padre nesse ambiente da política local do interior é importante para o chefe político, pois ele “funciona como um líder intelectual, aliado dos ‘coronéis’ (...) a influência do ministério religioso contribui para aumentar o seu prestígio político”.¹⁴⁶ Ao lado da figura do padre, outras também podem assumir esse papel. Dentre elas, o doutor, o farmacêutico, o comerciante, etc. No quadro da narrativa, o

¹⁴⁶ Victor Nunes Leal, *Coronelismo, enxada e voto*, 6. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1975, p. 22.

irmão advogado do major Anacleto juntamente com o padre local formaria o quadro dessa espécie de mentores intelectuais.

Essa ordem de coisas revela o sistema em que “fomos educados, desde o período colonial, sob uma tradição de arbítrio e ilegalidade, sob um regime de históricos abusos da autoridade e do poder onipotente (...)”¹⁴⁷. A narrativa “Traços biográficos...” expõe satiricamente essas condições da formação da sociedade brasileira.

LUIZ RONCARI ao analisar a personagem de Lalino Salãthiel insere-o na categoria dos heróis volúveis. De fato, alguns qualificativos confirmam isso, e o primeiro deles é justamente “maneiro”. Vale destacar a definição do termo, originando no latim *manuariu*, ou seja, manejável; é também hábil, jeitoso, ágil; e como gíria, bacana¹⁴⁸. Próximo espacialmente aparece outro termo, “oscila”, se referindo ao corpo da personagem, mas podendo ampliar seu significado ao caráter de Lalino, indicando-lhe volubilidade, balanço. Nesse sentido, ele é herdeiro de tantos outros na literatura brasileira, lembra o crítico, de forma que pode figurar ao lado de “Leonardo, Brás Cubas, Dom Casmurro, João Miramar, Serafim Ponta Grande e Macunaíma.”¹⁴⁹ E, em GUIMARÃES ROSA, é a personagem de Lalino Salãthiel que funda essa categoria, pois é o primeiro na sequência de outros que surgirão, como Lélío e Riobaldo, seus herdeiros. Assim, desde o início já se configura “a primeira tentativa do autor de representar um tipo característico, quer dizer, ‘brasileiro’, e as suas experiências e condições de formação na nossa vida social e política”¹⁵⁰, conclui o crítico.

A intrincada trama de aspectos formais e temáticos do conto “Traços biográficos...” levantados à discussão até aqui, exigem que, para efeito de maior alcance

¹⁴⁷ Oliveira Vianna, *Instituições políticas brasileiras*, 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 445.

¹⁴⁸ *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

¹⁴⁹ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 27.

¹⁵⁰ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 28.

e precisão nas interpretações, que o texto seja tomado na sua complexidade de articulações desses aspectos. Nesse procedimento, a elaboração da comicidade é imprescindível, e o que se intenta é desvendar o que este procedimento pode dizer a mais, revelando o que se encobre ou está descoberto sob o fino, transparente, “véu do humor”. Daí decorre a questão: o que se está sob os efeitos do cômico satírico, tentando se ocultar ou, paradoxalmente, tentando se expor? O que decorre também algumas considerações: quem está no alvo da sátira é a elite, sua cordialidade, sua perniciosidade e sua ociosidade. Neste enredo, apresenta-se um Tio Laudônio (o piolho) no sossego das pescarias, “de caniço ao ombro (...) calmo, pois que coisa alguma poderia pô-lo de outro jeito” (99); ou um major Anacleto, que “passava o tempo no côncavo generoso da cadeira-de-balanço” (93), apresentando, no geral, a vida boa e abastada da elite, com suas ações interessadas para continuar vivendo na abundância e nas tranquilidades da vida. Mesmo que prescindia da ralé, como é o contrato com Lalino, para que este realize o trabalho “sujo”, desonesto, de que ela se exime a por as mãos, pois possui a prerrogativa de seus representantes para isso (bate-paus, cabos-eleitorais, puxassacos de toda ordem), com os quais ela mantém o salutar vínculo. Para se tirar proveito em tudo, há ainda um *seu* Oscar, que tenta, num lance desastrado e repentino, tomar para si a esposa abandonada. Com a mesma inconstância dos heróis volúveis (mulatos), definido pelo crítico, o que se percebe é que quem detém o poder pratica-o segundo suas inconstantes vontades. Portanto, volúveis. A volubilidade dos representantes do extrato superior da organização social, estes estando em condições de colocar as cartas à mesa e estabelecer os parâmetros do jogo, incide e define a volubilidade daqueles que compõem as camadas de baixo dessa organização, e que nada podem decidir.

O que está na aparência do conto? De um lado, sobretudo, Lalino Salãthiel, a personagem central, de quem pode se extrair os precários dotes: malicioso, mulato

(híbrido, ambíguo), malandro, ladino. Mas de outro, a elite, com seus qualificativos nenhum pouco mais elevados que o do malandro, mesmo que estes estejam um pouco mais diluídos, camuflados, a ponto de serem perceptíveis. Mas, às lentes do humor e da sátira, sobrelevando as sutilezas desses artifícios, coisas escondidas se revelam.

Se “foi Gilberto Freyre quem associou mais estreitamente a cordialidade ao mulato”, a ideia aparece ratificada na análise de RONCARI. Entretanto, não parece que tal concepção permeie, simplesmente, os contos de *Sagarana*, a julgar pelos termos em que se constroem as narrativas. Para esclarecer, quem é, então, o homem cordial em “Traços biográficos...”? Pode se observar claramente no trecho do desfecho do enredo, em que se reúnem os proprietários da fazenda e representantes políticos da capital do estado. É específica e significativamente nessa cena que aparece textualmente o termo “cordial”, na cena em que se apresenta o grupo da elite econômica e política, na sala da casa grande da fazenda: “Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais – o estilo, o sistema –, o tempo valera. Daí, se despediam: abraço cordial, abraço cordial...” (101)

Nesta cena, Lalino não toma parte, ele está fora da irmandade da elite. Isto se confirma claramente no que segue imediatamente aos “abraço cordial, abraço cordial...”. Encerrada a visita, parágrafo seguinte, apresenta-se o trecho: “E o doutor secretário abraçou também Lalino, que abria a portinhola do carro.” (101) Revela-se, então, que o mulato não participa da confraternização do “abraço cordial” desses homens (os três doutores, major Anacleto, Tio Laudônio). Embora também ganhando o abraço (cordial), este vem depois, em reconhecimento por ter realizado com destreza o trabalho que lhe fora confiado, e lhe resta, finalmente, dar passagem aos bacanas, abrindo a porta do carro.

No conjunto de contos de *Sagarana*, apresenta-se uma multidão desses seres mulatos. E nem todos apresentam as mesmas características dos heróis protagonistas. Badu, por exemplo, de “O burrinho pedrês”, é avesso aos puxa-saquismos de Francolim, recusando-se aos mesmos expedientes do colega. Não parece que essa ideia estenda essas características de Lalino, como um tipo, a todos os outros personagens mulatos. Ao contrário, em contraposição a ele, Lalino, mas também a outros de mesma estirpe, como Francolim, Quim, existem outros com características diversas. Ademais, pode-se conferir em Manuel Fulô a transformação ocorrida na trajetória da personagem, modificando sua identidade.

Cabe à abordagem desta personagem, Lalino Salãthiel, também a consideração de sua interface e contraponto ao ambiente, tudo isso levando-se em conta o arranjo cômico-satírico, do quadro social da elite político-rural representada na narrativa. Esta, sim, cordial e tendo condições de colocar as regras do jogo. Assim, a afirmação, só pode ser aceita em partes: “[n]ão poderia haver um caldo de cultura melhor do que o mundo social onde ele [Lalino] vivia para o desenvolvimento de suas características e potencialidades inatas, estando ambos perfeitamente ajustados: tipo e costumes sociais.”¹⁵¹

Uma situação na narrativa que representa bem essa variação segundo os interesses individuais é a anunciada pela “amizade” que o major Anacleto tem pelos espanhóis. A isto ele dá logo o alerta a Lalino: “(...) nem passe perto da casa dos espanhóis. Eles são meus amigos, está entendendo?!” (88) Porém, a amizade dura o tempo de sua ignorância do fato de que eles não podiam votar, porque eram estrangeiros. Tão logo ele toma conhecimento do fato, manda expulsá-los do local, esquecendo-se do alerta.

¹⁵¹ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – o amor e o poder*, São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 39.

O mesmo ocorre com o caso da venda de Ritinha. Quando interessa ao major Anacleto, ele não faz conta da transação: “— Vendeu a mulher, não foi? !... Nem que tivesse vendido ao demo a alma...” (88) Mas, quando irrita-se com supostas trapalhadas de seu cabo eleitoral, muda de opinião completamente, e sobra fúria até para Ritinha: “(...) Mulher de dois homens!... Imoralidade! Indecência!” (100)

Encoberta pela camada de comicidade, a atitude do Major Anacleto revela o seu caráter “cordial”, ainda quando o interesse é de ordem privada. Quando procurado por Maria Rita, para que ele intervenha no caso com o “marido pródigo”, ele recebe a mulher com cortesias, ordenando: “(...) dá um chá a coitadinha... Afinal... afinal não tem culpa de nada... É uma história feia, mas... Nem Eulálio não tem culpa também, não...” (100) Mas quando não lhe é mais conveniente, ele rejeita, não aceita Ritinha em sua casa: “(...) Não deixa as meninas ficarem mais junto com essa mulher! Não quero mau exemplo aqui dentro de casa!... Mulher de dois homens!... Imoralidade! Indecência!” Maria Rita segue, como objeto, sendo atirada de um lado a outro.

Conforme observa Vianna, “no Brasil, o inimigo das liberdades sempre foi o poder local.”¹⁵² Desde o Império, a autoridade desse poder teve que ser contida muitas vezes de seus excessos contra o povo. Esse fato agravou-se na República, com a descentralização do poder, que estadualizou a magistratura e engendrou as oligarquias. O que, para Vianna, “representou indiscutivelmente um passo atrás, um verdadeiro regresso neste sistema de garantias das liberdades privadas, que o Império estava lentamente organizando.”¹⁵³

Lalino Salãthiel, assumindo o partido do major, solicita o jagunço Estêvam “para servir-lhe de guarda.” Nesse ponto, Lalino tem certo parentesco com Francolim.

¹⁵² Oliveira Vianna, *Instituições políticas brasileiras*, 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 451.

¹⁵³ Oliveira Vianna, *Instituições políticas brasileiras*, 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 628.

Enquanto este pede poderes ao patrão, aquele solicita que um jagunço lhe acompanhe, o que segue no mesmo sentido: cada um ao seu modo aspira ao poder do “coronel”.

Vale lembrar que, num momento inicial do enredo, Lalino observa ao colega de trabalho que não há necessidade de “tanto braço no braçal”. (66) Com essa nova ocupação, ele consegue “com menos força e mais de jeito” sobreviver naquele universo. Mas é relevante lembrar que esse novo trabalho, embora não braçal, não é intelectual: algumas vezes Lalino se assemelha mais a um moleque de recados, tal como Francolim e também Quim Recadeiro.

Em campanha eleitoral, “Lalino fazia um gesto vago, e continuava com ar de quem medita grandes coisas. E assim o povo do arraial ficou sabendo que ele era o cabo eleitoral de *seu* major Anacleto, e que tinha que receber respeito.” (88) Com isso, de “Zé-Ninguém”, Lalino passa a figurar, de repente, no imaginário do povo como alguém que tivesse construído uma carreira política. Aliás, esse é um dos problemas, apontados por Vianna, da política brasileira: a supervalorização dos políticos, em detrimento de setores mais importantes para a constituição de uma nação.

Vale retomar o sentido do termo “pródigo” que, além do já referido, encerra ainda outro significado. O vocábulo faz parte da terminologia técnica da marinha e, nesse âmbito, guarda relação com o campo semântico de “sustentação”. Nessa acepção, pode-se atribuir esse sentido à *sustentação* / *suporte* que a personagem Lalino possa dar a certa organização social e política representada na narrativa. Inclusive sendo ele (o malandro) um dos elementos constitutivos dessa ordem.

Na trama textual de “Traços biográficos...”, ao se puxar apenas o fio do humor que cerca a personagem central, sem considerar o fio “secundário” e satírico do ambiente em que ele circula, corre-se o risco de não se alcançar algumas nuances de

significação, situada abaixo da camada epidérmica, e que conta uma outra história, na encenação desse teatrinho.

III. ENFIM SÓS: FINAL FELIZ?!! OU A TERRÍVEL GARGALHADA?...

O encaminhamento para o desfecho final deste enredo passa por dois momentos, até se fechar por completo. Inicialmente o herói “vence” finalmente, recuperando a esposa e vive seu *happy and*. Depois de sair vitorioso da campanha do major Anacleto, sendo aclamado por este e pelos figurões da política da capital do estado. Agora, “(...) as mulheres trazem Maria Rita para as pazes. O chefão agora é quem se ri, porque a mulherzinha chora de alegria e Lalino perdeu o jeito.” O clima é de “final feliz”. E como em toda narrativa cômica, rimos *com* o herói. Tal como fora anunciado no início pelo chefe, Lalino “(...) servia para fazer o papel do moço-que-acaba-casando, no teatro...” (69) Ele acaba, de certo modo, “se casando”, ao recuperar a esposa, recupera o casamento, a instituição “família”. E sobre aqueles “*males inesperados que virão em seguida* e que caem por cima desses simplórios”¹⁵⁴, que se insinuaram por todo o enredo, jamais se confirmam. Ao simpatissíssimo Lalino Salãthiel não caem nunca nenhum mal, ou a eles o herói consegue sobrepor-se, com sua malícia e inteligência.

Assim como a narrativa “O burrinho pedrês” que começa pela manhã e termina “na escuridão, como se viu (CAPÍTULO II), este segundo conto também perfaz igual trajeto: inicia-se pela manhã e termina à noite. Embora se diferenciando por ocorrer em vários dias e não num único dia, como o anterior. “Traços biográficos...” começa numa manhã: “Nove horas e trinta”, que é, aliás, a primeira linha do conto, e vai

¹⁵⁴ Vladímir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo: Ática, 1992, p. 140. (Grifos do autor)

terminar também na escuridão da noite. Quando o enredo se encaminha para os momentos finais, na sequência ao último ataque de fúria do major, informa-se: “[p]rincipiou a escurecer” (100). A tensão do desfecho aumenta, pois se espera que finalmente o herói seja derrotado, que lhe caia de vez “os males inesperados” sobre sua “inquebrantável confiança” e que caia sua máscara de cínico. Mas é mais uma daquelas vezes na qual ele se dá bem. Nesse instante, tudo se esclarece, e definitivamente o herói cai “em pé, safo”. O mal entendido se resolve: não era a oposição, como se pensou no início, e sim os partidários. Lalino, como “emissário”, ajeitara o encontro dos patrões com os políticos da capital. O que se anunciou como princípio de entardecer, encaminha-se para a escuridão do fim do dia, quando os políticos partem: “[o] automóvel sumiu-se na *noite*”. Daí, encena-se o fim feliz do casal. E este ainda não é o desfecho fatal do conto, mas é o que vem depois, fechando a narrativa, que caracteriza o sistema cordial desse ambiente.

Na cena final, sob a escuridão, ao som terrível da saparia ecoando, que “no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuam a exultar”, o palco apresenta os princípios que regem esse “sistema”, encenados no cenário de sala e varanda, da casa da fazenda, e mostram suas máscaras: “a face amigável (...), a da submissão e lisonja com relação aos de cima e de certa benevolência para com os debaixo (...) completada por uma outra, a sua contrafação, a da agressividade e violência, particularmente para com os que não cabiam na aliança das relações de compadrio.”¹⁵⁵

E no fim, o drama cômico alcança um desfecho de final feliz... Sim. Mas um final feliz assustador. O que resta, ao final, é uma forma de fazer política que é atravessada pela violência da cordialidade: “aos bem relacionados, tudo; aos indivíduos

¹⁵⁵ Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano – O amor e o poder*, São Paulo: Editora da UNESP, 2004, p. 38.

(os que não têm relações), a lei”¹⁵⁶. E do alto da varandinha, o que se anuncia para o dia que amanhecerá, é a violência que vai se praticar contra os que estão fora do “compadrio”. Então major Anacleto ordena aos bate-paus: “se a espanholada miar, mete a lenha (...) se algum resistir, berrem fogo.” (102) Desta forma, coloca-se em prática a conhecida expressão: “Aos inimigos, a lei; aos amigos, tudo!”

A marcha nupcial de casamento é o coaxos dos sapos. O som que há de fundo, nesse final no escuro da noite, em que tudo se acaba nos acordes de coaxos (monótonos e melancólicos) das saparias no brejo. No cenário da casa grande, de escadinha e varanda, surge major Anacleto, “alumiado”, ainda ressurgente “seguro e satisfeito, como quem cresce e acontece” para ordenar aos seus bate-paus uma manhã de mais violência: o golpe fatal cordial nos espanhóis. E enquanto isso, renunciando uma incerta manhã, a música de coaxos, “no brejo friíssimo e em festa”, continua, e com algum esforço poderia se ouvir o grito agudo de uma terrível gargalhada, ferindo a escuridão. Se nesse momento melancólico há ainda uma disposição ao riso, não pode ser riso, tem de ser uma gargalhada... uma terrível gargalhada de horror.

¹⁵⁶ Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*, 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 24.

CAPÍTULO IV

DE CORPO ABERTO

*Se não se armar muito
Se não se caçar sempre
A fêra assume
Mato nem é tão longe*

(“Nosso tio Iauaretê”, PAULO NUNES)

DE CORPO ABERTO

— *Oh, Manuel! Você gosta mais é da das Dor ou da [mula] Beija-Fulô?*

— *Me desculpe seu doutor, mas isso é pergunta que se faça? Gosto das duas por igual, mas primeiro da das Dor!...*

(“Corpo fechado”)

I - O DIÁLOGO E A FORMAÇÃO DO HOMEM

O diálogo entre o doutor e o sertanejo estabelece os fundamentos estruturais e temáticos do conto “Corpo fechado”: encontram-se, em mesa de bar, um homem da cidade, letrado, médico, culto, e um capiau do sertão, homem não-letrado, pobre. Eles conversam, tornam-se amigos e juntos tomam parte num dilema, que será o cerne deste enredo. A história, embora narrada em primeira pessoa pelo doutor, constitui-se e privilegia, entretanto, a forma do diálogo, e concede igualdade de voz ao interlocutor. Do assunto das discussões, dois são os temas básicos de interesse, sendo cada um, no contexto narrado, articulado e imbricado ao outro, a saber: a violência da localidade, onde vigora o poder arbitrário dos valentões, e os meandros dos sentimentos afetivos, o amor, que nesse ambiente brutal é ameaçado em sua integridade. Na relação dos dois homens constrói-se o fio de um processo de (trans)formação do homem local, Manuel Fulô, que tem sua (des)humanidade formada e constituída numa ordem de opressão pela violência e de precarização social, cultural e humana. Nessas condições, ele se vê impelido a um impasse acima de suas forças, tendo de tomar uma decisão, que será fatal para definir os rumos de sua vida, e de sua identidade. No diálogo, a um só tempo, reconstrói-se o ambiente social, humano e cultural da região.

Ambientado em contexto de ausência e ou inoperância de instituições representativas do Estado de direito, que possam garantir e defender o indivíduo desvalido frente ao arbítrio das violências particulares, bem como de desenvolvimento social e cultural, a personagem vacila, impotente, indecisa, entre a dignidade e a covardia. Assim, o conto dramatiza a circunstância limite: curvar-se à imposição do arbítrio, da brutalidade da violência e desumanização ou enfrentar a situação imposta, ainda que em desvantagens de força, sem apoios legais instituídos. É nesse contexto, e sob a incerta e cambiante indecisão, que Manuel Fulô, hesitante, deve escolher entre amar uma mula ou a mulher, sua noiva. O que restará disso é a definição do que será sua própria identidade e os rumos de seu destino como pessoa humana. Violência, arbítrio, débil desenvolvimento humano-social são postos, entretanto, sob o crivo do humor. Apesar de expor as mazelas da condição do homem pobre e desvalido e da própria condição de regiões isoladas do país, “Corpo fechado” é narrado em chave cômica, tendo forte traço humorístico, seguindo, assim, a regra já destacada.

II - O REMÉDIO, ONDE FALTA O HOMEM HUMANO

Para a primeira incisão neste “Corpo fechado”, uma consideração situada fora do tronco central, mas importante: texto dos mais curtos da obra, com 26 páginas¹⁵⁷, ocupa, na disposição do livro, a sétima posição na ordem narrativa de *Sagarana*. Esse detalhe de localização não parece mero acaso, e não pode ser relegado tendo em vista seu recorte temático (a violência). LUIZ RONCARI e NILDO MÁXIMO BENEDETTI¹⁵⁸ já haviam relacionado o tema do conto (versando sobre violência) ao sétimo círculo infernal, reservado “aos violentos contra o próximo (tiranos, assassinos e salteadores), [os quais] ficam submersos num rio de

¹⁵⁷ Sendo o mais curto com 20 páginas (“Sarapalha”) e o mais longo com 65 (“O burrinho pedrês”).

¹⁵⁸ Luiz Roncari, *O cão do sertão: Literatura e engajamento – ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Editora da UNESP, 2007, p. 31. Nildo Máximo Benedetti, *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*, tese USP, 2008, p. 196.

sangue fervente, que representa o sangue humano que derramaram sobre a terra.”¹⁵⁹. A isto, vale acrescentar mais este pormenor: se o tema do conto está para o do sétimo círculo infernal, a localização também é exatamente a mesma: veja que GUIMARÃES ROSA dispõe sua narrativa justamente na sétima posição na ordem do livro, reforçando o elo entre texto e referência.

Narrado em primeira pessoa pelo “doutor”, como é sabido, o conto mantém a estrutura básica do diálogo¹⁶⁰. O enredo se constrói essencialmente na conversação entre ele, narrador, “doutor”, homem citadino, e o um “capiau” do lugarejo, Manuel Fulô. O procedimento estabelece-se sob o expediente dramático, já que recurso básico da forma do drama e, a partir dessa configuração, percebe-se no decorrer que o diálogo, simbolicamente, fundamenta a base de formação e humanização do indivíduo, na troca de experiência entre pessoas.

O arranjo literário retoma um procedimento observado em narrativas analisadas anteriormente: a base no binômio assimétrico e no humor. A assimetria, neste caso, configura-se no par “doutor” e Manuel Fulô. Entre um e outro, pode-se observar, de um lado, elementos próprios da cidade, fundados no erudito, na ilustração letrada, e do outro, nos elementos rurais, do homem do campo, rústico em suas ações e sentimentos, não letrado / analfabeto. Em termos históricos, o ambiente deste último é constituído num sistema precário de bens materiais e simbólicos.

Instigado pelo doutor, Manuel Fulô discorre sobre os dois temas, que constituem a base do debate e, portanto, do enredo (a violência do lugarejo, praticada pelos valentões, e o

¹⁵⁹ Luiz Roncari, *O cão do sertão: Literatura e engajamento – ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Editora da UNESP, 2007, p. 31.

¹⁶⁰ Vale lembrar que a forma do diálogo entre duas personagens, constitui traço clássico de narrativas rosianas. Embora em perspectivas diversas, essa composição pode ser conferida em contos como “Famigerado”, “Fatalidade”, “São Marcos”, “Meu Tio o Iauaretê” e “Como ataca a sucuri”. A expressão exemplar desse recurso aparece na obra-prima do autor, o romance *Grande Sertão: Veredas*, que é, em suas centenas de páginas, um grande diálogo / monólogo em que o interlocutor, o letrado doutor, jamais aparece, a não ser na voz daquele que fala, ou seja, no baldo rio-monólogo de Riobaldo. Nesta obra, o original recurso de um único travessão inicial, que jamais cede a vez a um outro travessão, é emblemático, pois é o recurso radicalizado do ato do escritor de dar a voz a esse “outro” do sertão, o sertanejo.

amor). Este último ocorre porque Manuel Fulô está de casamento marcado com uma moça do lugar. É na intersecção desses dois eventos que se dará a base também do impasse apresentado para ele: pouco antes do casamento, o valentão da vez, Targino, decide dormir com a noiva do capiau, apenas uma noite, por bel prazer e por prerrogativa de força física.

No diálogo entre os dois homens, a fala de Manuel Fulô se sobressai largamente, em termos quantitativos, sobre a do doutor, tendo o conto, no entanto, a narração deste último. Acerca deste narrador, RONCARI nuança um traço de sua fisionomia ao afirmar que: “[n]a narrativa, é o próprio autor, ou alguém muito próximo de sua experiência, que se faz presente como interlocutor e provoca o relato de Manuel Fulô.”¹⁶¹ Esta afirmação é corroborada por declaração do próprio narrador: “(...) eu vim para a Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota” (225). Assim, ratifica-se o método de produção, através de anotações, coincidente com o do médico escritor, confirmando a observação do crítico.

2.1 VALENTÕES E VALENTIAS

A cena é clássica: mesa de bar, cerveja, bebe-se. Assim se dá a maior parte das conversas entre o doutor e Manuel Fulô. Inicialmente, eles relembram os valentões do local, Laginha, e suas respectivas proezas de valentias. Construindo, através de um elenco desses homens brutamontes, o quadro de violência que impera na região.

O breve parágrafo narrativo que dá início ao conto já introduz o leitor no universo dos valentões, apresentando um certo José Boi, já morto. Aliás, tivera morte ridícula, pois nada honrosa nem condizente com seu estatuto de valentão: “caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeleira enterrada no chão e quebrou o pescoço. Mas, meio minuto antes, estava completamente bêbado e também no apogeu da carreira (...)” (221) O tamanho

¹⁶¹ Luiz Roncari, *O Cão do sertão: Literatura e engajamento – ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: UNESP, 2007, p. 29.

físico do homem é descomunal, confirmado no evento em que se envolveu certa vez, enfrentando três homens, “um cabo e dois soldados”, e estes não podendo levar vantagem sobre ele, “por serem apenas três”, e por isso ganhara a alcunha de “espanta-praças”.

Essas nuances de grotesco corroboram com o efeito ridículo: a desproporção de ter espancado três homens, vencendo-os, revela-o assim como brutamonte. Há também a sugestão de que tinha piolhos: aqui o riso surge pelo ridículo da discrepância: ter o status de valentão e ser atacado por coisa ínfima, e coçar a cabeça por causa de coisa tão reles como piolhos remete ao universo infantil. A “cabeleira” só corrobora o ridículo. O nome “Boi” pode ser símbolo de violência, bestialidade; mas por que “Boi” e não “Touro”? Vale observar que só os grandes chefes jagunços são comparados com referências ao touro, o que daria dignidade, mas que aqui não é o caso. Ora, o apogeu da carreira seria o máximo de valentia que ele alcançara. O conjunto dessas informações a respeito de José Boi compõe o perfil ridículo, e, portanto, o que produz efeito cômico.

A conversa entre os dois homens inicia-se com esse mote e segue, sempre em resposta a inquirição do doutor, que mais pergunta que comenta ou apresenta seu ponto de vista sobre o assunto:

“— Você o conheceu, Manuel Fulô?”

“— Como acabou?”

“—E o tal Dejo?”

“—E você?”

“— E ele?”

“— Matou muita gente, o Miligido?”

“—Verdade, Manuel?”

Com respostas curtas, breves comentários, e muitas perguntas, o doutor deixa a palavra a Manuel Fulô, que vai expondo e, sobretudo, se expondo, enquanto narra as histórias dos antigos valentões, traçando o perfil de cada um também traça o seu próprio: pobre, sem

atributos físicos ou morais de valentia, ele é oprimido pela ordem local. Entretanto, não se reconhece como tal, e aspira participar dessa, como valentão. No final, depois de tudo ouvir da fonte local, o narrador informa, arrematando as considerações do capiau: “E assim falou Manuel Fulô.” (224) Com isso deixa um pouco explicitado na fórmula da expressão a alusão a texto parodiado. Mas o doutor, como homem letrado, culto, conhecedor da história, também conta sua versão dos fatos.

Manuel Fulô retoma o fio com a vida de José Boi e desfia um elenco desses representantes de brutalidade: “José Boi, Desidério, Miligido, Dejo... Só podia haver um valentão de cada vez.” (224). Na ponta final, impera o atual valentão, “Targino e Tal”, “que tardava em ceder lugar.” (224) E por isso mesmo, será em torno dele que se colocarão problemas para o herói neste conto.

O artifício narrativo de representação de José Boi, que o revela como figura risível, mantém-se invariável em relação aos outros valentões citados na sequência. Esse processo se constrói mantendo o mesmo padrão estabelecido inicialmente: situações indignas e ou grotescas que produzem um descompasso com a condição de “valentão”, e que os tornam risíveis. Fica também implícita uma demonstração de como esses seres, que produzem a violência, são ao mesmo tempo vítimas dela, como já advertira BENEDETTI: “Nessa história de valentões o que se tem é a história de seres que cometem violência e são vítimas de sua própria violência. Fazer vítimas e tornar-se vítima da violência geral significa, em última análise, retornar ao estado de selvageria”¹⁶², conclui.

As linhas gerais que marcam a existência de cada um deles são traçadas com elementos do ridículo: **José Boi**: Caiu do barranco, cabeleira ficou enterrada no chão; quebrou o pescoço; sugestão de que tinha piolho; pobre: “não tinha cobre nem p’ra um bom animal de sela...” (221); **Desidério Cabaça**: foi preso, encerrou a carreira; sugestão, escondida no nome

¹⁶² Nildo Máximo Benedetti, *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*, tese de doutorado / USP, 2008, p. 193.

“cabaça”, de que era idiota (e talvez por isso tenha sido capturado); **Adejalma**: “morreu de erisipela na cara.” (223); **Miligido**: era preto (característica ressaltada); não sabia o que era uma escova de dentes (não-civilizado); está ainda vivo mas perdeu a valentia por estar muito velho (essa referência à idade avançada retoma a indicação à cor); **Roque**: bêbado, afogou-se em água rasa de enxurrada; **Gervásio**: sumiu no mundo, desapareceu; **Laurindo**: a mulher o matou com uma machadada na cabeça; **Camilo Matias**: acabou, morreu com mal-de-lázaros. **Targino** também se encontrará na mesma condição ridícula, mas isso se verá posteriormente.

Um fato curioso extraído da lista é que, de todos os valentões, apenas um, o Desidério Cabaça, vai preso. Esse fato é revelador do ambiente do sertão, pois apenas um dentre eles sofre a repressão de instituição oficial representante da lei, indicando a fraca atuação do poder das instituições oficiais do Estado para as práticas judiciárias.

Ainda acerca desse assunto, a personagem, mesmo sendo apenas mencionada, carrega em seu nome uma informação importante, que corrobora a ideia de inoperância dos poderes instituídos pelo Estado. O termo *cabaça*, além do significado próprio, “vaso feito do fruto do cabaceiro, depois de esvaziado do miolo”¹⁶³, o que por si já se refere à cabeça e ausência de miolo, por alusão ao cérebro, reforçando esse sentido, ele ainda guarda a conotação mais incisiva de “palerma, tolo”¹⁶⁴, débil mental. Há também uma proximidade com a palavra cabaço, variante da primeira, e que também designa o hímen ou, em uso chulo, virgindade feminina ou masculina, o que rebate ainda na acepção de “inexperiência”.

Desidério se chamar *Cabaça* e não *Cuera*, como pensava inicialmente o doutor. A pergunta – “— Cuera?” – feita por ele – realça a conotação. Pois o termo “Cuera”, ao contrário de *cabaça*, significa “valente”, denotando de certa forma um valor positivo, contrastando assim com “Cabaça”. No entanto, mesmo sendo Cabaça (“palerma, tolo”, débil mental), esse atributo, e até por isso mesmo, não o impede de ser violento: “Cabaça... Só que era bruto (...)”

¹⁶³ Cfr. *Dicionário Aurélio*.

¹⁶⁴ Nilce Sant’Anna Martins. *O léxico de Guimarães Rosa*, 2 ed., São Paulo: EDUSP, 2001. O termo também pode ser conferido nos dicionários tradicionais da língua.

(221), conclui Manuel Fulô. Esses dois aspectos negativos compõem a personagem; a expressão “só” reafirma o caráter da brutalidade. Significativamente, os dois termos são correlacionados na composição da personagem: cabaça / bruto, revelando-o como um monstro bestial.

Ao articular as informações a respeito desta personagem, pode-se verificar que seu nome contém os motivos pelos quais fora preso: por vacilo causado por sua pouca inteligência. O que demonstra que a atuação da lei fora um lance de acaso, e não de uma atuação efetiva do poder das autoridades de repressão à violência nas diversas zonas territoriais do país, estando mais presente nas cidades que no sertão. A passagem é reveladora, pois fica destacado que o fato se passou em centro urbano: Desidério “[f]oi romper aleluia, *na cidade*, e os soldados abotoaram o filho da mãe dele...” (221, grifo meu). O valentão fora incapaz de perceber essa diferenciação de regras de um espaço a outro (o rural e o urbano).

Nos limites de tempo e espaço histórico-social representados, o conto apresenta um conjunto de elementos constitutivos do universo plasmado, o qual se forma e se fundamenta pela “(...) ausência de um poder de Estado que fizesse valer a ordem legal”¹⁶⁵. Historicamente, aparece e desenvolve nessa sociedade um sistema organizativo tendo como base o poder arbitrário dos grandes proprietários de terra, chamados coronéis, e seus exércitos particulares, os jagunços. Estes, sendo o braço armado dos patrões, são encarregados de manter a ordem e as “leis” por aqueles estabelecidas. É, então, no contexto desse sistema de mando que surge o jagunço, “não como um acidente, mas como uma necessidade histórica.”¹⁶⁶ Desse sistema, a figura do “valentão” é só mais uma derivante.

No conto, a temática, motivada pelo interesse sobre os “valentões”, expande-se, colocando em pauta o surgimento e a existência desse elemento como estrutural daquele ambiente e uma série de implicações que isso passa a ter para a sociedade. O mote põe em

¹⁶⁵ Luiz Roncari, *O cão do sertão: Literatura e engajamento – ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

¹⁶⁶ Walnice Nogueira Galvão, *Guimarães Rosa*, São Paulo: Publifolha, p. 33.

discussão essa forma de organização contrapondo-a às concepções de civilização, de estado de lei, do contrato social, em oposição à barbárie, estado de natureza, violência. Em análise sobre o assunto, RONCARI afirma que o conto “é quase uma inquirição sobre as causas do aparecimento do valentão nos vilarejos do sertão, sobre sua natureza constituinte e sua ética. Esse parece ser o verdadeiro tema do conto”, conclui o crítico. E o falso, “(...) é o indicado pelo título: a possibilidade mágica de fechamento do corpo do herói”¹⁶⁷, acrescenta ainda.

A denúncia da inoperância das instituições de Estado é reforçada ao longo da narrativa, como ainda se verá. Junto a estas, aparecem a igreja local, bem como outras estabelecidas socialmente: o coronel / fazendeiro local, o subdelegado de polícia e também o representante da família, o pai, que embora excedam em dois (o pai biológico, Nhô Peixoto, e o de “cortesia”, Veiga), estão emblematicamente ausentes. Não é por acaso que o doutor, revelando seu julgamento acerca do assunto, tece a seguinte consideração: “Foi nesse tempo *calamitoso* que eu vim para a Laginha (...)” (225, grifo meu). E, a propósito, esse tempo calamitoso não se refere somente às violências praticadas pelos jagunços. Pela proximidade espacial, a opinião vem articulada a uma outra. Ainda tecendo considerações acerca do lugar, o doutor acrescenta sua decepção ao esperar um ambiente de “conversas à beira do fogo, desafios de viola, batuques e cavalhadas”. E não é sem espanto que ele pergunta: “—Mas, gente, que é que vocês fazem de-noite?” E é com muito mais espanto que ouve a resposta: “—De noite, a gente lava os pés, come leite e dorme.” (225) A voz que pergunta, se sabe, é a do doutor, mas a réplica tem caráter coletivo, não designando ninguém em particular, o que reforça a ideia de miséria cultural do conjunto da comunidade, e não de alguém isolado.

Mas a articulação vai mais longe. A essa condição de carência e precárias manifestações de eventos culturais (bens simbólicos) e de socialização, encadeia-se na sequência textual, no parágrafo seguinte, o que seria uma compensação a essa situação: a

¹⁶⁷ Luiz Roncari, *O cão do sertão: Literatura e engajamento – ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Editora da UNESP, 2007, p. 29.

missa de domingo na igreja. Diz ele: “(...) só aos domingos, gente como enchente.” Mas isso não parece, a seu ver, algo positivo, ao menos para ele. Todo o evento é mencionado em tom jocoso e brejeiro, com fina ironia. Aproveitando-se de rimas: gente / enchente; grota / biboca; sino / divino, e de descrições rebaixadas das pessoas: “(...) a balbúrdia sarapintada das comadres, com o cortejo dos homens, assim joão-gouveia-sapato-sem-meia, ou de meias e chinelos – mas só os que estavam de purgante.” (226) Todo jogo, de palavras, de sentidos, cai no ridículo risível. Tudo isso vai justificar o arremate, no parágrafo seguinte, com período curtíssimo, de única palavra, substantivo: “Fastio”. O significado do termo varia desde sentidos mais brandos, como inapetência alimentar, até mais agressivos, como aversão, repugnância. É desta forma corrosiva que o homem culto, expressando sua decepção, revela o panorama sócio-cultural do lugar em que foi parar, “de morada”, no exercício da medicina.

Se por um lado há a inoperância e ineficiência das instituições laicas, no que concerne à religião local a situação também não é diferente. Isso fica demonstrado na passagem descrita por Manuel Fulô sobre a afronta de um grupo de valentões, “que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus...” (223), finalizando sob efeito risível, da expressão “experimentar a paciência de Deus”. E o próprio Manuel Fulô se junta à trupe cômica, pois o narrador depois informa que para a missa dos domingos, “chegava sempre atrasado com o povo saindo da igreja”.

SIGMUND FREUD, em seu estudo “O futuro de uma ilusão”, baliza fundamentalmente a discussão acerca da constituição da civilização nas sociedades contrapondo seus princípios aos da religião. Apesar de fazer severas críticas aos procedimentos religiosos, ele reconhece que, a igreja, em certa medida, “desempenhou grandes serviços para a civilização humana”. Mesmo sem aceitá-la, em hipótese alguma, FREUD se refere às doutrinas que impingem ao ser humano posturas que, muito embora

divergentes daquelas das instituições laicas, aceitas por ele, convergem para um fim comum, dispondo aos indivíduos meios que lhes facultem “domar os instintos sociais.”¹⁶⁸

Se a instituição religiosa poderia operar como um refreador desses impulsos naturais, que aproximam os seres do estado de natureza, no ambiente plasmado no conto seu papel é inócuo, tal como as instituições do Estado, já que não dá conta de atuar efetivamente, visto a afronta dos valentões a ela (igreja) e também a lassidão com que Manuel Fulô comparece, ou não comparece, melhor dizendo, à missa dos domingos. Além do mais, se verá, quando o padre é chamado para assumir o papel de mediador no problema de Manuel Fulô, ele se exime.

Se os valentões, essas personagens secundárias, pano de fundo para o enredo, são representados expondo-se pelo aspecto indigno e risível, não é diferente o destino reservado à personagem central, Manuel Fulô. Ele mesmo, figura cômica acabada, também não é poupado em seu ridículo e grotesco. Aliás, sendo mais e melhor delineado, pois é o centro e foco da narrativa. No entanto, algo na trajetória desta personagem vai diferenciá-la dos outros. E o que o distingue ou vai distingui-lo dos outros é o que se tenta demonstrar ao longo desse estudo.

No diálogo, entre uma cerveja e outra, Manuel Fulô vai respondendo às indagações do doutor, e assim se “versa sobre os valentões que infestaram e ficaram na memória do lugar, o arraial de Laginha”¹⁶⁹. À medida que Manuel Fulô apresenta os caracteres desses homens, e vai se embriagando, ele também se desvela ao leitor (e ao doutor). Desde os primeiros momentos já se podem entrever insinuados traços de sua personalidade, estando eles ora mais ora menos explícitos, alguns podendo ser extraídos das ambiguidades, das incoerências e dos interditos, que sempre mais revelam que escondem,

¹⁶⁸ Sigmund Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, (VOLUME XXI), Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 46.

¹⁶⁹ Luiz Roncari, *O cão do sertão: Literatura e engajamento – ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Editora da UNESP, 2007, p. 29 – 30.

para fins risíveis; outros são mais expostos, como a vaidade / presunção ao se vangloriar valente, destemido, a mentira, a ingenuidade, a trapaça e a malícia. A tudo isso se junta o estado de frequente embriaguez em que se encontra a personagem. Todos esses índices são explorados em procedimentos e articulações, expondo às vistas a sua natureza de latente comicidade.

Nesse ambiente de valentões, Manuel Fulô afirma ser também um deles. Aliás, manso só na aparência, segundo ele próprio, e afirma ter sido “batizado em água quente.” Nisso já evidencia algum aspecto do caráter de Manuel Fulô, a vanglória, e que pode ser percebida de imediato¹⁷⁰. Ele conta, então, como enfrentara o valentão Adejalma, virando-o “pelo avesso”, diz ele. E se exalta: “Um peste. Muita prosa, muita farroma, mas eu virei o cujo do avesso! Me respeitou! Me respeitou, seu doutor!” (222)

Para explicar o episódio, Manuel Fulô relata uma sequência de situações entre ele e Adejalma, as quais vão se desenrolando sem chegar a termo, no propósito anunciado. Protelando-se o desfecho, encadeado a outros eventos, que surgem entre torneios de sentidos, ambigüidades, e com isso vai se avolumando a suspeita de que ele não virara ninguém pelo avesso. De certo, tal como o leitor, o doutor, ansioso pelo desfecho seguidamente adiado, vai apressando com perguntas. E, finalmente, se impacienta: “Mas, então, Manuel, como foi que você virou o Dejo pelo avesso?” (222).

O episódio, contado sob a perspectiva e versão de Manuel Fulô, passa-se numa venda, onde ele comprava “cadarço de roupa”¹⁷¹, segundo ele mesmo, “coisa de paz...” Nesse momento, chegam ao local, sucessivamente, dois homens: o primeiro, o próprio Adejalma, que, para provocá-lo (Manuel Fulô), insinuando violência, solicita ao caixeiro uma “raça de

¹⁷⁰ Outros indícios anteriores a este podem conter já indícios sobre Manuel Fulô, mas só ficariam explícitos numa segunda leitura, com a complementação de outras informações.

¹⁷¹ Talvez seja apenas uma coincidência, mas chama atenção a referência ao “cadarço”, já que se pode aludir a Franz Biberkopf, personagem de um famoso romance alemão, *Berlin Alexanderplatz*, publicado no início do século XX; desempregado, ele torna-se vendedor de cadarço. Coincidência ou não, o que faz a personagem alemã se aproximar do “capião” do interior do sertão de Minas Gerais talvez seja o caráter problemático delas: tentar viver honestamente num mundo degradado. Assisti ao filme homônimo da adaptação e direção de Rainer Werner Fassbinder, 1980 (minissérie para televisão).

faca que entra na barriga e *murgeia*”; finalmente, nesse instante, entra um tropeiro que, pensando que a provocação era para ele, solicita, por sua vez, uma “raça de bala que bate na testa e *chateia*”. Com isso está dado o motivo da contenda e configura-se também um esquema hierárquico de poder de violência, em que se percebe, apesar do alarde, que Manuel Fulô não está entre os mais fortes.

O evento não passa dessas provocações sem mais, em que os valentes medem e disputam a força bruta, sem motivos que as justifiquem. Mas o desfecho guarda além do desmascaramento da covardia de Manuel Fulô algo inusitado: ele ainda acaba por aceitar o convite de Adejalma para tomar cerveja, e este o engana, deixando a conta para Manuel Fulô pagar. Ele dá uma justificativa para ter aceito o convite, do suposto adversário: “(...) eu fui, porque não sou soberbo...” (222). Ao que parece, o tropeiro é mais esperto, mas isso ele não diz, pois recusa o convite de Adejalma.

Por fim, protelando-se o desfecho, o que se poderia ter começado com uma fraca suspeita, avoluma-se ao longo do processo, e se confirma no desenlace do episódio: o que fica demonstrado é que ao contrário de enfrentar o valentão, Manuel Fulô fora mesmo enganado por Adejalma; este o enredara num engodo, convidando-o para tomar cerveja com o intuito maldoso de fazê-lo pagar a conta. Manuel Fulô, no entanto, conta a história, embora expondo, paradoxalmente, os subentendidos, mas em tudo negando o fato de que fora ele mesmo enganado pelo outro, e mais, no seu sentido contrário, vangloria-se de valentão. Em sua versão, ele assevera, invertendo os fatos: “(...) o miserável desse Adejalma, só por medo de minha macheza, me convidou”. (222) A expressão coloquial “macheza” só vem reforçar ainda mais o efeito risível produzido pela inversão e por todos os outros torneios de sentido e ambiguidades. Tudo isso se vai “advertindo do contrário”, para falar nos termos Pirandellianos. E por fim o resultado do evento é irônico, pois se conclui o oposto do que é ostentado.

O trecho curto, não passando de única página, é construído sobrelevando os subentendidos. O efeito de comicidade e riso, que se extrai ao longo do fragmento, pode ser no final esfumado pela reflexão acerca do caso, e é aí que aparece a “*advertência do contrário*”. Então, advertido pelo contrário, pode surgir na sensibilidade do leitor uma centelha de sentimento de piedade. Apesar do próprio Manuel Fulô não se dar conta disso, e até por isso, ele foi de fato ingênuo. Por fim ele diz: “(...) eu fiquei assim meio escurecido, e aí ele foi-s’embora me deixou sozinho p’ra eu ter de pagar tudo (...)” (222) A passagem, além de expor também o contexto de opressão, acaba por revelar finalmente que Manuel Fulô, ao contrário do que dizia sobre sua valentia, ele não enfrentou de fato o valentão Adejalma, e mais foi ingênuo aceitando tomar cerveja com o outro, que assim o enganou. A essa altura, o herói já angariou ao menos certa simpatia do leitor. E com tudo isso, é possível que ele se apiede por vê-lo indefeso e ingenuamente acreditando e sendo traído. Há uma nota, enfim, melancólica, e o riso inicial desvanece diante da consciência da injustiça da opressão do forte sobre o fraco, este Manuel Fulô, “sujeito pingadinho, quase menino”, mesmo que só se diga depois desse evento.

O sentimento de piedade surge a partir do momento em que a condição de opressão é percebida e sentida sob o véu da comicidade. O que se infiltra através dessa superfície é o contexto opressor e desumano em que vive o homem sertanejo, desvalido dos poderes instituídos pelo Estado para protegê-lo do arbítrio. O procedimento, articulando riso e situação seríssima, remete ao conceito de *humorismo*, definido por PIRANDELLO¹⁷² como o “*sentimento do contrário*” (visto no CAPÍTULO I). Manuel Fulô é risível nesse momento, pois o leitor o percebe sob seus alardes de valentia, sua verdadeira face: ele é medroso. O que fica declarado, finalmente, é que Manuel Fulô, por medo e ou ingenuidade, aceitara o convite. Entretanto, outro sentimento surge, diferente daquele risível, é o sentimento de piedade que

¹⁷² Luigi Pirandello, *O humorismo*, São Paulo: Experimento, 1996.

desponta porque se percebe a situação injusta e desumana do mais fraco, humilde, desvalido, frente a força bruta do mais forte. Mas o grau desse sentimento contrário que arrebatava as emoções de cada um sempre dependerá do quão anestesiado estiver seu coração, para agora falar em termos bergsonianos.

Manuel Fulô não vira Dejo “pelo avesso”, ou seja, ele não o enfrenta, talvez apenas no plano de suas fantasias de oprimido. Na disputa entre os dois, quem leva vantagem é Adejalma, com seu poder da força física, da arma de fogo e da malícia. Finalmente, quem vai dar o desfecho mesmo é o doutor, por certo, também desapontado e compreendendo a situação, significativamente, encerra o assunto perguntando sobre outro dos valentões. E assim Manuel Fulô continua destrinchando a lista.

O procedimento de articulação de humorismo do “sentimento do contrário” volta a se repetir em mais alguns momentos do enredo. O efeito será de riso interrompido, de perplexidade.

Até aí as pistas acerca do caráter de Manuel Fulô estão dadas. Elas continuarão a ser disseminadas por toda a narrativa e vão compondo um retrato da personagem, sobrelevando traços construídos com recursos inerentes à produção de comicidade, como a ingenuidade, a mentira, a malícia, o medo, o ridículo, o grotesco. Sempre exagerando, ele encerra essa etapa das conversas afirmando: “O senhor me vê assim mansinho deste jeito, mas eu fui *batizado com água quente!*...” (224, grifo meu) A auto-denominação de valentão, vangloriando-se, e o exagerado da expressão estão em completo descompasso com os fatos. Uma nota curiosa é que, no paralelo com o sétimo círculo infernal dos violentos, em um dos compartimentos estão os que “cumprem penas *imersos num rio de sangue fervente*.”¹⁷³

Nesse ambiente em que “[s]ó podia haver um valentão de cada vez”, abaixo do valentão da vez parece existir uma camada de “subvalentões”, em número bem maior e

¹⁷³ Nildo Máximo Benedetti, *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*, tese de doutorado, USP, 2008, p. 196. Grifo meu.

dissolvidos no meio social, a quem por garantia era melhor manter certo relacionamento. É o que se pode inferir da passagem: “os subvalentões, sedentários e de mau gênio, a quem, por garantia, todos gostavam de dar os filhos para batizar.” (224)

Essa passagem, que se encadeia após ter se apresentado os valentões do passado e o atual, evidencia um sistema hierarquizado de poder, estruturando a opressão e a violência. Refreados sob o mando do valentão dos valentões do momento, na escala abaixo, seguem os subvalentões, e, sob a linha destes, pairam todos os mais fracos. Nessa ordem, cabe a questão: em que esfera se encontra a personagem central, Manuel Fulô? Já se sabe que ele não é um valentão. Seria um subvalentão? Ou nem isso?

Cabe destacar a menção feita aos subvalentões, pois é apresentada com destaque no enredo. O episódio é exposto pelo caso referido aos “do-Quintiliano”, em que alguém se aludindo a um deles escrevera, o que foi qualificado como “desabafo de algum oprimido”, e divulgara anonimamente “em papel pregado em árvore” espécie de poema, “pasquim”, “sátira anônima”, contendo, entre os oito versos, a seguinte zombaria: “*João do Quintiliano prosa com o que não tem.*” O que fez com que o denominado extravasasse toda sua violência na busca do “editor responsável”.

Além da hierarquização dos valentões, há uma questão ainda a ressaltar sobre o teor do “desabafo”, que está na informação “prosa com o que não tem”, remetendo à atitude de se vangloriar. Nesse ponto pode-se fazer uma relação com a barata da epígrafe do conto: ela diz ter sete saias de filó, mas na verdade tem apenas uma. A mentira já está posta como tema na abertura do conto, com o próprio termo enunciado explicitamente:

*A barata diz que tem
sete saias de filó...
É mentira da barata:
ela tem é uma só.*

A barata também prosa com o que não tem, tal como João Quintiliano. E assim, na gradação, chega-se a Manuel Fulô, que também prosa e alardeia a valentia que, de fato, não tem, como já ficou visto. Nos três eventos e personalidades a questão da mentira está reiterada.

E Manuel Fulô, ele prosa com o que? Coragem, valentia? Ele não tem nada disso? Nem coragem, nem valentia? É o que vai ficando comicamente insinuado, e da insinuação passa-se à confirmação. E são justamente esses atributos que serão colocados em cheque quando o dilema se colocar ao herói.

O panorama apresentado sobre os valentões do lugarejo, mais as relações de força física, prepara a situação para o que será o ponto crucial (ou um dos pontos cruciais) do enredo, em que se coloca o problema para o herói. Mesma situação, mesa de bar, cerveja, eis que surge no local o valentão tão temido: Targino e tal. Ele vem anunciar um ultimato fatal: “Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã...” Nesse caso, “visita” entendendo-se como encontro sexual. O homem quer apenas um dia, o dia seguinte, com a noiva de Manuel Fulô, liberando-a depois para que se case. Fico posto assim um impasse para o herói, mais fraco e medroso.

2.2 A CONS(DES)TITUIÇÃO DO SUJEITO: AS ORIGENS, OS AMORES

Se de um lado Manuel Fulô paira nessa esfera de violência, alardeando vãs valentias e fantasias, seus atributos físicos, em contrapartida, também não lhe conferem qualidades que esbocem perfil de valentão. Os traços delineados, em nada apreciativos, beiram o grotesco:

(...) Um sujeito pingadinho, quase menino – “pepino que encorujou desde pequeno” – cara de bobo de fazenda, do segundo tipo –; porque toda fazenda tem o seu bobo, que é,

ou um velhote baixote, de barba rara no queixo, ou um eterno rapazola, meio surdo, gago, glabro e alvar. Mas gostava de fechar a cara e roncar voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria, um sorriso manhoso de dono de hotel. E, em suas feições de caburé insalubre, amigavam-se as marcas do sangue aimoré e do gálico herdado: cabelo preto, corrido, que boi lambeu; dentes de fio em meia-lua; malares pontudos; lobo da orelha aderente; testa curta, fugidia; olhinhos de viés e nariz peba, mongol. (226)

A genealogia, confirmada pelo fruto, também não lhe concede nenhuma prerrogativa melhor de herança:

Era de uma apócrifa e abundante família Veiga, de uma veiguíssima veigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que se mexiam daqui p'r'ali, se queixando da lida e da vida. – “*Um maltírio*”... –; uns homens que trotavam léguas a bordo de uma égua magra, empilhados – um na garupa, um na sela, mais um meninote no arção – para virem vender no arraial um cacho de banana-ouro, meio saco de polvilho pubo, ou uma pele de raposão. (226, grifo do autor)

Muito embora a inexorável origem, Veiga, Manuel Fulô se atribuía outra: “[g]ostava, principal e fatalmente, de afirmar que era filho natural de Nhô Peixoto, o maior negociante do arraial”. (227) Mas além deste distintivo sobre sua outra origem, o pai rico, o que lhe dá fumos mesmo de importância, é, sobretudo, o seu animal de monta, a mula Beija-Flor; é nela que reside, segundo sua própria percepção, o seu maior prestígio, e converge-se a ela o sentimento afetivo maior do capiau.

Com isso, tem-se aí apresentado dois dados fundamentais no horizonte do estudo da personagem e do conto: o sentimento afetivo pela mula Beija-Flor e a ambivalência de sua origem. Esses dois elementos constituem significações emblemáticas na abordagem de Manuel Fulô. A constituição da identidade da personagem, que é cambiante, vai oscilar ao longo do desenvolvimento do enredo, para somente se resolver no momento de forte suspense do desfecho. Tudo esse efeito se dá em função de sua identificação, para mais ou para menos, com cada um desses elementos: a dupla origem paterna, de um lado, e o sentimento afetivo pela mula ou pela noiva, de outro.

A dupla origem paterna (Veiga / Peixoto) coloca a personagem num emblemático jogo de vai-e-vem, de um extremo a outro, ora se aproximando de um ora se aproximando de outro. Esse jogo é significativo porque os caracteres que definem cada uma das duas identidades são diametralmente opostos e Manuel Fulô oscila de um a outro. Isto considerando ainda que:

No universo patriarcal brasileiro, estruturado por nomes e sobrenomes (...) se acreditava firmemente que as heranças genéticas transmitissem não só as características físicas e biológicas do indivíduo, como também as morais e psicológicas¹⁷⁴.

O jogo cambiante se reconstitui nas relações afetivas, que também são divididas: o afeto é cindido entre a mula Beija-Flor e a noiva Das Dor. Esta, aliás, só aparece no enredo, como um susto, muito depois de já se acreditar que o único amor do herói era somente a mula Beija-Flor.

Essas duas balizas de oscilações (a dupla origem paterna e o afeto dividido entre a mula e a noiva) são estruturantes do enredo e tem implicações fundamentais para seu desenrolar e desfecho. Além do mais, o jogo de vai-e-vem é produzido recuperando todo seu potencial cômico.

2.3 ENTRE DUAS PAIXÕES: A FLOR E O ESPINHO

O sugestivo jogo de palavras entrelaça os nomes do herói e de sua mula, num casamento desconcertante: Manuel-Fulô e Beija-Flor. Assim, joga-se com os sentidos de marido / esposa: a “mulher”, por assim dizer, porta o sobrenome do marido. E como se isso

¹⁷⁴ Luiz Roncari, “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”, in: Marli Fantini (Org.), *A poética migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 158 – 159.

fosse pouco, o sentimento de proporções exageradas do homem por ela potencializa o fato, caindo no risível.

Do caso, pode-se extrair um triplo conteúdo. Primeiramente, o sentido mais raso, o que insinua uma relação de zoofilia. Isso não está longe de eventos da realidade, ao menos no âmbito de anedotas que se conta e se têm notícias, em geral situadas nas zonas rurais¹⁷⁵, e no conto, a suspeita dessa relação acaba por produzir efeitos risíveis. E daí decorre outro, num sentido de nível simbólico, que é a relação homem / animal, colocando assim o tema do binômio estado de natureza e civilização.

Há ainda um terceiro conteúdo de teor histórico-social objetivo, que remete para a condição de classe social do sertanejo: ter um animal de monta é indicativo de *status*, elevando-o em sua condição social de simples miserável: “(...) o *cavalo* é sinal de prestígio nessa sociedade rústica: “O pobre sozinho, sem cavalo, fica no seu, permanece, feito numa croa ou ilha, em sua beira de vereda. Homem a pé, esses Gerais comem’ (...)”, conclui GALVÃO¹⁷⁶, pinçando exemplo em *Grande Sertão: Veredas*; e em certa medida também elucidativo da situação em “Corpo fechado”. Mas aqui se releva o traço cômico, já que o “centaurismo”¹⁷⁷ é delineado às avessas, pois o animal que conferiria dignidade ao cavaleiro é o cavalo, não uma mula. O fato aqui é ainda ressonância dos desprezos pelo burrinho pedrês como montaria para tocar os bois na comitiva, e da configuração grotesca em que seguem o burro e João Manico ou Francolim, durante o percurso. E nisto pode se perceber uma nota de sátira parodística à vertente literária de que fala ANTONIO CANDIDO.

¹⁷⁵ Ao comentar o enredo com um amigo, mineiro, eis que ele se lembra de uma anedota e relata o caso: conversando com um homem do campo, ele pergunta se é verdade que lá acontece casos assim, de relações de zoofilia. O homem lhe responde que sim. Um pouco distante deles está uma égua que pasta, então, novamente ele pergunta: “E o senhor já teve algum caso desses? Com aquela égua, por exemplo?” O homem então, um pouco constrangido, responde: “—É... sim...”, e agora um pouco desconcertado, completa: “—Mas faz tempo, ela era mais nova, não estava assim velha, acabada, como você vê agora.”

¹⁷⁶ Walnice Nogueira Galvão, *Guimarães Rosa*, São Paulo: Publifolha, p. 35. Grifos da autora.

¹⁷⁷ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, 3. ed., São Paulo: Ática, 2000, p. 159.

É a relação simbólica entre o homem e a mula, remetendo para a contraposição entre natureza *versus* civilização, que interessa agora. Essa relação foi analisada em estudos de RONCARI e BENEDETTI, dos quais me aproprio, destacando alguns pontos para a discussão. O intuito é avançar na análise, agora articulando essas ideias aos procedimentos dos artifícios cômicos.

Além dessa relação, compondo o núcleo central, outros índices pontuam e apontam na mesma direção, e corroboram com o tema em questão. É o caso das experiências de um irmão de Manuel Fulô, que tinha uma “uma galinha-d’angola domesticada e ensinada” ou ainda a tentativa de fazer amigos, pelo convívio desde a infância, um gato e um rato, imagem da inimizade por excelência.

O tema é reiterado pelo contraste de duas personagens emblemáticas do enredo: de um lado, o próprio doutor, nomeado assim porque é médico, e, de outro, sua versão popular, o curandeiro Toniquinho das Pedras. A oposição de ofício apresenta e metaforiza dois mundos em contraposição: o popular, com Toniquinho das Pedras exercendo a atividade de feiticeiro, mas também era pedreiro; e o culto, com o doutor praticando a medicina convencional. Forja-se assim o paralelismo dos binômios: magia / ciência, saber popular / saber culto, erudito.

A certa altura da narrativa, tendo-se discorrido sobre os valentões e apresentada a ambivalente origem e a relação com a mula, com o quadro já bem definido da caracterização do ambiente e da personagem, muitas páginas à frente do início do enredo, o doutor-narrador instaura um suspense: “(...) um dia, um meio-dia de mormaço e modorra”, introduz ele, para anunciar algo vago: “(...) e aí foi que a história começou.” É nesse momento que se revela o inesperado inusitado: ele anuncia a existência de uma noiva de Manuel Fulô e informa que ele iria se casar em breve. O doutor revela o fato com espanto e certo desagrado, pois ficara sabendo por acaso que o amigo tinha uma noiva: “(...) bem que podia, antes, ter-me participado” (229), reclama. Artifícios narrativos urdidos, causa-se mesmo espanto ao leitor

que, evidentemente, também desconhecia o fato. A revelação guarda também o tom jocoso, pois fica conhecida nesse instante uma nova faceta de Manuel Fulô, seu outro codinome: Mané das Moças. É significativo que a essa identidade ele associa e reafirma uma outra, a do seu pai natural: “— Caso mesmo. É este sangue de Peixoto! Não tem outro jeito...” (229) O fato do casamento, então, relaciona-se a uma vertente de sua origem: o pai comerciante, rico, de sobrenome Peixoto.

O espanto se dá porque a existência da noiva está completamente anulada até então, em boa parte da narrativa. Nesse momento, o riso surge do espanto, do inusitado, mas também como se fosse uma piscadela de olho de Manuel Fulô: pois agora se sabe o porquê Mané das Moças, segredinho guardado, despistado por ele, mas que já havia sido anunciado na lista das variantes de seu nome, anteriormente: “(...) Manuel Veiga – vulgo Manuel Flor, melhormente Mané Fulô, às vezes Mané das Moças, ou ainda, quando xingado, Mané-minha-égua” (226 – 227). Inclusive, é com a alcunha que o doutor se refere a ele, nesse momento: “—Com que, hein, seu Manuel Fulô, *Mané das Moças*, que vai casar!” (229, grifo meu).

No entanto, o fato da noiva e do casamento não seria risível nem espantoso em si; são os duplos sentidos criados e na associação destes com o que se sabia até então sobre o amor de Manuel Fulô pela mula, denunciado no “*Mané-minha-égua*”.

A declaração do doutor, “e aí foi que a história começou”, guarda, além do risível, outro sentido. O surgimento da noiva coloca em cena um elemento complicador no âmbito dos sentimentos afetivos de Manuel Fulô, visto que, até então, o que se conhecia dele na esfera dos afetos, era o sentimento que nutria pela mula, e não pela mulher.

Motivado pelo novo fato, o interesse do doutor passa agora a ter outro endereço: os sentimentos do amigo pela noiva, Maria das Dores. E daí muda-se o teor da conversação, discute-se agora questões do amor. Novamente, os dois, mesa de bar, o diálogo entre o doutor

e Manuel Fulô, expõe-se os sentimentos cambiantes do capiau, que parecem mais confirmar o apego à mula que à mulher.

Para os atrativos físicos da noiva, elogiados pelo doutor: “(...) sua noiva é bonita...”, Manuel Fulô rebate: “Não caçoa seu doutor. Isto eu sei que ela não é, por causa que eu ainda não estou cego”, e segue apontando qualidades práticas da moça: “sacudidona, boazinha e trabalhadeira, ela é...” (229)

O doutor manifesta sensibilidade diversa daquela de Manuel Fulô sobre a noiva. Enquanto este vê o aspecto prático da moça com quem vai se casar: “sacudidona, boazinha e trabalhadeira”, o doutor observa outros atributos, descrevendo-a assim: “(...) uma rapariguinha risonha e redonda, peituda como uma perdiz (...) pele clara, olhos cor de chuchu.” Para que não reste dúvida, ele ainda refina os detalhes observados: “[a] bem dizer, eram cor de abóbora d’água os seus olhos. Tinha até um respingo de sardas, eu vi.” Ora, toda essa exatidão do corpo da mulher, destacando o seu físico, insinua uma ponta, senão de obscenidade, ao menos de interesse libidinoso. Além do mais, só no fim e de passagem ele menciona a presença da “dona idosa”, que acompanhava a “noivinha ditosa”, na ocasião em que a conheceu.

As precisões dos detalhes e sutilezas estão longe de serem produzidas e apreendidas pelo noivo, que só tinha olhos apaixonados para a mula Beija-Flor. Entretanto, quando questionado pelo doutor, ele afirma que a ama: “Amo! Isso lá, amo mesmo, seu doutor...”. Essa passagem é significativa, pois a certa altura desta conversa, depois da afirmação, o doutor, que apoiara o amigo com um duplo “faz bem”, segue narrando o que aconteceu na sequência do episódio: “[e]ntão nos desolhamos, e pegamos a pensar, cada um para o seu lado (...)”. É o comentário do doutor que se segue a esse diálogo sobre o “amor”. O trecho sugere uma pausa, um silêncio, em que eles, “cada para o seu lado”, “desolhando-se”, refletirão sobre esse sentimento.

Já que “desolharam” e já que “cada um para o seu lado” permite-se conjecturar que existem entre eles visões opostas de conceber o amor. Do que o doutor pensou, o leitor pode deduzir, inferir, mas não fica explícito na narrativa, ele não revela. Depois de passado um tempo nessa pausa reflexiva, o que se segue é um suspiro de Manuel Fulô, explicando: “__ É o jeito. Eu só queria treis coisas só: ter uma sela mexicana, p’ra arrear a Beija-Fulô... E ser o boticário ou chefe de trem-de-ferro, fardado de boné. Mas isso mesmo é que é ainda mais impossível...”. Assim, ele deixa entrever o que ele pensava, refletia, naquele momento. Na fala não aparece a menção à noiva. O mais impressionante vem quando ele completa o pensamento: “A pois, estando vendo que não arranjo nem trem-de-ferro, nem farmácia, nem sela, me caso... Me caso! Seu doutor...” Nessa fala, a mula é mencionada em primeiro lugar. O desejo de se possuir a sela mexicana está relacionado ao animal. Somente depois de outras fantasias (ser chefe de trem-de-ferro ou boticário), no final, aparece, mas de forma tangencial, a referência ao assunto de que tratavam. Ele diz que se casa, tergiversando a questão posta: o amor pela noiva. Reificadas, as realizações do plano material parecem excluir, ou equiparar-se, a do plano afetivo.

2.4 MANUEL FULÔ, MATRAGA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Na trajetória das personagens, Manuel Fulô, deste conto, e Nhô Augusto, de “A hora e vez de Augusto Matraga”, é possível estabelecer, em certa medida, um diálogo, no que concerne ao processo de transformação e construção da identidade de ambas. Tomo aqui a perspectiva de abordagem adotada por ADÉLIA BEZERRA DE MENEZES, acerca de Matraga (Nhô Augusto), em que ela coloca em discussão o assunto, defendendo a ideia de que “(...) a

original violência da personagem é vetorizada e adquire um rumo ético.”¹⁷⁸ Recupero as bases desse pensamento, embora na perspectiva proposta desta tese, partindo do contraponto com Matraga, para finalizar definindo o processo de transformação e as bases de constituição do humano em Manuel Fulô.

No cotejo das duas personagens se percebe algumas equivalências, seja convergindo-se ou não. Primeiramente, pela definição do caráter geral, que se apercebem os dois: de um lado, um Nhô Augusto, “pisando pés dos outros”, “duro, doido e sem detença”, “sem regra”, “bicho grande do mato”, enquanto do outro, Manuel Fulô, por sua vez, não consegue a mesma atitude, devido sua circunstância de classe, pois era pobre, miserável, o fato ainda é agravado pela compleição individual, física, pois era “pingadinho, quase menino (...) pepino que encorujou”, mas ele aspira, deseja, a mesma postura truculenta de Nhô Augusto, pois “(...) gostava de fechar a cara e roncar voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria (...)” (226) Do primeiro se releva o caráter repudiável das ações, já do segundo, é a comicidade que se manifesta, produzida pelo descompasso entre as reais condições de Manuel Fulô e o que ele ostenta.

A condição de classe também pontua outras intersecções. Uma delas é justamente no que concerne ao trabalho, os dois apresentam certa semelhança: enquanto Nhô Augusto de fato nunca havia trabalhado, ao menos antes de perder seu estatuto de rico proprietário, de sua parte Manuel Fulô não gosta de trabalhar. “(...) a ojeriza: não trabalhava mesmo, de jeito nenhum, e gostaria de saber quem foi que inventou o trabalho, para poder tirar vingança” (227). Matraga, não o faz, por não precisar, o outro, repudia o esforço físico, mas devendo resguardá-lo (o repúdio) no plano dos devaneios, já que há a contingência sócio-econômica.

¹⁷⁸ Adélia Bezerra de Menezes, “ ‘A hora e vez de Augusto Matraga’ ou de como alguém se torna o que é’ ”, in: *As cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia / SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 112.

Outro aspecto refere-se à “arte de amar”. Em “A hora e vez...” o aspecto aparece denunciado com índice mais explícito, do que em “Corpo fechado”¹⁷⁹, mas conclui-se igualmente que, desta arte, eles não a conhecem. Enquanto Nhô Augusto, da mulher Dionóra apenas “gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só” (285), Manuel Fulô nem isso consegue sentir pela mulher, sua noiva, divisando nela apenas o motor de trabalho, “sacudidona, trabalhadeira”. No plano dos afetos, o sentimento que mais o aproxima do de Nhô Augusto é o que ele sente pela mula. E Nhô Augusto ainda tem a prerrogativa de poder pagar pelo “amor venal das prostitutas”, Manuel Fulô, ao que parece, nem isso.

Os dois são filhos da mãe, as mulheres são as referências para eles. Embora as figuras masculinas se avolumem, elas ficam ausentes do enredo, sendo apenas aludidas: Manuel Fulô tem dois pais, Nhô Augusto tinha pai e tio, mas do primeiro é como se não tivesse e o segundo, “criminoso, de mais de uma morte (...) vivia escondido”.

Dados esses traços biográficos das duas personagens, percebe-se que se pode estabelecer certo paralelismo entre os dois, mas que ele se configura de forma diversa, pelo contraste. Entretanto, tem-se um traço convergente relativo à constituição, “de como alguém se torna o que é”, para retomar, de segunda mão, as palavras da autora. Ele diz respeito ao processo de humanização por que passam ambas as personagens. E é nisto que se detém esse contraponto, na particularidade dessa formação, em que os contos vão atingir a “região quase épica de humanidade”, observada por ANTONIO CANDIDO¹⁸⁰, tratando de “A hora e vez...”.

Em algum momento desse processo, os dois deixam-se guiar pelo animal (mula / jegue). Matraga se entrega à decisão do jegue: “Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos (...)”. No caso de Manuel Fulô, a passagem ainda destaca a nota cômica, quando de seus “descalabros alcoólicos” a mulinha tinha habilidades de levá-lo de volta para casa. Dela, diz-

¹⁷⁹ Em “A hora e vez de Augusto Matraga” aparece personagem de nome Ovídio, justamente o homem que vai ficar e amar Dionóra, com quem ele vai embora, deixando Nhô Augusto. A personagem é sempre lembrada pelos críticos por aludir ao escritor latino da Antiguidade, autor do livro *A arte de amar*.

¹⁸⁰ Antonio Candido, “Sagarana”, in: Eduardo Coutinho (Org.) *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 247.

se que sabia até abrir porteiros, “e era por causa dessa e de mais outras habilidades que Manuel Fulô conseguia chegar em casa.” (228)

Nesse processo, as personagens contam com apoio de outros. No caso de Nhô Augusto, é um médico simbólico, na figura de seu protetor, Serapião¹⁸¹, para ficar apenas com esta referência; no caso de Manuel Fulô, ele conta com a ajuda do seu amigo “doutor”, médico no sentido literal. É nessa amizade que alcança a reflexão e a força para “preparar as armas” de luta, em que define sua identidade, no rumo de uma humanização.

Tal qual a personagem de “A hora e vez...”, Manuel Fulô se reconcilia com sua humanidade, à “porrete”, para o diálogo com Matraga “vou para o céu nem que seja a porrete”. No caso deste, se o bordão repetido várias vezes imprime o risível na narrativa, no caso de Manuel Fulô, para torná-lo ainda mais ridículo, não é com um porrete que ele luta, mas com uma ínfima faquinha.

2.5 QUEM PODERÁ SALVAR MANUEL FULÔ?

“Eu?!... Eu:” - “Eu... Eu?” - “Eu... Eu... Eu...”

Se o fato de possuir uma noiva já era coisa embaraçosa, visto que sua paixão era a mula, a situação ganha maior complicação com o ultimato do brutal “o Valentão dos Valentões, Targino e Tal”, que surge para anunciar: “—Escuta, Mané Fulô! A coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois você podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Senão...” (239) Assim, apresenta-se ao herói mais esse dilema. Se no primeiro caso, quando surge a noiva, o evento é pleno de jocosidade, a partir de agora, ao lado da comicidade, pontua-se

¹⁸¹ Cf. Adélia Bezerra de Menezes, *Op. cit.*, p. 78: “de Serapis, que é um deus egípcio (de Memphis, da época ptolomaica), e que mais tarde foi identificado com o deus Esculápio (ou Asclépio), deus da Medicina – que não apenas curava os doentes, mas ressuscitava os mortos.”

forte tensão no enredo. A narrativa segue mantendo a tônica do risível, agora produzido pelas reações de medo de Manuel Fulô, pois já se ficou insinuada sua covardia, somando-se a isso o estado de embriaguez.

Diante da situação, é o doutor quem se indigna com o fato e incita o amigo a não aceitar a condição imposta pelo valentão. Frente à recusa do amigo em apelar ao tão propalado pai, Nhô Peixoto, o doutor sai em busca de apoio aos poderes constituídos da cidade. E não é de se estranhar que seja ele a buscar esse tipo de ajuda, pois como homem da cidade, formado na ideia de uma sociedade de direito, e consciente dos direitos reservados ao cidadão, ele acredita que a ajuda para conter a violência deve vir daí. É então que ele procura o coronel Melguério, proprietário e representante local, embora não sendo uma autoridade propriamente representativa do Estado, é a autoridade local instituída pelo hábito. No entanto, o proprietário se esquivava ao problema, diz que apóia a ideia, contudo, informando-lhe que, na inexistência de soldado para dar cabo ao valente, deverá ser o próprio doutor a fazê-lo. Para expressar a postura do coronel é usado um misto de duas ordens de ações: ao gesto informal do corpo, “deu de ombros”, junta-se termo especializado do jargão jurídico, do Direito, “indeferiu”: o coronel “[o]uviu, deu de ombros, e indeferiu”. Nessa conjugação discrepante se expõe o sistema de códigos praticados no local, que articula duas ordens diversas, simbolizadas ironicamente no gesto pessoal e no termo específico do jargão do direito, deixando sobrelevar o riso irônico. Para ridicularizar a figura impotente, é também sugestivo o apelido do coronel: Berda-Merguério. O jogo irônico e risível está inserido no alusivo do nome: BERDA (Berda-Merguério – jogo das letras B / M para aludir à palavra merda) realça, mais do que a ineficácia, o descaso desta autoridade, que se isenta diante dos problemas que afligem os mais fracos, não dispondo de nenhuma solução, nem mesmo com a imputação de mais violência e arbítrio, como é usual, dispondo de “bate-paus”.

Frustrada esta primeira tentativa, o doutor segue a busca e chega até o vigário. Este, sem ação, “olhou para cima, com um jeito de virgem nua rojada na arena, e prometeu rezar.” (241) Solução inócua, mas que, por via das dúvidas, o doutor diz, jocosamente, preferir não descartá-la, tendo em vista a gravidade do assunto. No entanto, é em tom trocista que ele declara: “dinheiro, carinho e reza nunca se despreza” (241). Novamente aqui, rebate com a crítica do riso a instituição religiosa.

A autoridade que mais diretamente e de fato, do ponto de vista da institucionalização da lei, poderia impedir o uso do arbítrio, da força pessoal do valentão, nem ao menos entra em cena: “o subdelegado saíra do arraial, de madrugada, para assunto urgente de capturar, a duas léguas do comércio, um ladrão de cavalos...” (242) O que se observa é que um animal é mais importante que a pessoa. Muito provavelmente, seria o cavalo de algum rico fazendeiro, visto a presteza do subdelegado, pondo para funcionar a instituição judicial a serviço do proprietário. Não fosse um “cavalo”, poderia mesmo ser Sete-de-Ouros, o burrinho raptado pelos “pândegos dos ciganos” e que voltara à Fazenda da Tampa, do major Saulo, graças à ação policial (CAPÍTULO II).

Esse assunto é tratado por BENEDETTI, em sua análise do conto. Ele discute a ausência de atuação das instituições de Estado, o desenvolvimento humano em estado de natureza, as práticas de violência privada, e aponta como responsáveis por “patrocinar a agregação social e conter a instalação da condição de selvageria (...): o coronel, o subdelegado de polícia e o vigário”. Esta perspectiva da discussão foi aproveitada aqui. Entretanto, é quando o crítico estabelece o contraponto de “Corpo fechado”, com o primeiro do livro, “O burrinho pedrês”, ainda considerando esses pontos, é que surgem algumas questões conflitantes com a análise apresentada anteriormente (CAPÍTULO II). Para tratá-las, abro agora um parêntese.

Primeiramente, no paralelo entre os dois textos, destaco o ponto em que BENEDETTI estabelece a noção de “bom” e mau governo, “desgoverno”, associando “bom” governo ao Major Saulo, do primeiro texto “O burrinho pedrês”, e mau, ao coronel, aqui deste conto “Corpo fechado”.

Assim sendo, como ficou visto aqui (CAPÍTULO II), major Saulo – equivalente de “coronel”, portanto, citado por BENEDETTI como responsável pelo patrocínio da ordem – sendo ele também um desses sujeitos que teria prerrogativa do “patrocínio” da ordem, da agregação social, etc. Segundo o crítico, na comparação entre os dois contos, em “O burrinho pedrês” reinaria o “bom governo” e, em “Corpo fechado”, o “desgoverno”, conforme analisa. Com base nisso, ele demonstra as conclusões de sua análise acerca da personagem do major Saulo:

Ele [major Saulo] compreende os homens, os animais, o clima; em suma, compreende, mais do que qualquer um de seus vaqueiros, a natureza em seu sentido mais vasto e sabe como tirar partido dela sem confrontá-la, porque é prudente e paciente.¹⁸²

E para completar, conclui: “bom dirigente do destino dos homens.” E ele continua e tece outra opinião acerca do caráter de major Saulo, afirmando sua coragem e pacificidade: “embora corajoso, não é violento”¹⁸³.

Na abordagem de “O burrinho pedrês”, as ideias que se esboçaram, com os argumentos levantados, foram justamente em direção diametralmente contrária aos das considerações de BENEDETTI. Pois ficou visto que “o bom dirigente” abandona os vaqueiros à própria sorte, à morte. Para finalizar, cito apenas mais uma reflexão sobre a personagem; sobre ela, o crítico diz que “pondera e toma decisões acertadas”¹⁸⁴. Essa afirmação só é aceitável se se considerar que as “decisões acertadas” se referem à proteção e ao bem-estar

¹⁸² Nildo Máximo Benedetti, *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*, tese de doutorado, USP, 2007, p. 24.

¹⁸³ Nildo Máximo Benedetti, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁸⁴ Nildo Máximo Benedetti, *Op. Cit.*, p. 25

próprios, podendo acrescentar ainda o cuidado para que o gado-mercadoria, para que este não se afogasse no rio, e ao final ele respira aliviado depois da travessia: “—Viva, meu povo, não se perdeu nenhum!...” (32). O mesmo cuidado ele não tem com os vaqueiros, abandonando-os aos perigos das violências da natureza e humana (enchente e contenda Silvino/Badu), das quais ele tinha bem consciência.

Entretanto o que ficou visto, de fato, é que ele não realiza o menor empenho para isso. O que acontece de fato, ao perceber os perigos daquele dia (enchente e o prenúncio do embate entre Silvino e Badu), ele resolve, livrando somente a própria pele, ficar no arraial, e entrega a Francolim a responsabilidade de conter a violência entre os dois homens. Então, pergunto: como “bom governo”, se major Saulo, sabendo dos problemas, exime-se de qualquer envolvimento ou risco? Depois de embarcado o gado (mercadoria), para ele está tudo resolvido, não resta mais nada a se preocupar. É isso que fica dito, certa altura, em “O burrinho pedrês”.

Ainda tratando do “desgoverno”, BENEDETTI argumenta que assim, com a “ineficácia dos poderes ordenadores do comportamento social, valentões e embusteiros acabam por atuar com desembaraço.” Ora, não parece o contrário disto que aconteceria no “bom governo” do major Saulo, em “O burrinho pedrês”. Não fosse a ação da natureza (enchente), Silvino também atuaria com “desembaraço” para tentar matar Badu e fugir, ou o contrário. Ou seria “o mulato mestre secretário” do major, Francolim, já que trazia na “algibeira” autoridade do patrão, a impedir a ação?

E sobre o riso do major, é qualificado como “a imagem da alegria”. Esse tópico também foi tratado no capítulo II. Sem mais se estender acerca de assunto já discutido, vale aqui somente frisar que a expressão da “imagem da alegria” é o riso do proprietário, alegre ou irado, porque tem a prerrogativa de patrão: que sabe chofrar um cala a boca no empregado, ou que mete mais medo no povo vaqueiro que chifrada de boi, ou que mete medo também

quando se trata de questões de obediência. E que sabe rir, sim, inclusive para debochar dos subalternos. Neste caso, em que o vaqueiro vai em montaria desqualificada, a fala do vaqueiro, ironicamente, desmente o fato: “Eu sei que o senhor está se rindo é por saúde sua, não é por debochar de mim...” (p. 32)

Ele sim, podendo escolher. Aos subalternos, cabendo “o riso acoronelado”, sob a égide do proprietário. Fecha Parêntese.

Nesse quadro, de “ineficácia dos poderes ordenadores”, Manuel Fulô encontra-se desvalido, no mais alto grau de abandono por aqueles que institucionalmente poderiam lhe garantir alguma segurança. Mesmo o pai importante, Nhô Peixoto, nunca aparecendo, a não ser na forma de suas divulgações, e no momento fatal este se recusa a solicitar ajuda paterna, pois, diz ele, “não se dá com gente pirrônica”.

Em contrapartida, o ramo Veiga da família está bem presente nessa situação grave. Próximo ao desfecho da narrativa, quando a tensão aumenta, eles vêm em peso dar apoio a Manuel Fulô. No entanto, esse apoio se dá no sentido contrário daquele que tanto se empenha o doutor, repudiando a condição de opressão. Na fala dos Veigas se deduz significados importantes da condição de classe e, conseqüentemente, da aceitação da opressão. Subjugados, eles aceitam as condições impostas por Targino. Um parente Veiga “barbaçudo” ainda sugere: “O senhor não acha que ele deve de entregar p’ra Deus e ficar quieto? A moça gosta dele... A gente esquece o que se deu, e eles casam... É que nem a gente se casar com mulher viúva...” (242) A justificativa final, “é como casar com viúva”, quebra, entretanto, a tensão e gravidade do assunto, e vai dando leveza cômica à violência, deixando o riso resolver por ora a situação. Entre a gravidade desses momentos finais, o enredo é balanceado em efeitos de comicidade, mas nesses instantes é um riso nervoso que esboça.

Visto que desamparado por todos os representantes instituídos socialmente naquele ambiente, Manuel Fulô por ora está mais Veiga que nunca, e, pendendo para este

lado, são as características deste veio familiar que se sobressaem, como a aceitação da opressão e a solução pela covardia. Assim o doutor o descreve: “Manuel estava mesmo o mais Veiga de todos, pedindo a Deus que o pusesse entrevado num momento, ou que abrisse o chão, em grota fofa, para ele se enfiar e afundar.” (242)

Diante da ameaça brutal de Targino, Manuel Fulô revela-se o medroso de sempre. Traço, aliás, conhecido do leitor. Ele também não cogita a intervenção de autoridade. Por certo, sabe que não seria ajudado por ela. Seu aspecto físico perde os resquícios de feição humana que ainda lhe restavam e mais se aproxima dos traços do animal: ele “abriu um sorriso feio – avançando os dentes amarelos e grandes, como fieiras de grãos numa espiga de milho – tal e qual um cavalo (...)”. (240 - 241) Aqui ele recupera os traços do burrinho Sete-de-Ouros, este se apresentando mais humano que Manuel Fulô: “[a]o aceitar o freio, arreganha demais os beiços num tremendo sorriso de dentes amarelos.” (20) Na definição de KAISER, o “monstruoso” da “mistura do animalesco e do humano [compõe] a característica mais importante do grotesco.”¹⁸⁵

A linha caricatural revela seu estado lamentável de covardia. Ainda que se saiba que sua valentia não passa de alarde, vanglória de oprimido, ainda se espera um mínimo de dignidade, que não se vê nesse momento. Seu aspecto é grotesco e o riso interrompe-se.

2.6 ONDE AFINAL COMEÇA A HISTÓRIA?: QUESTÕES...

Por três vezes a expressão “e aí foi que a história começou” é apresentada no enredo. A primeira delas é pronunciada no momento em que surge a noiva, a partir daí é mais significativa porque, reformulada e repetida, com pequena alteração em sua estrutura, por

¹⁸⁵ Wolfgang Kaiser, *O grotesco*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 24.

mais duas vezes em outros pontos do enredo, deixando, assim, de ser eventual. E percebe-se que aparece em momentos significativos do enredo.

A segunda vez em que a frase volta a ser repetida, páginas à frente, é a ocasião em que entra em cena o já mencionado Targino, anunciando a decisão fatal. O valentão surge no bar, onde habitualmente estavam Manuel Fulô e o doutor. Sua imagem é temerosa e grotesca: “feio como um defunto, gasturento como faca em nervo, esfriante como um sapo”. E antes que o homem anunciasse a tal “visita”, é o doutor quem se antecipa e divulga pela segunda vez o suspense: “E foi então que de fato a história começou.” (239)

Com o anúncio, novamente o suspense é instaurado, uma vez que já se sabe da fama do homem que acaba de chegar. E espera-se, então, algo que finalmente venha se colocar como a tensão central do enredo, desencadeando o clímax narrativo. E é nesse momento que o valentão anuncia sua decisão, frente a um Manuel Fulô que “tremia nas pernas”. E mesmo o doutor declara seu temor: “(...) perdi o peso do corpo, e estava frio. Me mexia todo sem querer.”

Este ainda não será isso o motivo central do dilema, do impasse, mas imprime e marca um aumento na tensão narrativa. Manuel Fulô segue na condição de mais Veiga que Peixoto, e página e meia para o fim do texto, quando já se vai avançando para os momentos do desfecho, é a manhã do dia da “visita” prometida à Das Dor. O enredo segue e atinge pontos mais fortes de tensão, e o narrador volta, pela terceira vez, a pronunciar a frase, fechando, então, o ciclo: “Mas, de fato, cartas dadas, a história começa mesmo é aqui.”

O enredo atinge seu clímax, com o suspense anunciado, insinuado, e insistentemente não revelado, sobre o que estaria mesmo contido na emblemática frase do narrador. Finalmente, entra então em cena Antonico das Pedras. A tensão e o suspense que se vinha construindo a cada novo elemento incorporado ao enredo (a noiva e o ultimato aterrador do valentão) atingem o clímax com a entrada do feiticeiro, que vem fazer, a Manuel Fulô,

uma proposta final e decisiva. O feiticeiro, “que tinha alma de pajé”, mas, sobretudo, “tinha também uma sela mexicana, encostada por falta de animal, e cobiçava ainda a Beija-Fulô” (242), vem propor a Manuel Fulô “fechar-lhe o corpo” para a luta com o valentão. No entanto, exige, para isso, a mula Beija-Flor. Emblemática situação que coloca o herói em lance decisivo, no verdadeiro impasse: decidir entre Beija-Flor, a mula, ou Das Dor, a mulher.

O anúncio, por três vezes, da expressão, coloca o desenvolvimento do tema numa progressão: primeiramente, ao amor que se sabe pela mula, entra um complicador, a noiva. Depois a ameaça ao casamento, diante da afronta de Targino. Finalmente, todas estas “cartas dadas”, dispostas à mesa, resta a decisão de Manuel Fulô para que se encaminhe os momentos tensos do final do conto: “[h]ouve um parado de próxima tempestade. Uma voz fina rezou o credo. Correram na rua.” (243) É neste instante que ele renuncia à mula, e fechado o corpo, ele ganha a rua para enfrentar, de corpo aberto, o poderoso Targino. Este, sim, é o verdadeiro tema do conto. É onde a história começa e termina.

III. DUELO ÀS AVESSAS: A HORA E VEZ DO HUMANO

3.1 A BATALHA FINAL, ONDE COMEÇA E TERMINA A HISTÓRIA

Ao aceitar a proposta de Toniquinho das Águas, Manuel Fulô fecha o corpo, por assim dizer, renunciando aceitar passivamente o arbítrio e a violência. No enredo, sabe-se de sua resposta, quando ele surge “muito mais amarelo do que antes, dizendo ao povo Veiga, funebremente: “— Podem entregar a minha Beija-Fulô p’ra o seu Toniquinho das Águas, que ela agora é dele...” (243)

Até aqui algo fica definido: Manuel Fulô decide enfrentar o valentão Targino, motivado e apoiado pelo doutor e com a “proteção” dos feitiços do curandeiro. Para estar

fechado, ele abre mão de sua mula, para o Toniquinho das Águas. Essa decisão, que pretere a mula em favor da noiva, o humano, finalmente, é também preterir a condição Veiga em favor da de Peixoto.

Ora, o que está contido nessa decisão é o conteúdo central do conto, pois não importa mais se ele derrota ou seja derrotado por Targino. Ele já ganhou nesse momento sua humanidade. Ao decidir enfrentar o valentão, o conteúdo implícito é que Manuel Fulô nega a sua origem Veiga, ou seja, a covardia, a aceitação da opressão do arbítrio, assim, ele reafirma sua identidade Peixoto. A perda da mula Beija-flor, para recuperar a honra da noiva, é também a perda de sua porção animal. Esta escolha ainda o insere numa instituição social, a família, apontando mais uma vez para a escolha, digamos, do civilizado ou do que está instituído (mesmo que se possa ainda questionar a instituição).

Nesse sentido, ele passa por transformação semelhante a que passa Matraga. Assim, pode-se aproximar as duas personagens nessa trajetória em que praticam a violência ética, tanto um quanto o outro: “canalizará sua valentia e violência numa linha ética, altruísta.”

Deste ponto, segue-se o desfecho. Dá-se então a luta entre os dois homens em plena rua do lugarejo. A cena é um misto de tensão e comicidade. Tensão, pois são os últimos momentos¹⁸⁶ da narrativa que se finaliza no clímax da luta entre os dois; embora, Manuel Fulô seja o favorito do leitor, fica em suspenso por uns instantes quem sairá vencedor: Manuel Fulô morrerá, tornando-se um mártir ou vencerá, tornando-se um herói? Resta a dúvida, pois tudo parece extraordinariamente fantástico.

Espécie de duelo às avessas (lembro que não é único em *Sagarana*), a luta não obedece a nenhuma regra previamente contratada, e os contendores utilizam mesmo armas díspares. Eles começam por xingamentos mútuos, rebaixando assim o status do “duelo”: o

¹⁸⁶ Adélia Bezerra de Menezes, “ ‘A hora e vez de Augusto Matraga’ ou de como alguém se torna o que é’ ”, in: *As cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia / SP: Ateliê Editorial, 2010.

valentão, provocativo, começa: “— Arreda daí, piolho! Sujeito idiota!...”, ao quê, Manuel Fulô, sem deixar por menos e já havia gritado “uma inconveniência acerca da mãe do valentão”, completa respondendo: “— Atira, cachorro, caratonho! Filho sem pai! Cedo será, que eu estou rezado fechado e a tua hora já chegou!...”

A batalha lembra certa luta de Davi e Golias: Manuel Fulô, diante da fúria e do revólver carregado de Targino, ele porta apenas uma “faquinha, uma quicé quase canivete”. A dupla assimétrica, de armas mas também dos dois, Davi / Golias, recupera a mesma configuração cômica vista no par Major Saulo / Francolim – o grande / gordo *versus* pequeno / magro – configurações muito propícias a efeitos cômicos.¹⁸⁷

Como então Manuel Fulô poderá vencer o valentão com duas armas tão desproporcionais quanto esdrúxulas: a faquinha e o feitiço / a magia? Ora, isso não parece nada sério. Há, no entanto, um elemento paradoxal nessa luta: se a decisão de Manuel Fulô se apóia na recuperação do humano para enfrentar o valentão, é o ódio reprimido (da opressão social que sempre sofreu) e o ódio novo e aumentado, pois acabara de perder a Beija-Flor. Aliás, seus maiores e verdadeiros assomos de raiva e ódio são destinados ao feiticeiro, Antonico das Pedras. As palavras “raiva” e “ódio” surgem com mais energia quando o assunto tem como alvo o feiticeiro, de quem Manuel Fulô invejava a sela mexicana, que tentara comprar para arrear a Beija-Flor. E no sentido inverso, Toniquinho da Pedras também “cobiçava” para si a mulinha. E já que nenhum se resolve em favor do outro, cada uma vai ficando com metade das coisas: um com a mula e sem sela, o outro sem a sela e com a mula. O caso é contado ao doutor, numa lógica estranha, que o deixa sem resposta. Legislando em causa própria Manuel Fulô expõe a contenda: “—E se o que tem a sela quer comprar a mula, e

¹⁸⁷ Aliás, em se tratando de comicidade, vale lembrar certa personagem, um militar, da paródia *Carmem*, feita por Charles Chaplin.¹⁸⁷ Ele, aparentemente, armado com uma longa espada, quando a saca da bainha o que se revela é apenas uma mísera faquinha. Charles Chaplin, in: *O mundo de Carlitos*, Vol. 01, Coleção Grandes Diretores. Para completar com mais um exemplo, lembro ainda um episódio em Rabelais: “De como um monge de Seville salvou o horto da abadia do saque dos inimigos”: “Sabeis com que ferramenta? Com as faquinhas chamadas *gouet* que os meninos da nossa terra usam para abrirem nozes.” François Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*, Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991, p. 152.

o da mula quer comprar a sela, e ainda por riba falou primeiro no negócio... Quem é que o senhor acha que deve de ter direito? Não é o da besta, o da Beija-Fulô?!...” E à réplica do amigo “—Mas, Manuel...”, ele interrompe e segue argumentando, deduzindo uma reposta jamais pronunciada: “—Pois ‘ta’í!... Qualquer um vê logo que eu estou com o certo.” (238)

E é para o feiticeiro que Manuel Fulô dirige a ameaça, como se fosse valentão: “se ele fizer algum caborge, morre no meu pinguelo! Seis balas!...”, muito embora, salutarmente, tendo como interlocutor não o próprio feiticeiro, mas o seu amigo de mesa de bar, o doutor. Ao que parece o feiticeiro soube aproveitar o bom momento para tirar proveito dessa raiva. E é o ódio de Manuel Fulô que faz com que ele vença o adversário tecnicamente mais forte que ele.

A figura de **Targino** reitera a comicidade dos valentões, já analisada anteriormente: “Usava botinas e meias por cima dos canos das calças.” Há ainda o aspecto grotesco de sua figura. Mas o que vai distingui-lo como personagem cômica extrapola em muito esse dado físico. É a situação ridícula de sua morte que melhor comunicará esse aspecto. Ele, poderoso valentão, “Valentão dos Valentões, Targino e Tal”, enfrentará, armado com revólver, o ridículo Manuel Fulô; este portando apenas uma “faquinha, uma quicé, quase canivete”. Após ser morto nessas condições, seu corpo ainda será esfaqueado, cuspidos e alvo de ponta pés de um enfurecido Manuel Fulô. Essa situação retoma a condição dos outros valentões, que fora apresentada anteriormente.

Um aspecto paradigmático desse duelo está arranjado no paralelo das armas dispostas: a faca e o revólver. Normalmente nesse tipo de luta os combatentes devem estar em igualdades de condições, utilizando armas semelhantes. Outro episódio que reitera essa mesma desconexão das normas básicas do duelo também pode ser observado em outro conto de *Sagarana*, por sinal, intitulado “Duelo”, em que a luta se resolve, paradoxalmente, entre três duelantes.

Diferentemente dos outros dois enredos analisados, que finalizam na escuridão da noite, este aqui se fecha numa manhã. O embate se dá ao raiar do dia, em “hora tão matinal”, informa o narrador. Nesse aspecto, pelo teor da matéria do desfecho, com o herói sobrepondo sua condição, aponta-se para uma possibilidade construtiva. O enredo finaliza numa positividade catártica, mesmo que ainda cambiante.

Apesar dessa abertura apontando para a constituição de um ambiente mais moderno, baseado em poderes constituídos, a narrativa fecha-se apresentando ainda uma ambigüidade. Manuel Fulô parece ainda oscilar ou se ressentir da decisão e eventualmente, já casado, “(...) quando conseguia burlar a vilgilância da esposa, ingeria um excesso de meia garrafa da branquinha, pedia a Beija-Fulô emprestada ao Antonico das Pedras-Águas e dava trabalho ao povo (...)”. (245)

Para finalizar a história na melhor veia cômica, sustentada ao longo de todo o enredo, a narração final do doutor, à moda de um epílogo, esclarece o que se sucedeu após a lendária luta: o casamento fora adiado em um mês, já que o padre “teimou que não matrimoniava gente bêbada”, mas se realizara finalmente. E a “época calamitosa” começava a perder força, com a chegada de “um destacamento policial à Laginha”, o que aponta para a efetivação de um poder institucionalizado pelo Estado, que deverá ser o regulador e detentor da violência. A nova condição de Manuel Fulô, após vencer gloriosamente o inimigo, não deixa de ser risível: “ficou sendo um valentão manso e decorativo”.

Com o corpo aberto pelo amigo-doutor, Manuel Fulô se transforma: do covarde do início, passa por um momento de indecisão, e no final assume seu *ethos* de valente. Ele se torna valente porque cresceu quando tirou da cintura “a faquinha, uma quicê, quase canivete, e *cresceu*”. Ele cresceu porque a arma branca, sendo extensão do corpo, emblematiza o crescimento para acima de sua condição degradada, reificada, alcançando a sua humanidade.

Ele entrega finalmente sua porção animal à natureza, às pedras e às águas, do simbólico nome do feiticeiro.

Assim, num certo sentido, quem fecha de fato o corpo de Manuel Fulô, abrindo-o numa outra perspectiva é o doutor. Manuel Fulô, enfrentando Targino, não poderia morrer, porque a luta era de vida, era de recuperar a humanidade, a dignidade. E mesmo se morresse de fato (morte física), sob o revólver de Targino, ele ainda ganharia, de forma simbólica, o que perderia se não lutasse. Se não lutasse, a morte era certa, morte de sua constituição como homem humano.

PRINCÍPIOS E FINS DOS MEIOS:

DO CÔMICO EM *SAGARANA*

*e porque já houvesse lágrimas nos meus olhos,
tive pena de ti, de mim, de todos,
e me ri*

(“Gargalhada”, *Magma*)

I. ERA UMA VEZ...

... E O RISO DESCOBRIU O BRASIL

Os sentidos do cômico em Sagarana foi, finalmente, o que se colocou em pauta neste estudo e com os quais me debati nesses anos de doutoramento. O surpreendente foi descobrir ao longo do processo como o projeto literário de GUIMARÃES ROSA, pressupondo a sociedade e uma concepção de apreendê-la pela comicidade, estava delineado desde o princípio, em *Magma*. A propósito, gostaria de retê-la um pouco mais à cena. *Magma* e *Sagarana*, amalgamadas na mesma matéria social, como se viu com o poema “Boiada”, ainda tem podendo destacar “Maleita” e “Reza brava”. Mas é também pelo interesse pelo riso um outro ponto de convergência. Disto se viu com os poemas “Ironia” e este “Gargalhada”, que só pelo título já se tem um arrepio de espanto. E além desses o humor e suas variantes segue perpassando constante outros poemas: veja em “Meu papagaio”, por exemplo, é com fino humor que o eu-lírico reconhece nas palavras do animal “discursador” a ironia de seu amor não correspondido. Do pássaro falante, o que mais admira: o “teu soberbo humor...”, pois o animal, alheio à recusa e ao silêncio da amada, segue repetindo, nos seis idiomas aprendidos, a frase que a amada “teima em não me dizer”: “Te amo!...”. E para

finalizar, cito o hai-kai que, sem aludir a discussão do filósofo sobre o riso, há o discreto poeminha intitulado simplesmente “Bergson”.

Foi assim, entrelaçando o universo do homem sertanejo, em suas condições de penúria e miséria, misturando o trágico ao cômico, que JOÃO GUIMARÃES ROSA inscreve na História a história e estórias daqueles que, não fosse assim, estariam fora da História.

GUIMARÃES ROSA, de uma certa forma, num outro sentimento, pincelou a casca de seu universo com as cores do riso, assim como fez MACHADO DE ASSIS, de um outro modo, com um outro riso. Mas os dois lutando com as armas (humor, ironia) desse sentimento insubordinado que insiste em dar a última palavra: o riso. Dessas armas, já as comparou com o escudo e espada, daquele (o escudo do humor) para se proteger do destino trágico, porque a morte existe; deste (a espada da ironia) para ferir os males do mundo, porque o mal existe. O autor mineiro, tratando do povo pobre, humilde, desvalido, não poderia atacá-lo de espada. Ao dar-se conta do miolo que teria de tratar, apressou-se logo a rir.

Há pessoas que não sabem, ou não se lembram de raspar a casca do riso para ver o que há dentro. Daí a acusação que me fazia ultimamente um amigo, a propósito de alguns destes artigos, em que a frase sai assim um pouco mais alegre. Você ri de tudo, dizia-me ele. E eu respondi que sim, que ria de tudo, como o famoso barbeiro da comédia, de peur d’être obligé d’en pleurer. Mas tão depressa lhe dei essa resposta como recebi das mãos do destino um acontecimento deplorável, que me obriga a ser sério, na casca e no miolo.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Machado de Assis, crônicas de Balas de Estalo, 26 de janeiro de 1885.

BIBLIOGRAFIA

I. DO CORPUS CENTRAL DE ANÁLISE

JOÃO GUIMARÃES ROSA, *Sagarana*, (ilust. de Poty), 10. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976.

II. OUTRAS OBRAS CONSULTADAS DO AUTOR

Seção. (originais do autor), IEB, CJGR, s/d.

Corpo de Baile.

Grande sertão: veredas.

Primeiras estórias.

Tutaméia

Ave, Palavra.

IV. ALGUNS ESTUDOS SOBRE SAGARANA E OUTRAS OBRAS DO AUTOR

ARRIGUCCI JR., Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. Novos Estudos CEBRAP, n. 40, novembro, 1994.

BOLLE, WILLI. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva,

_____. *Grandesertão.br: O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos, in: *Tese e antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1964, pp. 119-140.

_____. “Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa – Dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica* (col. 06). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DIJCK, Sônia Maria van. *Guimarães Rosa: escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.

_____. “No tempo do rei”. In *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades/Secret. de Cult., Ciên. e Tecn. do Estado de São Paulo, 1976, pp. 27 – 33.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLANDA, Silvío Augusto de Oliveira. *A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa*. USP, 2000.

LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: *Os mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MENEZES, Adélia Bezerra de. “ ‘A hora e vez de Augusto Matraga’ ou de como alguém se torna o que é”. In: *As cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2010.

OLIVEIRA, Francklin de. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

RIBEIRO, Renato Janine. O letrado e o guerreiro: ou os dois ensaios sobre o âmago terrível da linguagem. *SCRIPTA*, v. 5, n. 10, PUC / Minas, Belo Horizonte, 1º. Sem. 2002, pp. 307 - 320.

_____. “Augusto Matraga, a salvação pelo porrete”. In: MOTA, Lourenço Dantas, ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Orgs.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC - São Paulo, 2001.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano - O amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. “O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa”. In: *Outras margens – estudos da obra de Guimarães Rosa*.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil – Teoria, política, história e ficção em ‘Grande Sertão: veredas’*. Rio de Janeiro, Revan, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O famigerado*. *SCRIPTA*, v. 5, n. 10, PUC / Minas, Belo Horizonte, 1º. Sem. 2002, pp. 177 – 198.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. “Homens Provisórios. Coronelismo e jagunçagem em *Grande sertão: veredas*”. *SCRIPTA*, v. 5, n. 10, PUC / Minas, Belo Horizonte, 1º. Sem. 2002, pp. 321 - 333.

V. REVISTAS (NÚMEROS ESPECIAIS GUIMARÃES ROSA)

Literatura Scripta. Edição Especial Guimarães Rosa. V. 05, n. 10, 1º semestre, 2002.

Revista USP, 36, dez./jan./fev. 1997-8. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 41. São Paulo, USP, 1996. (Número especial sobre Guimarães Rosa).

Diálogo, 8. São Paulo, Sociedade Cultural Nova Crítica, nov. 1957 (número especial sobre Guimarães Rosa).

Revista Língua Portuguesa, São Paulo: Editora Segmento, ano II, número 24, 2007.

SCRIPTA, no. 17.

Revista Cult – Revista Brasileira de Literatura. Decifrações de Guimarães Rosa / Dossiê – Releituras destacam história, psique e metalinguagem em Guimarães Rosa. N. 43, fev. 2001, pp. 41 – 63.

VI. CORRESPONDÊNCIAS

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão: Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. Da UFMG, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: Cartas a Willian Agel de Mello*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

VII. BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA¹⁸⁹

7.1 SOBRE COMICIDADE E AFINIS

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

BALDENSBERGER. Les définitions de l’humour. In : Études d’histoire littéraire. Paris : Hachette, 1907.

¹⁸⁹ A relação bibliográfica aqui apresentada é uma primeira tentativa de reunir um material básico de apoio teórico para a consecução da pesquisa, procurando contemplar as diversas áreas dos conhecimentos envolvidos. Ela pode, portanto, ser revista, e, com o desenvolvimento dos estudos, poderá e deverá ser ampliada.

- BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAVALIERI, Arlete. *Comicidade e riso: dos princípios aos fins*. (Livre docência)
- D'ANGELI, Concetta. *O cômico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FREUD, Sigmund. O chiste e suas relações com o inconsciente. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. VIII.
- _____. O humor. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. XXI, pp. 161 – 169.
- HAUSER, Arnold. “O herói cômico”, in: *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva,
- HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, parodie. In: *Poétique* (46), 1981, p. 13-28.
- _____. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SULLY, *Essai sur le rire*. Paris: Alcan, 1904.
- VERENA, Alberti. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ZIRALDO Alves Pinto. Ninguém entende de humor. In: *Revista Cultura Vozes*. Petrópolis, ano 64, no. 3, abril, 1970.
- VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Paris: Armand Colin, 1964.
- ## 7.2 GERAL
- ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. *A poética Clássica*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol. 01.
- BÍBLIA SHEDD – ANTIGO E NOVO TESTAMENTOS. Português, Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Vida nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. “Céu, inferno”, in: *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, pp. 19 – 50.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- _____. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. “Dialética da malandragem”, in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19 - 54.
- _____. “A literatura e a formação do homem”, in: *Remate de males*. Campinas: Unicamp/IEL, 1999, número especial, p. 81 – 89.

- _____. O mundo provérbio. *Língua e Literatura*, no. 1, Universidade de São Paulo, 1972.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Globo, 1963.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DUARTE, Paulo. “Livros de 30 dias”, in: *Revista Anhembi*. São Paulo, ano II, v. V, n. 15, fev. 1952, p. 528 - 531.
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Art Editora, 1989.
- FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *A estratégia dos signos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 19 ed., São Paulo: Graal, 2004.
- FRANCO, Maria Sylvia de C. *O homem livre na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969.
- _____. “A vontade santa”, in: *TRANS/FORM/AÇÃO*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, n. 2, 1975, pp. 95 - 113.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. XXI, pp. 65 – 148.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- _____. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUGO, Hugo. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1993.
- LODGE, David. *A arte da ficção*, Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MINAES, Ivone Pereira. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 25, pp. 25-34, 1985.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- _____. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira*. Tomo III: *O Brasil Republicano*. Vol. 1: Estrutura de poder e economia (1989 – 1930). São Paulo, Difel, pp. 153 – 190.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética de malandragem’”. In: *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Casac Naify, 2011.
- VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *O ocaso do Império*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

ZILLY, Berthold. Civilização versus barbárie: um confronto entre o *Facundo* (1845), de Sarmiento e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. In: AGUIAR, Flávio et al (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, pp. 93 – 101.

VIII. TESES & DISSERTAÇÕES

MÁXIMO, Nildo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. Tese de doutorado, São Paulo, 2008.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. Tese de Doutorado, 2007.

ZAMUNER, José Alécio. *Os narradores de “causos” em O Burrinho Pedrês (Sagarana, Guimarães Rosa)*. Dissertação de Mestrado, 2004.

IX. DICIONÁRIOS

ARON, Paul ; SAINT-JAQUES, Denis e VIALA, Alain. *Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002.

BOUDON, R. e BOURRICAUD, F. *Dictionnaire critique de la sociologia*. 2. ed. Paris: PUF, 1986.

CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et. alli. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Instituto Antônio Houaiss. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, dez. 2001.

X. OBRAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS CITADAS

LITERATURA

GÓGOL, Nikolai. *Teatro Completo*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Trad., pref. e notas de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O Lazarillo de Tormes. Edição de Medina del Campo, 1554; org., ed. Do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González; trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves; rev. da trad. Valeria de Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

FILMES

CHARLES CHAPLIN.” Carmem”. In: *O mundo de Carlitos*. Vol. 01, Coleção Grandes Diretores.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Berlin Alexanderplatz*. Versão restaurada.

ANEXO

Anexo I - Poema “Boiada” (Magma)

—“Eh boi! ... Eh boi! ...
é gado magro,
é gado bravo,
que vem do sertão.
E os casacos pesados
Atropelados,
vão martelando o chão
Na soltura sem fim do Chapadão do urucuia ...

— “Boiada boa!...”
ancas cavadas,
costela à mostra,
chifres pontudos de curraleiros,
tinir de argolas de bois, carreiros,
sol de fornalha ... poeira vermelha ...
Úberes murchos,
corcovas rombas,
berros, mugidos,
bafagem suada,
sangue de ferroadas,
muita bicheira ...
— “Que sol!... Que poeira!...”
E a manada corre,
cangotes baixos,
focinhos em baba,
sacolejando ossos e couros,
num tropel de trovão ...
—“Boiada boa!...”

— “Galopa, Joaquim
que o gado estoura
por esse Goiás afóra”...
Enterra a espora!...
— “Que sol!... Que poeira!...”
Barbelas moles,
lombos selados
cachaços brutos,
— “Eh caracu mocho, como berra feio!...”
— “Eh boi!... Eh boi!...”

Golpes de raspa,
refugos tontos, cornadas doídas,
gado selvagem, gado sem ferro ...
— “Olha a vaca malhada
investindo os outros!...
Ferra a vara, Raimundo!...”
— “Que terra brava!...”

— “Que sol!... Que poeira!...”

Cacundas ondulantes,
desabaladas,
como as águas de um rio ...

— “Eh boi!... Eh boi!...”

Novilhos rajados,
garrotes mateiros,
zebus enormes,
vacas turinas,
cheiro de curral ...

— “Corre, Zé Grande, cercar o boi preto
que esparramou!...”

— “Olha o bicho atacando!...”

Olha o bicho crescendo na vara!...

Firma na vara, mulato bom!...”

— “Põe pra lá, marrueiro!...”

— “Verga e não quebra,
que é de pau-d’arco da beira d’água,
Seu Coronel!...”

— “Boiada boa!...”

O gado agora rola cansado
e a trovoada torta
do fundo do chão ...

— Ó João Nanico, por que canta assim?...

Tem aumentado seu gado miúdo?...”

— “Gabarro e peste mataram tudo...”

— “Está pensando será na crioula?...”

— “Fugiu, que tempo, foi pra Bahia,
por este mundão de Deus...”

— “Está lembrando então do seu filho?...”

— “Morreu no eito, já faz um ano,
picado de urutu...”

— “Então, João Nanico,
por que canta assim?!”

— “Ai, Patrão, que a vida é uma boiada,
e a gente canta pra ir tocando os bois...”

— “Ó João Nanico, mineiro velho,
Quer ir comigo pro Paracatu?!...”

— “O gado é bravo?... A pinga é boa?!...
Ai, Patrãozinho, vamos embora,
vamos embora pro Paracatu!...”

Anexo II - Poema “Reportagem” (Magma)

O trem estacou, na manhã fria,
num lugar deserto, sem casa de estação:
a parada do Leprosário...

Um homem saltou, sem despedidas,
deixou o baú à beira da linha,
e foi andando. Ninguém lhe acenou...

Todos os passageiros olharam ao redor,
com medo de que o homem que saltara
tivesse viajado ao lado deles...

Gravado no dorso do bauzinho humilde,
não havia nome ou etiqueta de hotel:
só uma estampa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro...

O trem se pôs logo em marcha apressada,
e no apito rouco da locomotiva
gritava o impudor de uma nota de alívio...

Eu quis chamar o homem, para lhe dar um sorriso,
mas ele ia já longe, sem se voltar nunca,
como quem não tem frente, como quem só tem costas...

Anexo III - Poema “Ironia” (Magma)

A noite fria, no jardim fechado,
joga convites,
para os namorados,

Um grilo sibila
seu estribilho
de tenor sem sono.

Esses vaga-lumes,
abelhas sonâmbulas
de velinhas verdes,
vêm das corolas das estrelinhas
destilar orvalho
nos botões de jasmim.

Tudo calado
no jardim fechado...

Beija-me, querida, nesta noite fria,
toda de alegria...

Não queres beijar-me?...
Queres ir embora?...
Perdoa... Eu pensava
que gostasses de mim...
Quanta ironia
nesta noite fria,
no escuro do jasmim...

os vaga-lumes já vão piscando,
vão apagando as lanterninhas frias...
E faz tanto frio
Que o grilo franzino
Já desafina
no seu flautim...

Anexo IV - Poema “Gargalhada” (Magma)

Quando me disseste que não mais me amavas,
e que ias partir,
dura, precisa, bela e inabalável,
com a impassibilidade de um executor,
dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias...
Mas olhei-te bem nos olhos,
belos como o veludo das lagartas verdes,
e porque já houvesse lágrimas nos meus olhos,
tive pena de ti, de mim, de todos,
e me ri
da inutilidade das torturas predestinadas,
guardadas para nós, desde a treva das épocas
quando a inexperiência dos deuses
ainda não criara o mundo ...