UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Carolina Serra Azul Guimarães

GUIMARÃES ROSA E O PRIMEIRO MODERNISMO
uma leitura de *Sagarana*

(Versão Corrigida)

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Carolina Serra Azul Guimarães

GUIMARÃES ROSA E O PRIMEIRO MODERNISMO

uma leitura de *Sagarana*

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Paula Pacheco

(Versão Corrigida)

São Paulo

2014

*Para Renan,
prisma mais bonito
da joia mais rara.*

Agradecimentos

A Ana Paula Pacheco, pela orientação atenta e dedicada, pautada pelo convite à reflexão crítica, e pelo constante diálogo travado em aulas, grupos de estudos e em conversas amigas que, desde a graduação, têm sido determinantes para minha formação.

A Edu Teruki Otsuka e Pedro Coelho Fragelli, por terem feito do exame de qualificação um espaço de debate franco, contribuindo com valiosas sugestões.

A Danielle dos Santos Corpas e Iumna Maria Simon, integrantes da banca de defesa da dissertação, pelas atenciosas e importantes arguições, as quais contribuíram imensamente para a elaboração da versão final do trabalho. A Iumna agradeço ainda pelo diálogo estabelecido dentro e fora das salas de aula, sobre a literatura e sobre a vida, valorosa aprendizagem para mim.

Aos trabalhadores da Universidade de São Paulo, em especial aos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, que viabilizam a produção deste e de outros trabalhos acadêmicos.

Aos amigos que me auxiliaram a elaborar esta dissertação de diversas maneiras, inclusive com afeto, sem o qual a escrita não avançaria: Ana Carolina Sá Teles, André Goldfeder, Anne-Sophie Smith, Bruna de Carvalho, Bruna de França, Emmanuel Santiago, Felipe Bier Nogueira, Gustavo Assano, Luciana Paulillo, Marcelo F. Oliveira, Marina Panachão Maia, Mário Sagayama, Natália Alexandrino, Paula Alves Martins de Araújo, Paulo Bio Toledo, Roberta Ferraz, Sara Mello Neiva, Sofia Nestrovski, Tadeu Andrade, Vinicius Marques Pastorelli e Vinicius de Melo Justo.

A Carlos Frederico Barrère Martin, por se interessar genuína e generosamente pelo trabalho desta “irmã mais nova”.

Às minhas queridas irmãs: Luciana, pelo otimismo que a tudo empresta ânimo, em que procuro me espelhar; Paula, cujo empenho nos estudos sempre me fascinou, pelo exemplo de determinação; Fernanda, que acompanhou de perto a elaboração deste trabalho com paciência e sensibilidade, pela parceria da vida inteira.

À minha mãe, Maria Ignez, pelos cuidados diários, dedicação e apoio incondicionais, que tornaram o processo de escrita menos dificultoso.

Ao meu pai, Gilson, pela aprendizagem da literatura, da política e da delicadeza.

A Renan Nuernberger, por construir ao meu lado um *sentir-pensar* alegre (prova dos nove), ânimo para o texto e, sobretudo, para a vida.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Resumo

As regiões afastadas dos grandes centros urbanos, mais especificamente as do interior de Minas Gerais, encontram-se no cerne do primeiro livro de João Guimarães Rosa, *Sagarana* (1946). Chama a atenção o modo como Rosa foca tais locais, bem como suas formas de sociabilidade: se a geração de 1930 aborda o interior do país sob seus vieses problemáticos, Guimarães Rosa lança um olhar simpático e afetivo para elementos como o familismo e a informalidade brasileiros, vislumbrando poesia em locais em que avultam precariedades materiais. Elaborando *Sagarana* num momento em que o “atraso” do país era interpretado, pela direita e pela esquerda, como resíduo e entrave ao “progresso”, Guimarães Rosa recua no espaço (para a região) e no tempo (para a Primeira República), desrecalcando a cultura do latifúndio. Esta dissertação busca discutir em que medida o autor mineiro, ao jogar luz sobre as “benesses” do provincianismo brasileiro, resgata o ideário forjado por nosso primeiro Modernismo e sua “interpretação triunfalista do atraso”.

Palavras-chave

Sagarana; João Guimarães Rosa; primeiro Modernismo brasileiro; prosa brasileira do século XX; literatura e sociedade.

Abstract

Lands far from large urban centers, in the countryside of Minas Gerais to be precise, are at the core of the Guimarães Rosa's first book, *Sagarana* (1946). It is notable how Rosa focuses on these areas as well as on the forms of sociability of the people therein: if, on the one hand, the 1930's generation of writers approached the Brazilian countryside in view of its problems, Guimarães Rosa, on the other hand, takes a sympathetic and affectionate look at elements such as Brazilian familism and informality, thus glimpsing poetry in regions of precarious material conditions. Working on *Sagarana* at a moment when the “delay” of the nation was interpreted, by both left and right-wing groups, as a residue and obstruction for its “progress”, Guimarães Rosa moves back in space (to the region) and in time (to the First Brazilian Republic) to decompress the culture of Brazilian latifundia. This dissertation intends to discuss the ways in which Guimarães Rosa, while emphasizing the “riches” of Brazilian provincialism, recovers the ideas of our first Modernism and its “triumphalist vision of delay”.

Keywords

Sagarana; João Guimarães Rosa; Brazilian first Modernism; Brazilian prose of the twentieth century; literature and society.

Índice

Nota Introdutória	7
1. A hora e a vez do Modernismo em <i>Sagarana</i>	
1.1 1920, 1930: uma (breve) discussão	11
1.2 O crivo modernista na perspectiva rosiana	19
1.3 Mário de Andrade: um antecessor?	23
2. O sertão-mundo e o mundo do trabalho	
2.1 Um narrador tradicional enviesado (“O burrinho pedrês”)	32
2.2 A malandragem de Lalino Salãthiel (“A volta do marido pródigo”)	46
2.3 Os bois vêem os homens (“Conversa de bois”)	59
3. O doutor aprendiz	
3.1 A astúcia sertaneja de “Minha Gente”	74
3.2 Contemplação e violência (“São Marcos”)	81
3.3 Malária e poesia (“Sarapalha”)	94
4. A violência ordenadora do proprietário (“A hora e a vez de Augusto Matraga”)	108
Considerações Finais	120
Bibliografia	133

Nota Introdutória

Quando *Sagarana* foi publicado, em 1946, a crítica literária brasileira o recebeu, de maneira geral, de forma bastante positiva. O primeiro livro de João Guimarães Rosa provocou debate no meio literário, sendo objeto de inúmeras resenhas logo após sua publicação¹. Entre as questões levantadas pelo surgimento da prosa rosiana, pode-se dizer que a *discussão sobre a linguagem inovadora* de Guimarães Rosa – ponto ao qual se deve, em grande parte, o entusiasmo com que o livro foi recebido –, bem como o *nexo de seus escritos com os de autores que o precederam*, foram as que mais chamaram a atenção da crítica. Sobre esta última questão, “a primeira providência dos críticos foi compará-lo [*Sagarana*] com a tradição da prosa regionalista”², uma vez que o autor mineiro, então estreante, faz do interior de Minas Gerais o cerne de suas narrativas. No entanto, boa parte daqueles que se ocuparam do volume de estreia de Rosa, ainda que tenham ressaltado seu nexo com o regionalismo, apontam para uma espécie de *superação* desta tradição, uma vez que o autor inovava o modo de representar os locais distantes dos grandes centros urbanos³.

Entre estas resenhas de primeiro momento, chama a atenção a de Antonio Candido, publicada no *Diário de São Paulo*. Ao constatar que a prosa de Guimarães Rosa “transcende a região”⁴, o crítico encontra o princípio formal que fundamenta tal transcendência: o desfazimento das relações entre sujeito e objeto, isto é, a supressão das diferenças linguísticas entre narrador culto e personagem sertaneja. Nesse sentido, Candido considera *Sagarana* “a volta triunfal do regionalismo”, já que, exatamente por transcender a região, o autor mineiro teria forjado um regionalismo “autêntico e duradouro”. Candido considera a linguagem rosiana “o ideal da expressão literária regionalista”; no entanto, é curioso que, ao ressaltar as qualidades desta linguagem, o crítico estabeleça um nexo entre ela e a de um escritor *modernista*: “Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua”⁵. Isto é, em meio ao movimento dialético da resenha de Candido - que articula *Sagarana* ao regionalismo, assinalando

¹ Sobre a recepção crítica de *Sagarana* à época de sua publicação, ver o capítulo “A transcendência do regional”, parte da tese de doutoramento de Danielle Corpas, *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2006, pp. 32-60.

² *Idem, ibidem*, p. 33.

³ *Idem, ibidem*, p. 32.

⁴ CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983, p. 244. (Fortuna Crítica, 6).

⁵ *Idem, ibidem*, p. 245.

justamente a sua superação - está a tradição do primeiro Modernismo brasileiro. Dito de outro modo, Candido indica que a pesquisa modernista de primeiro tempo, mais especificamente a de Mário de Andrade, seria um dos termos que permitiriam a Guimarães Rosa operar o “*aufhebung*” que alçaria a prosa regionalista a um novo patamar ⁶.

Neste trabalho procurarei discutir os possíveis nexos de *Sagarana* com a obra de nossos primeiros modernistas, valendo-me da prosa de Mário de Andrade como termo de comparação. Elaborado em parte no final da década de 1930⁷, *Sagarana* pode apresentar, de alguma maneira, relações com parte da prosa da referida década, como a localização espacial das histórias em locais afastados dos grandes centros urbanos. No entanto, se parte dos prosadores de 1930 voltam os olhos para o interior do país procurando discutir literariamente seus vieses *problemáticos*, indicando uma postura “pessimista” em relação às deficiências do país⁸, nas narrativas de *Sagarana* pode-se encontrar uma perspectiva que, valendo-se da estilização de materiais da cultura popular, poetiza e mitifica elementos concernentes à precariedade material e formas de sociabilidade (inclusive de dominação) caras à região que o autor representa literariamente. Assim, as interpretações das narrativas de *Sagarana* elaboradas neste trabalho pretendem discutir se a célebre poetização do interior do país, forjada por Guimarães Rosa já neste primeiro livro, articula-se a uma recuperação, *em um contexto histórico distinto* (1937-1945, período do Estado Novo), de alguns fundamentos estético-ideológicos sobre o país forjados pelo primeiro Modernismo brasileiro, especialmente no que concerne a sua “interpretação triunfalista do atraso” ⁹.

Uma vez que optamos pela obra de Mário de Andrade como baliza para a discussão pretendida, vale ressaltar que não se pretende sugerir uma *identidade* entre os estilos, tampouco entre os projetos literários, de Mário e de Guimarães Rosa. Roberto Schwarz já chamou a atenção para a fisionomia “pessoal e intransferível” da prosa marioandradina, a qual indica “que seu gigantismo não era repetível” ¹⁰. Quanto a Rosa,

⁶ Antonio Candido não foi o único crítico a articular *Sagarana* à obra de Mário de Andrade. Como Danielle Corpas comenta, “desde o momento inicial da recepção de Guimarães Rosa, tem sido frequente a comparação com Mário de Andrade.” In: CORPAS, *op. cit.*, p. 34.

⁷ Em carta a João Condé, Guimarães Rosa afirma que *Sagarana* foi escrito em 1937. Em 1945, foi “retrabalhado” em 5 meses. In: ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 25. As citações em todo o trabalho referem-se a esta edição. Assim, a partir daqui serão indicadas apenas as páginas da citação entre parêntesis.

⁸ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973, p. 18.

⁹ A expressão é de Roberto Schwarz. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 37.

¹⁰ In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 142.

como já destacamos, a vasta fortuna crítica sobre o autor assinala, sob distintas óticas, a especificidade de sua escrita. Além disso, os estilos de Mário e de Rosa correspondem, não raras vezes, a interpretações bastante diferentes a respeito da matéria brasileira - embora possam se aproximar em alguns momentos, como procuraremos discutir. Sendo assim, trata-se de demonstrar, pautando-nos pela noção de tradição formulada por Antonio Candido¹¹, de que modo a pesquisa estético-ideológica mobilizada pelos primeiros Modernistas, sobretudo os seus ousados pontos de vista sobre a informalidade brasileira, que podem conferir “universalidade ao provincianismo de nossa problemática interna”¹², são fundamentais para que Guimarães Rosa constitua sua forma literária *sui generis*.

Para tanto, no Capítulo 1, “A hora e a vez do Modernismo em *Sagarana*”, procurarei discutir certos elementos da pesquisa Modernista de primeiro tempo, bem como acompanhar brevemente as mudanças estético-históricas que se dão entre 1920 e 1930. Além disso, neste capítulo desdobrarei as razões da escolha da obra de Mário de Andrade como termo de comparação, buscando indicar a centralidade da pesquisa do autor modernista para a constituição da perspectiva e da forma literárias de Guimarães Rosa em *Sagarana*. A partir do segundo capítulo serão feitas análises de narrativas do volume de 1946, sempre tendo em vista a discussão sobre seu nexos - que abrange similaridades e contrastes - com o primeiro Modernismo e com a obra de Mário. Procurarei estabelecer tal discussão a partir de temas e formas presentes em cada narrativa, isto é, a partir de elementos internos às histórias de *Sagarana*. No Capítulo 2, “O sertão-mundo e o mundo do trabalho”, estão reunidas as narrativas cuja presença do trabalho é determinante para o desenrolar dos enredos. Trata-se de “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo” e de “Conversa de Bois”.

No Capítulo 3, “O doutor aprendiz”, nos ocuparemos do intuito rosiano de elaborar uma “obra de arte como integração total da experiência”¹³, isto é, abordaremos

¹¹Após formular sua noção de *sistema literário* – um sistema de obras articuladas por três “denominadores comuns” (autores, receptores e um “mecanismo transmissor (...) de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos”) – Candido explicita o que entende por tradição: “Quando a atividade dos escritores se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização”. In: *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1750-1880)*, 11ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, pp. 25-26.

¹² In: *Duas Meninas*, *op. cit.*, p. 135.

¹³ CANDIDO, Antonio. “Sagarana”, *op. cit.*, p. 245.

algumas questões geradas pelo fito do autor de amalgamar, não só no âmbito da linguagem, tradições culturais diversas – como a escrita e a oral, a erudita e a popular. Nesse sentido, analisaremos duas narrativas em primeira pessoa de *Sagarana* - “Minha gente” e “São Marcos” - cujos narradores são homens de cultura citadina que visitam ou residem temporariamente em cidades do interior. Nestas histórias pode-se verificar, como em *Grande Sertão: Veredas*, a “imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente” ¹⁴. Ao acompanhar os passos da mimese desta “busca pelo outro”, percebemos que tais narradores citadinos são constantemente tapeados pela *astúcia sertaneja* – espécie de mote de *Sagarana* -, mas, no final das contas, aprendem algo com a dinâmica do sertão, a qual aderem e valorizam. Quando lidas a contrapelo, percebe-se que o emprego da primeira pessoa do singular nestas histórias joga luz sobre algumas contradições engendradas pela reinvenção do universo sertanejo por um homem de extração culta. Se junta a estas análises a de “Sarapalha”, narrativa em terceira pessoa, mas a partir da qual também se pode refletir sobre os problemas que gravitam em torno do fascínio exercido pela dinâmica do interior do país sobre uma perspectiva erudita, bem como questionar em que medida tal fascínio rosiano articula-se à valorização da informalidade brasileira operada por alguns modernistas de primeiro tempo. No capítulo “A violência ordenadora do proprietário” nos ocuparemos de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, narrativa considerada por Guimarães Rosa “síntese e chave de todas as outras” (p. 28) e em que se inscreve um movimento que perpassa *Sagarana* em sua totalidade: a mitificação de proprietários rurais. Há, ainda, nas considerações finais, a breve indicação de aproximações e contrastes entre as linguagens marioandradina e rosiana que nos ajudam a compreender com maior profundidade a especificidade de seus pontos de vista.

¹⁴ ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, p. 463.

1. A hora e a vez do Modernismo em Sagarana

1.1 1920, 1930: uma (breve) discussão

Em 1946, ano em que João Guimarães Rosa publica seu primeiro livro, a estética promovida pelo primeiro tempo do Modernismo brasileiro já havia passado, ainda na década de trinta, por um processo de “normalização”: muitos dos avanços conquistados pelos artistas que participaram da Semana (e levaram adiante o movimento durante a década de vinte), como a atualização de formas e o desrecalque de temas, encontravam-se generalizados em nosso contexto literário, e no plano mais geral das artes, haviam sido sancionados oficialmente pelo Estado, como comenta Antonio Candido em “A Revolução de 1930 e a cultura”:

Nas artes e na literatura foram mais flagrantes do que em qualquer outro campo cultural a “normalização” e a “generalização” dos fermentos renovadores, que nos anos de 1920 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas (...) Nos anos de 1930, houve sob este aspecto uma perda de auréola do Modernismo, proporcional à sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários (...) A Lúcio Costa e Oscar Niemeyer seria confiado por Gustavo Capanema o projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde, em cujas paredes Cândido Portinari pintou os seus murais (...) Houve portanto na arquitetura uma espécie de sanção oficial do Modernismo (...) o “estilo futurista” não apenas se difundiria, mas receberia a consagração do mau gosto nas inúmeras casas quadradas, brilhantes de mica, que se espalharam por todo o país.¹⁵

Processos similares de normalização e sanção do primeiro Modernismo pelo Estado foram igualmente assinalados por um dos expoentes centrais do movimento, Mário de Andrade, em sua célebre (e fundamental) conferência de 1942, “O Movimento Modernista”:

E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos “incompreensíveis” de um Murilo Mendes, contra o personalismo de um Guignard? ... *Tudo isto são hoje manifestações normais*, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são os próprios elementos governamentais que aceitam a realidade de um Lins do Rego, de um Vila Lobos, de um Almir de Andrade, pondo-os em cheque e no perigo das predestinações.¹⁶

Quanto à literatura, mais especificamente à prosa, pode-se dizer que durante a década de trinta certos procedimentos e formas caros ao primeiro Modernismo não só haviam sido rotinizados como também atenuados, isto é, a radicalidade experimental

¹⁵ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 223-224.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª edição. São Paulo: Livraria Martins, 1974, p. 251, grifo meu.

das narrativas de vinte, plasmada, por exemplo, na célebre rapsódia marioandradina *Macunaíma* (1928), cede espaço à linguagem mais objetiva, enxuta, buscando, na incorporação do ritmo da oralidade e do prosaísmo, mais a naturalidade da fala que sua estilização¹⁷. Tal mudança no registro literário poderia ser interpretada como uma espécie de regressão estética se comparada à intensa experimentação formal operada pelo primeiro Modernismo. Os romancistas de trinta, enfatizando a dimensão de denúncia social em suas obras, deslocariam o cerne de suas produções do *projeto estético* para o *projeto ideológico* - valho-me aqui das ideias elaboradas por João Luiz Lafetá em 1930: *a crítica e o modernismo*. Sobre a mudança de ênfase do projeto estético para o ideológico, o crítico comenta:

[nos anos 30 há] a suspeita de que o Modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacotes, de 'atitudes' literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada. Na verdade esse questionamento tinha um ponto de razão; mas, na medida em que foi exagerado (...) afastou das obras então produzidas grande parte da radicalidade da nova estética (...) no (bom) exemplo que é o romance neo-naturalista, foi (...) a consciência da função social da literatura que, tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução.¹⁸

Na mesma esteira, Antonio Candido afirma:

a preocupação absorvente com os 'problemas' (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o 'problema' podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a 'matéria' com os requisitos da 'fatura', pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da obra (quando na verdade é a sua condição).¹⁹

No entanto, não nos parece possível conceber a experimentação estética como um valor em si, abstraindo de seus fundamentos históricos. Assim, parece-nos plausível considerar as manifestações literárias dos romancistas de trinta também como *pesquisas estéticas correspondentes aos projetos ideológicos destes autores*. Como Lafetá e Candido não deixaram de notar, a partir da década de trinta há uma mudança significativa na maneira como alguns artistas abordam as formas de sociabilidade e deficiências materiais do país. Para discutirmos a questão, retomemos os três princípios

¹⁷ Tais observações sobre a prosa de trinta dizem respeito ao que se convencionou chamar "romance de denúncia" (Cf. João Luiz Lafetá, *op. cit.*, p. 18) ou "romance do Nordeste" (Cf. Antonio Candido, "A revolução de 1930 e a cultura", *op. cit.*, p. 226) cujos autores, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, abordam a matéria local ou regional não mais com o entusiasmo da geração anterior, mas voltam os olhos para os problemas gerados pelas deficiências do país. Na mesma década surgem romances de tendência oposta, como os de Otávio de Faria e Cornélio Pena, que trazem certa recusa a elementos regionais no âmbito da representação.

¹⁸ LAFETÁ, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ CANDIDO, Antonio, "A Revolução de 1930 e a cultura", *op. cit.*, p. 237.

fundamentais do Modernismo de vinte, princípios formulados e analisados por Mário de Andrade na já aludida conferência de 1942. Segundo o autor de *Macunaíma*, o movimento Modernista conjugou, em um todo orgânico de consciência coletiva, três normas: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”²⁰. A partir de tais princípios nossos primeiros modernistas visavam, sobretudo, contestar o academicismo até então predominante na arte brasileira, denunciando e procurando superar o viés imitativo de nossas manifestações estéticas, que flutuavam sobre os problemas reais do país.

Mário classifica como “absurdamente imitativa” a cópia, em contexto brasileiro, “de movimentos estéticos particulares, que de forma alguma eram universais, como o culteranismo ítalo-ibérico setentista, como o Parnasianismo, como o Simbolismo”. Adiante, o autor comenta que tais movimentos estéticos importados “são superfectações culturalistas, impostas de cima para baixo, de proprietário a propriedade, sem o menor fundamento nas forças populares. D’áí uma base desumana, prepotente e, meu Deus! arianizante que, si prova o imperialismo dos que com ela dominavam, prova a sujeição dos que com ela eram dominados”²¹. Assim, nossos primeiros modernistas buscam nas “forças populares”, isto é, nos modos de expressão e de vida das classes sociais baixas, elementos que poderiam *formar* uma cultura nacional, livre do sentimento de cópia que assombrava, até então, a elite brasileira. Nessa busca modernista por uma arte nacional encontra-se a articulação dos elementos locais com as técnicas das vanguardas históricas européias – não se trata, como ressalta Vinícius Dantas, de um “nacionalismo por subtração nos termos de Roberto Schwarz”²².

Dantas refere-se ao artigo “Nacional por subtração”, em que Schwarz investiga os fundamentos objetivos do sentimento de cópia e inadequação na cultura brasileira. Segundo Schwarz, em contexto colonial, “o letrado é solidário da metrópole, da tradição do Ocidente e também de seus confrades, mas não da população local. Nestas circunstâncias, o cultivo do padrão metropolitano e o afastamento cultural em relação ao meio não aparecem como deficiência, até pelo contrário”²³. Assim, a imitação passa a ter conotação pejorativa apenas a partir da Independência:

²⁰ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 242.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 250.

²² DANTAS, Vinícius. “Entre a Negra e a Mata Virgem”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 45, p. 103, jul. 1996.

²³ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas São?*, *op. cit.*, p. 42.

É sabido que a Independência brasileira não foi uma revolução: ressaltadas a mudança no relacionamento externo e a reorganização administrativa no topo, a estrutura econômico-social criada pela exploração colonial continuava intacta, agora em benefício das classes dominantes locais. Diante dessa persistência, era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras – ou postizas, antinacionais, emprestadas, despropositadas etc. , conforme a preferência dos diferentes críticos. A violência da adjetivação indica as contorções do amor-próprio brasileiro (de elite), obrigado a desmerecer em nome do progresso os fundamentos de sua preeminência social, ou vice-versa, opção deprimente nos dois casos. De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em xeque também, a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas concepções em princípio incompatíveis esteve no centro da inquietação ideológico-moral do Brasil oitocentista.²⁴

No mesmo artigo, ao comentar a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, Schwarz aponta a “viravolta valorativa” operada pelo primeiro Modernismo: pela primeira vez as deficiências do país não são encaradas como vexame pela elite brasileira, mas interpretadas como um triunfo. Trata-se de um “progressismo *sui generis*”, em que o substrato pré-burguês das formas de sociabilidade brasileiras se articulariam ao progresso material moderno visando um “rumo histórico alternativo, quer dizer, não-burguês”. Assim, “a experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea (algo semelhante está insinuado nos poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp sobre a preguiça amazônica)”²⁵.

Apesar de apresentar, ao longo de sua obra, uma relação conflitante com a “interpretação triunfalista do atraso” (discutiremos essa questão adiante), observa-se, não só na lírica de Mário, mas também na rapsódia *Macunaíma* , a valorização do Brasil pré-burguês e seu arranjo com formas modernas de representação. Nesse sentido, vale lembrar da contundente hipótese levantada por Vinícius Dantas no supracitado “Entre a Negra e a Mata Virgem”: segundo Dantas, a poesia pau-brasil oswaldiana “tem algo de uma criação coletiva”, configurando-se a partir do diálogo entre Mário, Tarsila do Amaral e Oswald. Assim, o trio “submeteria o modernismo internacional, e a vanguarda francesa em particular, à refração de um prisma nacional”²⁶.

Tal nexos entre herança colonial e modernidade, operado em chave positiva pelos primeiros modernistas, fundamenta-se objetivamente em certas mudanças sociais do

²⁴ *Idem, ibidem*, pp. 42-43.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 37.

²⁶ DANTAS, *op. cit.*, p. 45.

Brasil do fim do XIX e do início do XX, como a recente abolição da escravidão - que abre caminho para mais modernas (e aparentemente civilizadas) relações de trabalho -, e a experiência da oligarquia cafeeira paulista. Nesse sentido, Roberto Schwarz lembra que o café “chegou a ser o maior artigo de comércio internacional do *mundo*” (grifo do autor), e, retomando argumentos de Carlos Eduardo Berriel, sugere uma homologia estrutural entre a estética de *Macunaíma* e a experiência de tal oligarquia, que “combinava à sua indisputável atualização cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico, já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era a sua base de eminência nacional e participação internacional” e “encarava a ‘vocação agrícola’ do país como um elemento de progresso e contemporaneidade, a que as demais manifestações modernizantes se deveriam e poderiam subordinar harmoniosamente”²⁷ - tratava-se, assim, de um progressismo *sui generis* de uma classe “que esperava poder modernizar o país preservando a estrutura formada pela monocultura de exportação”²⁸. Com sua habitual lucidez, Mário de Andrade ressalta insistentemente em “O Movimento Modernista” o caráter aristocrático do movimento de 20, sobretudo por suas relações com a oligarquia paulista, que dissolvia os artistas “nos favores da vida”²⁹.

Na década de trinta a visão coletiva dos artistas sobre os problemas do país torna-se oposta, desmistificando em grande parte os aspectos de nossa cultura e sociabilidade valorizados pela geração anterior:

Enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês) (...) Na verdade os dois projetos ideológicos parecem corresponder (...) a duas fases distintas da consciência do nosso atraso: nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de “país novo”; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento.³⁰

Cabe pensar, no que concerne a alguns dos romances de trinta, se não se trata menos de ênfase na denúncia social em detrimento da fatura estética das obras e mais da busca por formas de expressão que correspondam a essa nova postura face às deficiências do país; postura que, aliás, parece transbordar a questão do otimismo e do pessimismo e associar-se à percepção dos romancistas dos aspectos regressivos do

²⁷ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?*, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2010, p. 160.

²⁹ ANDRADE, Mário de. *op. cit.*, p. 238.

³⁰ LAFETÁ, *op. cit.*, p. 18.

movimento revolucionário de 1930 e à nova forma de aproximação das classes baixas, que tenta abandonar a visão “triunfalista de nosso atraso” e passa a questionar, por meio da literatura, as relações de produção vigentes no país.

Assim, o “pessimismo” da geração de trinta associa-se à percepção – abalizada pelo processo histórico – do papel dos elementos pré-burgueses brasileiros no âmbito do avanço do capitalismo mundial. Por meio da remodelação das instituições políticas, bem como da industrialização e da urbanização do país, os governos de Getúlio Vargas lograriam, *de maneira decisiva*, articular modernidade e atraso, projetando para frente nosso passado colonial de maneira bastante distinta daquela desejada pelos primeiros modernistas: se no plano estético nosso substrato pré-burguês revigora a arte ocidental, o mesmo não acontece no plano objetivo, do processo social - nossas formas específicas de sociabilidade não civilizariam, a seu modo, o progresso. Se na década de vinte artistas e intelectuais podiam apostar no “futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso” ³¹, o processo histórico não permite que um intelectual lúcido e com intenções progressistas mantenha a mesma postura eufórica após 1930, quando a hegemonia do café chega ao fim e um processo de industrialização bastante específico começa a ser operado por Getúlio Vargas.

Em estudos recentes sobre Graciliano Ramos, Ana Paula Pacheco discute o modo como o autor foca, em seus romances, questões concernentes ao país e ao trabalho durante a Era Vargas. Ao analisar *São Bernardo*, de 1934, Pacheco demonstra que Graciliano apreende, por meio da forma de sua prosa, a organicidade entre modos de dominação modernos – os quais os primeiros modernistas procuravam flexibilizar por meio de nossa característica informalidade - e o “atraso”:

O romance de Graciliano, ao representar o capital como nexos das relações econômicas e sociais, especialmente as formas primitivas de acumulação *integradas* ao grande capital industrial, desfaz a base da teoria dos ‘dois brasis’ vigente à época em que foi publicado (...) Isto é, o país que o pensamento brasileiro via como ‘dois brasis’ – um tradicional e pré-capitalista, outro moderno, burguês; um oligárquico, outro aberto à integração das massas marginalizadas – está presente em *São Bernardo* como único Brasil, cujo emblema (regional) é o proprietário de terras que, aliando investimentos modernos no campo a formas de exploração e dominação tradicionais, compõe com os interesses do grande capital, àquela altura ligado à indústria. A expectativa de uma abertura democratizante, lançada pelo crescimento dessa (um horizonte que dava o tom otimista a vários depoimentos de intelectuais nos anos 1920), ganha uma espécie de formalização a contrapelo em *São Bernardo*. ³²

³¹ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, *op. cit.*, p. 24.

³² PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomem”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, nº 13, p. 70-71, 2010. Grifo da autora.

Assim, parte dos romancistas de trinta contrapunha-se à ideologia predominante do populismo que, ao opor o atraso ao progresso em contexto nacional, desviava para o desenvolvimentismo “a atenção teórica e a ação política do problema da luta de classes, justamente no período em que, com a transformação da economia de base agrária para industrial urbana, as condições objetivas daquela se agravavam”³³. Dessa maneira, o tratamento estético da matéria atrasada torna-se outro, não só em prol do didatismo ou da ênfase na denúncia social, mas percebe-se a impossibilidade de valorização ou de incorporação de certas formas de expressão relacionadas ao substrato pré-burguês brasileiro, que naquele momento alguns autores buscavam justamente problematizar. Assim, não se trataria da ênfase no assunto em detrimento da experimentação formal, mas de uma nova pesquisa estética correspondente à nova configuração histórica. Nesse sentido, Antonio Candido observa o caráter de *pesquisa estética*³⁴ da prosa de Graciliano Ramos:

O peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à *procura de interessantes soluções* adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça (...) Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência.³⁵

Mais tarde, as ciências sociais formulariam aquilo que o romance de Graciliano, como mostra Ana Paula Pacheco no referido estudo, evidenciava já na década de 1930 - isto é, o nexos *problemático* entre os aspectos modernos e pré-burgueses em contexto brasileiro. Em *Crítica à razão dualista* (1972) Francisco de Oliveira comenta detidamente o processo de passagem, no Brasil, de uma economia de base agrário-exportadora, dominante até os anos vinte do século XX, para uma economia de base urbano-industrial, demonstrando como a expansão do capitalismo industrial em contexto brasileiro fundamentou-se na preservação de uma espécie de acumulação primitiva nas áreas rurais. Isto é, para que o modo de acumulação “moderno” possa ser introduzido no país mantêm-se as relações de produção “arcaicas” nas áreas rurais.

³³ OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista\ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 34.

³⁴ Sobre a diferença entre o pensamento de Graciliano e de seus pares em relação à geração de vinte, Alfredo Bosi comenta: “Não cabia na consciência de Graciliano, nem no melhor romance de 30-40, tematizar as conquistas da técnica moderna ou entoar ritos de um Brasil selvagem. O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos; por outro lado, sofria de contradições cada vez mais agudas que não se podiam exprimir na mitologia tupi, pois exigiam formas de dicção mais chegadas a uma sóbria e vigilante mimese crítica”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 222.

³⁵ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite, op. cit.*, pp. 193-194, grifos meus.

Segundo o sociólogo, “A ‘especificidade particular’ de um tal modelo consistiria em reproduzir e criar uma larga ‘periferia’ onde predominam padrões não-capitalísticos de relações de produção, como forma e meio de sustentação e alimentação do crescimento dos setores estratégicos nitidamente capitalistas, que são a longo prazo a garantia das estruturas de dominação e reprodução do sistema”³⁶. Assim, no Brasil pós-anos 1930, o processo de expansão do capitalismo industrial se dá “introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo”. Em tais condições, “*o sistema caminhou inexoravelmente para uma concentração de renda, da propriedade e do poder*”³⁷.

A partir de 1930 o mercado de trabalho nacional se territorializa³⁸ e, com a transição para um novo modo de acumulação, novas formas de relacionamento entre capital e trabalho são estabelecidas³⁹. Nesse contexto, o populismo desempenha função central estabelecendo, via legislação trabalhista, um pacto de classes entre burguesia industrial e trabalhadores para “liquidar politicamente as antigas classes proprietárias rurais”⁴⁰. Cria-se uma estrutura sindical “corporativa e oficialista”, capaz de captar “a

³⁶ OLIVEIRA, Francisco de, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 60. Grifos do autor.

³⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 18, p. 20, set. 1987.

³⁹ Ana Paula Pacheco analisa os desdobramentos de tal territorialização do mercado de trabalho e da renovação da “tradição do autoritarismo brasileiro” na forma do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos: “A constituição do operariado urbano é o próximo passo para uma visão mais crítica das relações de tipo antigo, atuantes também no campo da cultura. À ideia de integração *cultural* da nação substitui-se a exposição da fratura social. Assim também, de modo mais amplo, nossos melhores escritores passaram a se haver com os dilemas envolvidos no ato de *falar pelo seu outro ‘de classe’*, o que incluía os não-sujeitos desse novo tempo de promessas de formação; uma outra massa que fazia parte dessa mesma data histórica da modernização brasileira, migrando mais regularmente para o Sul, impulsionada não só pela seca. Tratava-se de um grande ‘resto’ contemporâneo, cuja feição era preciso conhecer de perto. A especificação das *condições de chegada* desse subtrabalhador ao novo mercado de trabalho urbano é um dos feitos de *Vidas secas*. \\\ Isso posto, o travejamento social que a noção de trabalho adquire na literatura de Graciliano é tal, que à autoindagação do lugar e da função dos intelectuais na luta pela dessegregação social, se sobrepõe a exposição da violência contra si próprio. Esta implica um sentido de traição de classe, a da intelectualidade pequeno-burguesa descendente do mando local, cujos nós são muitos. Entre eles, a afirmação de um caráter autoral pautado em grande medida pela exasperação relativa às dificuldades com os outros e consigo. Nesse sentido, a par da tentativa de apreensão das ações e pensamentos do subtrabalhador, a linguagem em *Vidas secas* é um campo de forças socialmente estruturado. *Nela vemos, em ato, a dramatização do lugar do intelectual*, definido historicamente como aquele que oscila – nos seus vínculos de classe – entre as elites e os trabalhadores. O intelectual deixa de ser o protagonista, caso dos romances anteriores do autor, e passa a ser aquele que observa os passos e os pensamentos do subtrabalhador, com todas as ambiguidades que o ato de olhar implica” (grifos da autora). “O duplo do trabalho e o trabalho do duplo: *Vidas Secas* e o intelectual” In: MELO, Ana Amelia M.C. de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de. (Org.). *Aproximações: Cultura e Política*. Fortaleza: Expressão Gráfica/Programa de Pós-graduação em História Social, UFC, 2013. No prelo.

⁴⁰ OLIVEIRA, Francisco de, *op. cit.*, p. 64.

baixo custo trabalhadores domesticados pela estrutura sindical governista”⁴¹. Dessa forma,

o discurso ideológico não pode mais evoluir intramuros no estreito espaço do poder. Doravante era preciso uma ‘linha de massa’, uma ideologia que encobrisse o sentido e a orientação do cotidiano, que justificasse as relações complexas unindo dominantes e dominados. Nacionalismo e patriarcalismo fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouve ‘a voz do dono’) veiculam o nacionalismo.⁴²

Assim, não é difícil compreender a sanção do primeiro modernismo pelo Estado varguista: as alianças de classe operadas pela arte modernista, repletas de “elitismo e sincero amor pelo povo”⁴³, articulando sociabilidade patriarcal à estética moderna, parecem servir – separadas dos fundamentos objetivos que lhe conferiam lastro progressista nos anos vinte – à ideologia populista-patriarcal de Vargas.

1.2 O crivo modernista na perspectiva rosiana

Referindo-se a um poema de Oswald de Andrade (“Venceu o sistema da Babilônia e o garção de costeleta”) de 1946 – e, finalmente, voltamos ao ano de publicação de *Sagarana* – Roberto Schwarz comenta:

O poema (...) condensa, em chave debochada, a decepção histórica de um poeta modernista e libertário com o curso do pós-guerra. As derrotas do nazifascismo e da ditadura Vargas no Brasil haviam sido momentos de esperança incomum, que entretanto não abriram as portas a formas superiores de sociedade. No que nos tocava, a história ficara com o *sistema da Babilônia*, quer dizer, o capitalismo, e com o *garção de costeleta*, quer dizer, a estética kitsch. O resultado da fermentação artística e social dos anos 20 e 30 do século passado acabava sendo esse.⁴⁴

A frustração com os rumos do Brasil pós-1930 é perceptível na conferência de 1942 de Mário de Andrade. Embora o autor de *Macunaíma* afirme, em “O Movimento Modernista”, mais de uma vez que “o espírito revolucionário modernista (...) preparou o estado revolucionário de 30”⁴⁵, o autor parece apontar que, no âmbito do processo social, não vingaram nem o vigor progressista daqueles anos 20, tampouco o engajamento construtivo dos intelectuais dos anos 30:

⁴¹ ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *op. cit.*, p. 20.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 20.

⁴³ DANTAS, Vinícius, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. “Prefácio a Francisco de Oliveira, com perguntas”. In: *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 151.

⁴⁵ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 250.

Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social (...) é justo por esta data de 1930 que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. *À espera que um dia as outras formas sociais a imitem.*

E foi a vez do salão de Tarsila se acabar. Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprindo o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: — Getúlio, Getúlio!... (...) Nesse vulcão, agora ativo e *de tantas esperanças*, já vinham se fortificando as belas figuras mais nítidas e construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otávio de Faria e os Portinari e os Camargo Guarnieri. *Que a vida terá que imitar qualquer dia.*⁴⁶

É neste contexto de derrota histórica das aspirações da literatura das décadas de vinte e trinta que surge o primeiro volume de contos de João Guimarães Rosa, obra que, embora temporalmente afastada das primeiras manifestações modernistas em contexto brasileiro, parece retomar alguns de seus procedimentos e, sobretudo, algo de seu espírito. No entanto, quando *Sagarana* surgiu, boa parte da crítica que se ocupou dessa “grande estreia”⁴⁷ resalta os nexos do primeiro livro de Rosa com o regionalismo. Em uma das primeiras resenhas escritas sobre *Sagarana*, Antonio Candido articula a prosa rosiana com a tradição de representação dos locais afastados dos grandes centros urbanos de forma bastante curiosa, uma vez que o crítico assinala a *superação do regionalismo* operada por Rosa em seu livro de estreia. Segundo o crítico, para o autor mineiro a região deixa de ser “simples localização da história, com funções de pitoresco e anedótico” e passa ao primeiro plano das narrativas, tornando-se uma espécie de personagem⁴⁸. Mas não é apenas a paisagem que deixa de desempenhar papel exclusivamente pitoresco na literatura de Guimarães Rosa; para Candido, o grande trunfo de *Sagarana* reside na constituição de seu ponto de vista, uma vez que Rosa

construiu um regionalismo (...) autêntico e duradouro porque criou uma experiência em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência.⁴⁹

Se o nexo de *Sagarana* com a importante tradição do regionalismo brasileiro⁵⁰ é inegável, é interessante notar que Candido, ao afirmar que Rosa atinge, em seu livro de

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 242.

⁴⁷ “Uma grande estreia” é o título da elogiosa resenha de Álvaro Lins sobre *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa. Op. cit.*, pp. 237-242.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. “Sagarana”, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 245. Grifos do autor.

⁵⁰ Ao refletir sobre a tradição regionalista em “A nova narrativa”, Candido sugere que tal tradição “corresponde nalguns casos a literaturas nacionais atrofiadas, embora signifique, no plano geral unificador, uma procura de elementos específicos da nacionalidade”. Configurando uma visão sobre o regionalismo bem próxima à presente na resenha sobre *Sagarana*, o crítico prossegue: “Esta linhagem especificadora percorre a história de nossa literatura, com momentos de maior e menos relevo e significado. No século XIX teve um importante sentido social de *reconhecimento* do país. No começo do

estreia, “o ideal da expressão literária regionalista”, estabelece uma relação entre a linguagem rosiana e a de um escritor... modernista: “Mário de Andrade, se fosse vivo, leria comovido este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua”⁵¹. O comentário de Candido sugere que a construção do regionalismo *sui generis* rosiano *passa pelo crivo da pesquisa modernista*. Antonio Candido não foi o único a estabelecer tal relação: ao estudar a recepção crítica de Guimarães Rosa, mais especificamente a de *Grande Sertão: Veredas*, Danielle Corpas nota que “desde o momento inicial da recepção de Guimarães Rosa, tem sido frequente a comparação com Mário de Andrade e com a prosa regionalista”⁵². Quanto a esta última, Corpas ressalta que “muitos elogiam na criação de Guimarães Rosa justamente o fato de se distinguir dos predecessores”. Curiosamente, entre os que estabeleceram tais elogios a *Sagarana* está Oswald de Andrade, que

considera o autor mineiro e Clarice Lispector sucessores da “alta especulação literária” a que ele e Mário se dedicaram (cujo curso, a seu ver, foi perturbado pelos ‘búfalos do nordeste’), [para Oswald] o “jecacentrismo” inaugurado por Monteiro Lobato só teria interesse, em meados da década de 1940, no “terno novo de um Guimarães Rosa”.⁵³

Nessa esteira, poderíamos caracterizar o arranjo de *Sagarana* como uma espécie de “regionalismo com um processo de estilização”⁵⁴. No entanto, o primeiro livro de Rosa indica, para além da estilização da linguagem, um nexos mais profundo com o primeiro Modernismo – o qual redimensiona, aliás, a referida estilização. Sandra Gardini Vasconcelos destaca diversos elementos de que Guimarães Rosa se vale para “fingir o oral na escrita”. Embora a autora refira-se à narrativa “Uma história de amor”, de 1956, os elementos “que estilizam a oralidade” por ela identificados – como “o uso do ritmo e da prosa metrificada (...), as rimas internas, as aliterações (...) as

século XX, sob o nome de ‘literatura sertaneja’, tornou-se na maioria das vezes uma subliteratura vulgar, explorando o pitoresco segundo o ângulo duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental. Segundo a maioria dos críticos, apenas Simões Lopes Neto fez narrativa realmente boa dentro deste enquadramento comprometido, porque soube (...) escolher os ângulos narrativos corretos, que identificavam narrador com o personagem e, assim, suprimiam a distância paternalista e a dicotomia entre o discurso direto (‘popular’) e indireto (‘culto’). In: *A educação pela noite, op. cit.*, pp. 244 - 245. Pensando nas aproximações que procuraremos estabelecer neste trabalho, vale assinalar que, respondendo a uma enquete da *Revista Acadêmica*, em 1938, Mário de Andrade escolhe os dez melhores contos da literatura brasileira. Desrespeitando o número estipulado pela revista, Mário cita 21 autores, entre os quais estão uma série de regionalistas, como Valdomiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e o próprio Simões Lopes Neto. Cf. RUFFATO, Luiz (Org.). *Mário de Andrade: seus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011.

⁵¹ CANDIDO, Antonio. “Sagarana”, *op. cit.*, p. 245.

⁵² CORPAS, Danielle, *op. cit.*, p. 34.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁵⁴ LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”, *op. cit.*, p. 239.

onomatopéias (...) as repetições e enumerações” – são constantemente empregados em *Sagarana*, como veremos. A autora assinala que tais recursos “próprios do narrador oral, que deles faz uso como suporte da memória (...) são trazidos por Rosa para dentro do texto escrito como uma forma de produzir um efeito de oralidade”. Ao caracterizar os “velhos narradores”, matrizes da forma rosiana, Vasconcelos atenta para seus modos de compor, quando “relembra temas e fórmulas que arranjam cada um à sua maneira, compondo-os para cada ocasião e público”. A crítica não deixa de lembrar que o verbo em língua grega concernente a tal tipo de composição é *rhapsoiden*, “cuja tradução seria aproximadamente ‘costurar’ ou ‘alinhar’ canções”⁵⁵. Nesse sentido, pode-se notar o emprego de procedimentos semelhantes por Mário de Andrade e Guimarães Rosa não só no que diz respeito à experimentação linguística, mas também na “costura” de seus textos - como se sabe, Mário de Andrade caracterizou *Macunaíma* como uma *rapsódia*. Em outras palavras, se a estilização da oralidade que ambos os autores empreendem foi notada por alguns críticos que abordaram *Sagarana*, vale lembrar que Mário e Rosa recorrem a fontes comuns – os modos de composição das culturas populares - das quais colhem tais procedimentos, articulando-os a materiais da cultura letrada; tal combinação fundamenta, estruturalmente, as formas de suas narrativas.

No entanto, o elemento central que estabelece o referido nexos profundo com o primeiro Modernismo, conferindo sentido específico à linguagem inventiva e à combinação entre modos de compor populares e cultura erudita que pauta a estrutura das histórias de *Sagarana*, reside na *constituição do ponto de vista das narrativas*: ao (tentar) desfazer as “relações de sujeito e objeto”, isto é, ao procurar suprimir as distâncias entre narrador culto e personagens sertanejas, Rosa reconhece a matéria local de modo “crítico-afetivo”⁵⁶, *conferindo-lhe feição moderna e modernista ao empreender uma reversibilidade entre os pontos de vista “moderno” e “arcaico”*. Sobre a confluência da perspectiva do primeiro Modernismo e o ponto de vista rosiano, Ana Paula Pacheco comenta:

⁵⁵ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas. Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997, pp. 171-172.

⁵⁶ A expressão é de Vinícius Dantas. O crítico observa que o pragmatismo nacionalista de Mário de Andrade pode ser observado como “a perspectiva brasileira de um processo mais geral e internacional de consciência da condição moderna que, forçosamente, precisava se haver com as realidades arcaicas e coloniais da periferia capitalista – parte constitutiva, de alguma maneira, dessa condição moderna. Se o ângulo for este, o reconhecimento crítico-afetivo da realidade próxima não tem comparação possível, seja com a propaganda nacionalista seja com a literatura regionalista e caipirista, que se limitavam a lisonjear plateias citadinas, burguesamente educadas, com a auto-imagem positiva da superioridade delas”. In: “Entre a Negra e a Mata Virgem”, *op. cit.*, p. 102.

(...) é curioso pensar que o regionalismo (romântico e sobretudo em sua fase “realista”, isto é, de escola realista) antepunha o homem civilizado ao caipira, como se aquele fosse reformar o Brasil “bárbaro”. Já Guimarães Rosa, nesse livro da década de 50 – mas cujas ações heróicas se passam durante a Primeira República –, encena simbolicamente o contrário, talvez numa linha de continuidade modernista, apostando num substrato “primitivo” (e mítico) do país.⁵⁷

O livro a que a autora se refere é *Grande Sertão: Veredas*, de 1956. No entanto, procuraremos demonstrar de que modo a aposta num “substrato ‘primitivo’” do país cristaliza-se também em *Sagarana*, ainda que de modo distinto daquele identificado em *Grande Sertão*, como buscaremos discutir. Ao ostentar, com poesia e riso, elementos como malandragem e magia (em “A volta do marido pródigo” e “São Marcos”, respectivamente), passando até mesmo pela malária (em “Sarapalha”), a perspectiva dos narradores de *Sagarana* aponta para uma espécie de “dialética” bastante similar àquela que se pode identificar no Modernismo de vinte: ao vislumbrar nosso “destino de duas caras”, os primeiros modernistas procuravam “o universal por aprofundamento no detalhe local”; desse modo, “atraso” e “progresso”, modalidades justapostas e interpretadas como antagônicas em momentos distintos de nossa trajetória intelectual, são colocadas em movimento⁵⁸ e projetam a imagem de um país que poderia saltar sobre a própria sombra, flexibilizando a civilização moderna por meio da informalidade de nossas relações. No entanto, os procedimentos estéticos dos quais se valem os artistas do primeiro Modernismo cristalizam uma visão específica sobre os problemas do país, lastreada por um incipiente processo de industrialização e pela promessa do café. Assim, a recuperação de certos procedimentos e de grande parte do ideário do primeiro Modernismo por parte de Rosa, *em um momento histórico distinto*, no qual modernidade e tradição mostravam-se inconciliáveis de um ponto de vista progressista, engendra uma curiosa forma literária que, como procuraremos discutir, estabelece uma crítica regressiva ao seu tempo.

1.3 Mário de Andrade: um antecessor?

Até o momento discutimos certas constantes do primeiro Modernismo considerando o caráter coletivo do movimento, não nos debruçando sobre elementos específicos de obras de autores determinados. No entanto, é preciso atentar para o

⁵⁷ PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006, pp. 106-107.

⁵⁸ ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 24 -27.

surgimento de múltiplas e diferentes manifestações artísticas a partir de 1922: embora as características discutidas por nós neste breve preâmbulo atravessem a maior parte das obras do período, seus desdobramentos são distintos dependendo do autor abordado, e mesmo quando atentamos para a obra de um só autor, os fundamentos estético-ideológicos do primeiro Modernismo adquirem diferentes nuances de livro para livro.

Sendo assim, acreditamos ser necessário escolher um autor significativo do movimento para que possamos balizar a discussão a respeito das relações entre *Sagarana* e o primeiro Modernismo brasileiro. Optamos, então, por Mário de Andrade, cuja obra encerra a maior parte das meditações caras ao período. Nesse sentido, não é raro que a prosa de Mário traga aquele *impulso de síntese totalizadora* referido por Pasta Jr. em seu ensaio sobre *Macunaíma* – isto é, uma obra como a rapsódia marioandradina não sintetiza em sua forma apenas a visão do primeiro Modernismo, mas mobiliza toda a tradição das letras brasileiras, buscando “um acerto de contas (...) completo com nossa formação cultural (...). Seu arco de incorporação é o mais profundo e vai, literalmente, da *Carta de Caminha* aos contemporâneos, passando por cronistas e jesuítas, românticos, parnasianos e regionalistas, mais suas variadas antologias do folclore nacional etc”⁵⁹.

Além disso, é comum que a obra de Mário seja atravessada, de ponta a ponta, por uma pungente acuidade crítica. O ponto de vista de sua rapsódia – “pedra angular da complexão formal”⁶⁰ - configura-se como um dos mais interessantes do primeiro tempo modernista, apresentando uma espécie de dualidade, ou oscilação, ora aderindo euforicamente ao universo representado, ora afastando-se dele com aguda melancolia. Assim, ao mesmo tempo em que os condensa, *Macunaíma* medita criticamente sobre os preceitos estético-ideológicos do primeiro Modernismo, “sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza”⁶¹ - Lafetá chega a considerar a obra como um indicativo do *instante de virada* no que concerne ao modo como os escritores enfrentam as deficiências do país, da década de vinte para a década de trinta. Em outras palavras, Mário de Andrade parece intuir que as resoluções para os entraves – estéticos e políticos - nacionais não residiam na devoração dos valores europeus pela cultura brasileira e seu substrato primitivo, evidenciando uma hesitação

⁵⁹ PASTA Jr., José Antonio. “Tristes estrelas da Ursa – *Macunaíma*”. In: *Formação Supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese de Livre-Docência, FFLCH-USP, 2011, pp. 141-142.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 142.

⁶¹ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 85.

maior que seus pares em relação aos resultados da aliança entre legado colonial e modernidade ⁶².

Assim, se podemos identificar semelhanças estilísticas entre Mário e Rosa, *as dessemelhanças de seus pontos de vista constituem ponto nevralgico de interesse*. Alfredo Bosi constata similaridades entre os dois autores, chamando atenção justamente para a dualidade do foco narrativo da rapsódia marioandradina, característica que a aparta de uma obra como *Sagarana*, cujo foco quase sempre adere francamente ao universo que configura:

O aproveitamento poético da fala do homem iletrado seria reproposto, com outro horizonte de sentido e outro gosto, por Guimarães Rosa a partir de *Sagarana* até *Primeiras Estórias*. O que extrema, porém, a solução estilística de Mário, apartando-a da escrita de Rosa, é um veio francamente satírico que salga o texto e acusa um foco narrativo ludicamente distanciado de sua matéria, ainda quando parece apenas glosar suas fontes (...) O fundo acre da sátira se disfarça e se atenua em meio a brincadeiras de linguagem e de construção. Se o lastro “negativo” não fosse contrabalançado pela adesão lúdica e simpática à mente selvagem, o sentido último de *Macunaíma* se cifraria na mais cáustica das acusações já movidas às mitologias do caráter nacional brasileiro. ⁶³

Tais diferenças na constituição do foco narrativo já apontam para percepções autorais distintas quanto a elementos específicos de nossa sociabilidade, e constituem um dos pontos-chaves de nossa interpretação de *Sagarana*. No entanto, a despeito do emprego de procedimentos estéticos semelhantes, as diferenças dos resultados não se fundamentam apenas nas distintas perspectivas de cada autor, embora as abranjam, *mas ancoram-se, sobretudo, no momento histórico em que seus textos são configurados*. Rosa promove a articulação estética entre substrato pré-burguês e técnicas de representação modernas justamente no momento em que o processo social evidencia, de modo pungente, os aspectos contraditórios da combinação brasileira entre atraso e

⁶² “Assinalemos (...) o *Retrato do Brasil*, oscilando entre o pessimismo da análise (de que foi tão acusado) e o otimismo do ‘Post-Scriptum’, confiante na ‘revolução’; ou *Macunaíma*, cuja agudeza satírica parece, em 1928, mostrar já o instante de virada, ressaltando em tom alternadamente humorístico e melancólico (principalmente ao final do livro) o ‘não caráter’ do brasileiro.” (LAFETÁ, *op. cit.*, p. 19). A ambiguidade da rapsódia é assinalada por José Antonio Pasta Jr.: “Não sei de livro que seja *ao mesmo tempo* tão alegre e tão triste, conseguido e fracassado, metódico e espontâneo, tão pertinente ao real e tão abstrato, tão formalizado e tão informe – além de ser moderno e primitivo num sentido que ao mesmo tempo inclui e ultrapassa a conjunção de moderno e arcaico peculiar às vanguardas modernistas” (PASTA Jr., *op. cit.*, p. 141, grifo do autor). Ao abordar a obra de Mário de Andrade em sua totalidade, Pedro Fragelli demonstra que, para o autor, a interpretação de nosso atraso como vantagem não é ponto pacífico: “O núcleo do nacionalismo marioandradino é o seu *pathos* trágico e a adesão do escritor a formas sociais pré-burguesas envolve sempre, em alguma medida, o sacrifício. Ao final de *Macunaíma*, como se sabe, o herói decide, em um gesto de recusa da modernidade, ir-se embora de São Paulo e regressar ao Uraricoera. Seu retorno ao mundo primitivo, contudo, configura-se como uma via crúcis e culmina com a auto-imolação de Macunaíma” (FRAGELLI, *op. cit.*, p. 159).

⁶³ BOSI, Alfredo. “Situação de *Macunaíma*”. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*, *op. cit.*, pp. 196 -197.

progresso. Embora pronto em 1937 – no mesmo ano da deflagração Estado Novo - vale retomar, como discutimos brevemente, que na década de trinta boa parte dos escritores brasileiros identificam e rejeitam veementemente tal combinação, como percepção dos aspectos regressivos gerados pela crise do café e pelo movimento revolucionário, que já se delineiam mesmo antes de 1937. Se Guimarães Rosa, assim como parte dos escritores representantes do “romance social”, não recalca elementos locais e deficiências do país em suas obras, aqueles problematizam a matéria histórica, ao passo que o primeiro parece, deliberadamente, estilizar e mitificar a matéria atrasada, resgatando bases estético-ideológicas do Modernismo de vinte, mas sem trazer à baila o veio crítico do pensamento marioandrino, como procuraremos demonstrar nas análises dos contos de *Sagarana*. Ao retomar e desenvolver procedimentos de uma estética emergida *antes* dos desdobramentos da revolução de trinta, Rosa parece estabelecer, literariamente, *uma crítica regressiva à configuração histórica pós-revolucionária*.

Elaborado em sua maior parte durante a década de trinta, e publicado em 1946, os momentos em que as narrativas de *Sagarana* se passam não correspondem a tais períodos, isto é, o autor não aborda literariamente os governos de Getúlio Vargas - momento da história brasileira em que, *pela primeira vez*, a lógica econômico-social engendrada no período da colônia, que se fundamenta na economia agrário-exportadora, assume nova dinâmica, e o país conhece uma “outra estrutura política não dominada pelos interesses agrários”⁶⁴. Nas histórias de *Sagarana*, Rosa representa o momento histórico imediatamente anterior ao da revolução, fazendo da Primeira República o tempo de todas as narrativas do volume⁶⁵. Sobre o assunto, Luiz Roncari comenta:

⁶⁴ FAUSTO, Bóris. “Estado, classe trabalhadora e burguesia industrial (1920-1945): uma revisão”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 20, p. 15, mar. 1988.

⁶⁵ Nildo Maximo Benedetti, ao estudar a unidade de *Sagarana*, levantou elementos internos às narrativas, fundamentando o seu desenrolar durante a Primeira República: “‘Minha gente’ claramente se passa na República Velha, quando o que hoje chamamos de governador era designado por Presidente do Estado: ‘Política sutilíssima, pois ele faz oposição à Presidência da Câmara no seu Município, ao mesmo tempo que apóia, devotamente, o Presidente do Estado’. O mesmo ocorre com ‘A volta do marido pródigo’ (...) ‘O burrinho pedrês’ também pode ser situado na Primeira República porque Badú canta uma dança do tempo da escravidão, que já havia sido abolida quando a passagem ocorre, mas não fazia muito tempo, pois a personagem é jovem e ainda tem a música na memória (...) ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’ transcorre pouco antes da revolução de 1930; em *Sezão*, Joãozinho Bem-Bem afirma ‘E agora estou indo para me juntar ao resto do pessoal, porque estão dizendo que vai ter revolução, e o compadre Horácio de Mattos é capaz de precisar de mim...’; em *Sagarana*, esse período foi substituído por ‘porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que meu amigo Franquelim de Albuquerque é capaz de precisar de mim...’. A revolução a que Joãozinho Bem-Bem se refere em *Sezão* é a 1930, pois Horácio de Matos e Franklin Albuquerque, dois afamados coronéis do sertão da Bahia, foram presos após a revolução, e o primeiro foi assassinado em 1931. // ‘Corpo fechado’ se situa alguns anos depois do episódio de Canudos: ‘Meu pai viu isso... João Brandão

ao localizar a ação em espaços cada vez mais isolados (...) [Guimarães Rosa] cria no leitor a impressão de estabilidade e de que de tudo ocorre num passado já superado, a República Velha, com relação ao tempo do autor, o do *getulismo*. O que distingue *Sagarana*, entre outras coisas, do romance de 30, nos seus aspectos mais gerais, é que este aprecia o tempo *presente*, enquanto Guimarães Rosa narra sobre um *passado próximo*, o do *coronelismo* da Primeira República, que está vivendo no tempo do autor uma tentativa de superação. O caráter mais geral e marcante deste período (...) para Guimarães, foi o de ter sido ele carente de Pai ou um vazio entre dois grandes pais: Dom Pedro II, o tutor justo da sociedade imperial, e Getúlio Vargas, o grande chefe e “pai dos pobres”⁶⁶.

Ao longo de seu estudo *O Brasil de Rosa* – em que o crítico aborda *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile* - Roncari desenvolverá a hipótese, presente no excerto acima, de que Rosa mimetizaria em seus três primeiros livros a instabilidade político-institucional do Brasil da Primeira República, momento no qual o autor mineiro vislumbraria uma *carência de pai*, isto é, de um tutor que desse conta de promover o fortalecimento das instituições políticas e sociais. Assim, ainda segundo o crítico, Rosa localizaria as histórias de *Sagarana* no período da Primeira República, “quando as instituições republicanas se mostravam instáveis e muitos viviam uma recaída nostálgica da velha ordem imperial”⁶⁷ devido a seu interesse em “encenar na sua literatura também a *saga de um povo* e os seus percalços na busca da contenção e superação da violência, e de assimilação de regras da vida social e novos costumes políticos, com vistas à instituição no país de uma civilização”⁶⁸. Quanto às narrativas de *Sagarana*, a hipótese é retomada e aprofundada por Nildo Maximo Benedetti:

Pode-se afirmar que em *Sagarana* há a consistente escolha de um momento histórico, o da República Velha, cujo ambiente social se consubstanciava na predominância de um exorbitante poder privado nas relações sociais. Graças a isso, as diversas tramas são capazes de mostrar as consequências sociais da fragilidade das instituições federais e do poder do Estado”.⁶⁹

vinha vindo p’ra o norte, com os seus homens, diz-se que ia levando armas p’ra o povo de Antônio Conselheiro’ (...) Os acontecimentos narrados em ‘São Marcos’ podem ser datados com relativa segurança pela menção à guerra do Paraguai, de 1864-1870, da qual participou Mangolô, que é velho e negro liberto: ‘João Mangolô velho-de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do ‘ano da fumaça’. // Cassiano, de ‘Duelo’ era ‘ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão da Infantaria da Força Pública’. A Força Pública do Estado de Minas Gerais foi criada após a proclamação da República, o que nos dá o limite inferior da data em que o conto se transcorre. Por outro lado, anspeçada era uma patente que no Império se situava entre soldado e o cabo e foi extinta ainda no início da Primeira República, mas o termo continuou a ser empregado depois de 1889 (...) Não podemos, portanto, situar o desenrolar de ‘Duelo’ exatamente na Primeira República, mas também não existem elementos no conto para supor que ele se desenvolva depois de 1930. ‘Conversa de bois’ se desenvolve na mesma época, pois nos dois contos está presente a personagem de Manuel Timborna (...) A maleita do rio Pará torna contemporâneos os acontecimentos narrados em ‘Sarapalha’ e ‘Duelo’: o primeiro se passa ‘na beira do rio Pará’, onde a maleita são referidos também em ‘Duelo’: ‘___ É o Pará... Pois então?!... Mas, vam’ passar p’ra o outro lado, que aqui ta braba a maleita!’”. In: *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra; ECidade, 2010, p. xi-xiii.

⁶⁶ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 58. Grifos do autor.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 296. Grifo do autor.

⁶⁹ BENEDETTI, Nildo, *op. cit.*, p. 51.

No entanto, há de se questionar se Rosa realmente representa o período da República Velha como um *vazio* entre D. Pedro II e Vargas. A meu ver, em *Sagarana*, o sertão da Primeira República e suas correspondentes formas de sociabilidade (indissociáveis do mandonismo local e da lógica do favor) parecem ser vistos com bons olhos pelos narradores, que, inclusive, em alguns contos como “São Marcos” e “Minha gente”, em muito se assemelham ao autor Guimarães Rosa, como veremos. Acresce que, neste primeiro livro do autor mineiro, a visão de mundo emergida das relações sociais do interior figura, na totalidade das narrativas, como *superior* à citadina; a perspectiva da província, em *Sagarana*, aparece como tendo algo a ensinar àqueles que se alinham ao “progresso”. Assim, Rosa persegue em suas narrativas algo daquele *progresso inocente* que Schwarz identifica na poesia de Oswald, progresso “mais pitoresco e humano do que outros”, uma vez que não seria necessário o desaparecimento do Brasil tradicional para que um novo, moderno, pudesse emergir. No entanto, é preciso lembrar que, na poesia pau-brasil de Oswald, a miragem do progresso inocente está de mãos dadas com a “total ausência de saudosismo na exposição de figuras e objetos do mundo passado”⁷⁰. O mesmo não se pode dizer do primeiro livro do autor mineiro que, já no próprio procedimento de localizar temporalmente a totalidade das narrativas de *Sagarana* na Primeira República, demonstra apego pelas formas de vida do Brasil agrário que pareciam estar ficando para trás diante do avanço do modo de acumulação urbano-industrial.

Assim como Mário de Andrade – que pauta a estrutura de *Macunaíma* por formas pré-burguesas de representação, como o processo rapsódico da *suíte* e a forma da variação⁷¹ – Rosa indica, já no título da obra, a afinidade dos contos de seu primeiro livro com a forma simples pré-burguesa da saga (o sufixo de origem tupi [-*rana*] significa “à maneira de”⁷²), caracterizada da seguinte maneira por André Jolles em *Formas Simples*:

Trata-se de narrativas em prosa e língua vulgar que encontramos em manuscritos desde o século XIII ao século XV. Informações de natureza muito diversa permitem concluir que esses relatos em prosa remontam a tradições orais e que a sua forma se constituiu a partir de relatos orais (...) a construção interna da *Islendinga Saga* assenta na *noção de família*. // As relações entre os

⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹ Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*, *op. cit.*

⁷² A fusão estética entre materiais locais e universais, uma das características da obra de Rosa mais ressaltadas pela crítica, dá-se, portanto, desde o título deste primeiro livro, que combina o prefixo nórdico ao sufixo tupi. É interessante notar que o processo rapsódico adotado por Mário de Andrade na composição de sua narrativa funde, também, o universal e o particular, uma vez que, segundo Mello e Souza, “a *suíte* é um dos processos mais antigos de composição (...) não é patrimônio de povo nenhum”, sendo uma norma de compor do populário tanto na Europa quanto no Brasil. *Idem, ibidem*, p. 13.

diversos personagens da saga são, em primeiro lugar, relações entre pai e filho, entre avô e neto, entre irmãos (...) Tais indivíduos estão vinculados entre si por laços de sangue e suas relações mútuas são produzidas pelo clã, a raça, a origem (...) O sentimento nacional chama-se aqui espírito de família; os direitos e deveres não se regem pelos imperativos da sociedade, da *res publica*, mas pelos interesses do clã, pelas exigências do parentesco.⁷³

Percebe-se, assim, que no neologismo que dá nome ao volume de contos, o universo pré-moderno está mobilizado duplamente, tanto no prefixo nórdico quanto no sufixo tupi. Certamente, o título da obra não é gratuito, e, embora Guimarães Rosa trabalhe de maneira bastante livre com a forma da saga, o seu núcleo – a família – desempenha papel fundamental no desenrolar dos enredos, uma vez que neles a lógica do espaço privado comumente se estende ao âmbito público, como na política e nas relações de trabalho, sobretudo em narrativas como “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”. A mistura entre esferas públicas e privadas é, como se sabe, uma de nossas heranças coloniais, *relativamente* abalada após a revolução de trinta devido à maior presença do estado nas regiões mais distantes dos centros urbanos. Antes da centralização estatal promovida por Vargas conflitos públicos podiam ser resolvidos sem a mediação de instituições estatais, uma vez que toda a autoridade concentrava-se nas mãos dos chefes locais, que estendiam para fora do âmbito doméstico formas personalistas de dominação e sociabilidade. Certamente a remodelação das instituições políticas mobilizada por Vargas esteve longe de eliminar de nossa vida social a falta de limites entre tais esferas, mas pode-se dizer que concentrando em si a figura do Pai (sobretudo durante o Estado Novo, cristalizando uma combinação entre afetividade e Estado), Vargas abalaria o poder dos demais patriarcas espalhados pelo país. Boris Fausto comenta como Vargas, ao levar a cabo o secular sistema de oligarquias vigente no Brasil, não acaba com as oligarquias em si, substituindo alguns chefes locais por outros que se afinassem com seu governo:

A maior centralização é facilitada pelas alterações institucionais que põem fim ao sistema oligárquico, o que não se confunde com o fim das oligarquias. Intocadas em suas fontes de poder, estas subsistem como força local, embora possa haver a troca de grupos ligados ao ‘antigo regime’, por outros situados na oposição. Entretanto, as oligarquias se subordinam agora ao poder central, com a perda do controle direto dos governos dos estados, onde são instalados interventores federais.⁷⁴

⁷³ JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Trad. De Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s/d, pp. 63-69.

⁷⁴ FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 142. Sobre a extensão das relações familiares ao espaço público em contexto brasileiro, ver os capítulos “A herança colonial” e sobretudo “O homem cordial” de *Raízes do Brasil*. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

Nesse sentido, vale atentar para uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira em que o escritor, que vivia na capital paulista (portanto em contexto urbano), lamenta o enfraquecimento do espírito de clã familiar após a revolução de trinta:

Esta vai com atraso das nossas conversas mas é que tenho estado doente outra vez, cheguei a passar aqui uma semana sem existência própria. Depois, tanta preocupação, tanta política maldita, tanta perplexidade, essas coisas acabam com a gente. Ou pelo menos comigo. Aqui em casa voltaram as mesmas inquietações e mesmas suspensões dos últimos tempos do Perrepismo. Só que agora elas inda são mais penosas, por tudo, pela desilusão aumentada e que dantes não havia, pela repetição que é como as recaídas, engravece a coisa. E ainda porque dantes a gente sempre como que estava em família, se tinha a esperança que castigo ainda vinha como parente pra parente, doía menos e era menos bárbaro. Agora se vier vem de desconhecidos, de gente sem pelo menos aquele trato de sociedade que enlucava as malvadezas e sempre engana um bocado, vem duma gente estrangeira, todos são estrangeiros, todos são bárbaros, todos são incultos (...) É horrível, Manuel. É penosíssimo.⁷⁵

O apreço pelo familismo não aparece apenas em declarações extra literárias de Mário de Andrade. Na verdade, há um nexos forte entre o estilo de sua prosa e tal valorização do espírito de família: como nota Roberto Schwarz, ao empregar os pronomes à maneira brasileira (“errada” do ponto de vista da gramática lusitana) em suas obras, Mário reconhece “o direito de cidade à linguagem cotidiana”, questionando os valores metropolitanos da elite “cultivada”. O reconhecimento, no entanto, também envolve certa exaltação à informalidade e ao familismo brasileiros, uma vez que

Há uma conexão decisiva entre o brasileiro pronominal e o universo da informalidade, alérgico a situações oficiais e, com elas, à dimensão normativa da esfera pública (...) a informalidade, parente próxima da naturalidade, parecia representar a extensão das relações de cunho familiar à rua e a todo o espaço social. Assim, o molde familista, formas de autoridade e intimidade inclusive, como que substituíam a política (...) sob o signo da promoção da vida popular, o personalismo das relações rurais e a correlativa impotência do Estado adquiriam brilho estético moderno, ainda que qualificado pela ressalva humorística.⁷⁶

Mas se a primeira vista a aposta no molde familista pode parecer refratária a um pensamento libertário, Schwarz não deixa de lembrar que a dedicação de Mário “à imensa família dos brasileiros” constitui um *projeto nacional, político e revolucionário a seu modo*. Assim, a prosa marioandradina expressa

Os melhores sentimentos de que seria capaz o paternalismo levado ao limite dele mesmo, desvinculado de seus interesses materiais, mas cheio (...) dos cuidados correspondentes (...) Haveria um desbloqueio do indivíduo moderno – aqui a nota vanguardista – que alentado por certo padrão ideal do familismo brasileiro saberia lhe tornar revolucionária a natureza flexível, extensível e propensa à acomodação no coletivo, superando o emparedamento egoísta. Alheios à rigidez do Direito, esses laços seriam capazes de inspirar uma ordem que, ao desenvenenar as

⁷⁵ Apud LAFETÁ, João Luiz, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁶ In: *Duas Meninas*, *op. cit.*, p. 138-139.

separações do Brasil antigo, estivesse à altura também da crítica modernista às *alienações da moderna civilização burguesa*, as quais havia de evitar.⁷⁷

Se nas escolhas de formas e de materiais estéticos Guimarães Rosa parece demonstrar tanto apreço pela informalidade e pelo familismo quanto Mário de Andrade, não se pode dizer que na obra do autor mineiro tais instâncias apareçam articuladas a um projeto nacional e revolucionário. Em *Sagarana*, a aposta no substrato pré-burguês da sociabilidade brasileira, se não deixa de criticar as “alienações da civilização burguesa”, não parece corresponder a um projeto para o futuro: antes, canta a elegia do país rural em transformação, cuja informalidade deve ser resgatada como material potente para a *composição artística*.

No entanto, nem só a nostalgia do passado em que o mundo rural e suas relações estavam no centro do cenário político e econômico do país nos ajuda a compreender sua escolha pela Primeira República em *Sagarana*. O olhar do escritor mineiro para o momento imediatamente anterior ao da Revolução de 1930 parece ancorar-se em demandas do presente: enquanto o getulismo procura reconstruir a memória histórica brasileira, elaborando uma “mitologia política via releitura da República Velha, indispensável à emergência da visão do acesso dos trabalhadores à cidadania no pós-30”⁷⁸, Rosa empreende, na direção contrária, sua própria mitologia do período, resgatando a centralidade do campo e a beleza (segundo a perspectiva autoral) de suas relações. Isto é, se o populismo varguista opera uma aliança de classes com os trabalhadores urbanos visando diminuir o poder político das oligarquias rurais – oficializando, em chave conservadora, a estética do primeiro Modernismo, como comentamos – Guimarães Rosa opera simbolicamente uma aliança com os proprietários e trabalhadores do Brasil agrário, que perdera a centralidade após 1930. Assim, o escritor mineiro vai ao encontro do ideário do primeiro Modernismo para formular a mitologia de um país cujo passado tradicional pudesse articular-se à modernidade.

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 140.

⁷⁸ FAUSTO, Bóris. “Estado, classe trabalhadora e burguesia industrial (1920-1945): uma revisão”, *op. cit.*, p. 27.

2. O sertão-mundo e o mundo do trabalho

2.1 Um narrador tradicional enviesado (“O burrinho pedrês”)

A imagem inaugural de *Sagarana* é a de um burrinho, que protagonizará, com sabedoria e heroísmo, a primeira narrativa do livro. Nos seis parágrafos iniciais do volume descobrimos a trajetória de vida do burro, além de seus diversos nomes; conhecemos também suas características físicas e psicológicas: o animal é pequeno, velho, resignado e sábio. Pode-se dizer que a sabedoria é o atributo mais importante do burrinho pedrês (que conta até com par de óculos, p. 31), característica cristalizada em seu atual nome, Sete-de-Ouros, carta que no baralho cigano está relacionada à cautela e ao bom senso. É justamente a sabedoria do animal que lhe permitirá sobreviver a uma violenta enchente, ação que confere notabilidade à sua existência, permitindo que o narrador compare, com alguma graça, a trajetória de Sete-de-Ouros à “história de um homem grande” (p. 29), cujos feitos podem ser resumidos em um só dia de sua vida. A escolha do animal como herói da história, bem como sua caracterização antropomórfica, remete às histórias da carochinha – aliás, o próprio Guimarães Rosa caracterizava *Sagarana* como “uma série de Histórias adultas da Carocha”. No entanto, o afogamento do grupo de vaqueiros é um acontecimento real que serviu ao autor como matéria central da narrativa⁷⁹. Assim, em “O burrinho pedrês” Rosa se vale de um fato real para compor uma narrativa cuja tonalidade é da ordem do imemorial, e o movimento de jogar luz sobre o burro, fazendo dele protagonista – procedimento caro à poesia popular⁸⁰ - é apenas um dos artifícios de que o autor se vale para suspender a História de sua narrativa.

Nesse sentido, seria mais exato dizer que Rosa se vale, mais do que de artifícios, de formas narrativas pré-modernas para embaçar os nexos históricos que fundamentam

⁷⁹ Sobre *Sagarana* e “O burrinho pedrês”, Guimarães Rosa comenta em carta a João Condé: “ Já pressentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E – sendo meu – uma série de Histórias adultas da Carocha, portanto” (p. 24); “O BURRINHO PEDRÊS – Peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio” (p. 26).

⁸⁰ Discutindo a sobrevivência totêmica que alguns estudiosos brasileiros encontram em textos populares inspirados em animais, Mário de Andrade afirma: “Não tem razão nenhuma pra que imaginemos generalizadamente reminiscências totêmicas o coco da lagartixa ou o caso do pinto pelado, ambos deliciosos de comicidade (...) Os animais provocam naturalmente a criação imaginativa da gente, mais que os vegetais. Os animais agem, são semoventes que nem nós mesmos, têm uma psicologia muito mais perceptível que a das plantas. De forma que em todos os povos, mesmo nos que não são e nem parecem ter sido nunca totêmicos, a gente encontra uma poesia popular vastamente inspirada na vida e na psicologia dos animais”. ANDRADE, Mário de. Apud BATISTA, Raimunda de Brito. *Vida do cantador: o texto e a pesquisa de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1985, p. 45.

a matéria de *Sagarana*, obra que, como comentamos, filia-se às narrativas orais de caráter atemporal já pelo título. No caso de “O burrinho pedrês” parece bastante evidente que a história do singelo burro, animal por quase todos desvalorizado que vence bravamente a morte, salvando também dois vaqueiros, pode transmitir uma *moral*, entregando ao leitor uma espécie de ensinamento ou conselho para a vida. Após a leitura da narrativa podemos pensar que não devemos subestimar ninguém, ou que de onde menos esperamos surge uma ajuda, ou que devemos escutar os velhos e sábios, ainda que humildes etc. Dialogando com a narrativa tradicional, a história do burrinho pedrês pode parecer, à primeira vista, “essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas”⁸¹.

Por outro lado, o autor parece fazer questão de espalhar vestígios do tempo histórico em que a narrativa se passa, ao invés de suspendê-los de vez. Poderíamos elencar uma série de referências temporais esparsas, como quando o narrador afirma que o caso ocorre “nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas”, ou quando se refere a uma dança do “tempo da escravidão”. No entanto, nas relações interpessoais e de trabalho que se estabelecem entre as personagens, atravessadas de *personalidade e informalidade* muito característicos do país pré-1930, encontram-se as indicações mais pertinentes do momento histórico em que os fatos de “O burrinho pedrês” se desenrolam. Não há nem sombra de impessoalidade no modo como o patrão, Saulo, se relaciona com os empregados, que o temem e o “obedecem” (p. 62); também é notória a ausência de autoridades representantes da *lei*: ao ser informado de que o vaqueiro Silvino quer assassinar um outro vaqueiro, Badú, Saulo afirma que na sua fazenda “ninguém mata outro” (p. 42). Sobre o mesmo caso, Francolim, bajulador que vive colado ao patrão, diz a Saulo que, se ele ordenasse, prenderia Silvino (p. 43), indicando que a autoridade máxima na região seria mesmo o proprietário da fazenda. Há ainda muitos outros modos pelo qual um Brasil em que o estatuto da lei é quase ausente, predominando a informalidade, se insinua em “O burrinho pedrês” e em outras narrativas de *Sagarana*. As relações entre as personagens são pautadas pelo *espírito de família*, que é elemento central tanto da forma pré-burguesa da saga quanto do Brasil da Primeira República, matéria de mitificação neste primeiro livro de Rosa. Isto é, as

⁸¹ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 204.

formas das narrativas tradicionais que fundamentam a estrutura das histórias do livro afinam-se com o Brasil rural da velha República, matriz histórica de *Sagarana*.

Ao analisar o romance *Senhora*, de José de Alencar, Roberto Schwarz observa que, por vezes, o romancista abandona o registro do romance realista e cede espaço à prosa em que predomina a distensão, cuja qualidade literária é da ordem “da felicidade verbal, de golpe de vista (...) virtudes estas diretamente miméticas, que guardam contato simpático e fácil com a fala e as concepções triviais”. O crítico aproxima, então, tais momentos da prosa de Alencar ao universo do causo, estrutura que atua como um

complemento literário da predominância ideológica do favor (...) Daí o encanto para os modernos desta maneira narrativa, em que os Absolutos que ainda hoje nos vampirizam a energia e a moral aparecem relativizados, referidos que estão ao fundo movediço e humano – (...) ilusório – dos arranjos pessoais ⁸².

Em *Sagarana* - que, obviamente, não almeja ser um romance realista - observamos a predominância de estruturas tradicionais, como o causo, pautando a forma das narrativas; assim, o absolutismo das normas e o isolamento fetichista de “valores” como Amor, Ciência ou Moral, figuram relativizados⁸³. Nesse contexto, o fato de Rosa caracterizar *Sagarana* como uma série de histórias da Carocha indica mais do que arbítrio ou capricho autoral – como o escritor mineiro faz parecer em sua carta a João Condé, afirmando que o livro *é seu* – ou o simples resgate de formas narrativas que certamente eram presença viva nas áreas rurais do país tanto no momento em que Rosa compõe o livro quanto no período histórico em que as narrativas se passam. Antes, o intenso diálogo das narrativas de *Sagarana* com as estruturas de narrativas pré-capitalistas articula-se a uma espécie de *mitificação do Brasil rural da República Velha*. Isto é, o resgate de formas como o caso, a saga ou a parábola em um momento de intensa industrialização e urbanização, como é o da escrita de *Sagarana*, é talvez o procedimento central por meio do qual a forma rosiana afasta-se do discurso desenvolvimentista do Estado Novo - que, se no âmbito do processo social recombina o moderno às relações arcaicas do Brasil tradicional, oficialmente disseminava a ideologia de que os estatutos da lei e da norma finalmente haviam chegado ao território

⁸² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, pp. 58-59.

⁸³ Em *Caso e Romance: gêneros e sociedade em Grande Sertão: Veredas* (Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2005), Hélio de Mello Filho demonstra como Guimarães Rosa também se vale do causo no bojo da forma romance. Mello Filho verifica a dinâmica específica que as formas opostas do romance e do causo assumem quando combinadas em *Grande Sertão: Veredas*. Nesse contexto, o caso perderia seu atributo central - instruir por meio do exemplo - assumindo a função do romance, que é desiludir. O romance, por sua vez, assumiria contornos das narrativas orais. Creio que em *Sagarana* as formas das narrativas pré-burguesas figuram de maneira mais próxima de suas estruturas tradicionais, embora modificadas pelo chão histórico em que o autor elabora sua obra, como não poderia deixar de ser.

nacional. Desse modo, Rosa articula o “fundo movediço e humano” das narrativas pré-burguesas à dinâmica dos arranjos pessoais e da informalidade do país pré-1930, trazendo para o centro de suas narrativas um Brasil rural que perdera a centralidade na economia do país. Isto é, *segundo a perspectiva rosiana*, a configuração social do Brasil da Primeira República, no qual certas relações coloniais ainda estão vivas, mas conjugadas à ideia de civilização mais avançada – afinal, o Império e a escravidão acabavam de cair por terra – poderia ser *matéria de experiência a ser narrada*, uma espécie de conselho da sabedoria de um passado mais humano (porque decadente) ao presente.

Ao analisar *Minha vida de menina*, diário elaborado por uma jovem de 14 anos no final do século XIX, mas publicado somente em 1942, Roberto Schwarz reflete sobre os *efeitos humanizadores* engendrados pela decadência econômica em Minas, bem como pela recente Abolição. Tais efeitos iriam ao encontro da perspectiva anti-segregacionista da jovem narradora, que elabora seu diário em um momento em que

a Abolição acabava de suspender o trabalho escravo, e a involução relativa da economia regional barrava o progresso burguês desimpedido, abrindo a brecha para um progresso de outra sorte, da ordem da reacomodação interna, de cuja humanidade a beleza do livro fala e dá a sorte.⁸⁴

Nesse sentido, é preciso destacar a diferença (são muitas) crucial entre os escritos de Morley, que são elaborados neste momento de brecha, e o de Rosa, que *resgata* tal período em meio ao totalitarismo desenvolvimentista de Vargas. No entanto, o diário de Morley, publicado durante a ditadura do Estado Novo, pode igualmente desempenhar essa função de resgate do país velho, mas “mais humano”. Nesse contexto, *Minha vida de menina* “talvez se afinasse com o desejo de valorizar os costumes democráticos e a civilidade na raiz de uma família influente de Minas”⁸⁵. Assim, o entusiasmo que a obra de Morley causa entre leitores dos anos 1940 e 50 – entre os quais está o próprio Guimarães Rosa⁸⁶ – também teria lastro na herança modernista, cuja visão simpática do país fundamenta-se em um suposto potencial moderno e civilizatório do familismo brasileiro. Inclusive, no contexto do primeiro modernismo, em que as vanguardas europeias sinalizam a crise da figura burguesa da Razão, bem como das formas artísticas por ela fundamentadas, as formas pré-

⁸⁴ SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. *Op. cit.*, p. 144.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 106.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 45.

capitalistas de expressão passam a estruturar as obras, atuando como elementos *modernos* no bojo da reformulação da arte e da sociedade ocidentais. Assim, os ventos da cultura brasileira pareciam mesmo soprar a favor da construção de novas estéticas e relações sociais em âmbito, digamos, universal⁸⁷.

É interessante notar que um escritor modernista como Mário de Andrade, que também se vale de tais formas artísticas supra-individuais como material para a composição de *Macunaíma*, afaste-se da estrutura do caso ou da parábola, preferindo antes incorporar as normas de compor da música popular. Certamente a rapsódia marioandradina está recheada de frases feitas e de provérbios – ideogramas das antigas narrativas⁸⁸ -, mas é difícil afirmar que deles, assim como da rapsódia como um todo, seja possível extrair uma moral, um conselho para um momento ou para a vida. Em *Macunaíma* a comicidade de matriz popular coloca tudo em xeque, desestabilizando a noção de experiência edificante – não é raro que algum ditado ou provérbio proferido pelas personagens da rapsódia desdobre-se em sua “literalidade pictural”, procedimento “através do qual o movimento para a generalização na linguagem da sabedoria popular é desativado”⁸⁹. Assim como na poesia de Oswald, não há em *Macunaíma* sentimento de nostalgia: as promessas do presente balizam a tonalidade elegíaca da obra, ainda que o destino ambíguo do “herói de nossa gente” sinalize um prognóstico nada otimista quanto aos rumos do país. Já em um momento em que o Brasil rural e suas relações voltam a ser entendidos como signo do atraso e o destino do país começa a ser pautado pela vida urbana, como é o da escrita de *Sagarana*, a combinação entre sabedoria popular e passado histórico recente parece franqueada. Assim, Guimarães Rosa opera um cruzamento entre os contornos atemporais das narrativas pré-burguesas e o Brasil da Primeira República: a sabedoria inesgotável do passado imiscui-se à sociabilidade específica herdada da colônia; dessa maneira, Rosa confere a esta última uma dimensão

⁸⁷ Sobre a assimilação das vanguardas europeias pelos modernistas brasileiros, Antonio Candido comenta: “não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais”. CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 128.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. “O narrador”, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁹ FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2006, p. 12.

“atemporal”, entregando-a, como uma mensagem na garrafa, ao presente histórico pós Estado Novo.

Voltemos ao caso de “O burrinho pedrês”. Seria fácil relacionar o animal-protagonista a uma espécie de sabedoria popular imemorial. Mas se o burrinho é cauteloso, prudente e sábio, como um mestre narrador das sociedades tradicionais, ele também possui características, digamos, do estereótipo do brasileiro, a começar pela marca-de-ferro – meio apagada, é verdade – de um *coração* que possui no quarto esquerdo dianteiro (p. 30). Isto é, o burro traz na pele um símbolo que é o avesso do controle das emoções. Aliás, vale lembrar que foram ciganos que lhe deixaram a marca, talvez para equilibrar, com um pouco de cordialidade, o excesso de prudência do animal. Além disso, Sete-de-Ouros é também um tanto preguiçoso (“Vai, mas custa”, diz sobre ele o narrador, p.43) e, como afirma João Manico - vaqueiro velho e sábio como o burro (p.44) – o animal é ladino (p.60), adjetivo que lembra a alcunha do malandro do volume, Lalino Salãthiel.

Acresce que o burrinho, que é desprezado por quase todos os vaqueiros, é muito valorizado por uma única personagem, *que é justamente o patrão*, Saulo. É por uma ordem de Saulo que Sete-de-Ouros participa da viagem dos vaqueiros (p. 35), e se o burro é minimamente respeitado pelos empregados é devido à estima que o patrão tem pelo animal (“E você, Francolim, não é para ficar segurando o burrinho pela arreata, com pouco caso. É para montar e me acompanhar. E não espora o meu Sete-de-Ouros, que ele é animal de estimação!”, p. 65; “Só peço é ordem para o João Manico me dar de novo meu cavalinho (...) sem querer com isso ofender, por ser criação que o senhor gosta...”, p. 66). Aliás, o patrão parece compartilhar com o burro a qualidade da sabedoria, abusando dos ditados e provérbios – quase todas as vezes em que Saulo fala, despeja um amontoado de frases feitas. Nesse contexto, o conselho proverbial imiscui-se à opressão dos vaqueiros pelo patrão, e as sábias frases feitas da poesia popular mostram sua dimensão de linguagem cristalizada no bojo da autoridade familiar-patriarcal: “Devagar eu uso, depressa eu pago... Todo-o-mundo aqui vale o feijão que come...”, (p. 36); “Mais coragem, Manico, sem gemer... ‘Suspiro de vaca não arranca estaca’”, (p. 44).

Também é interessante notar que Saulo não é um proprietário calculista, uma vez que enriqueceu quase por intuição (“Nunca assentei o que ganho ou o que gasto. O dinheiro passa como água no córrego, mas deixa poços cheios, nas beiras”, p. 62). Avesso ao esclarecimento, o patrão gosta “de caminhar no escuro” (p. 62), não se

valendo de uma lógica cartesiana para acumular. Além disso, diz que tudo “o que eu entendo das pessoas, foi com o traquejo dos bois que eu aprendi” (p. 63). Assim, o patrão segue seus instintos como um burrinho ou um boi – animal que em *Sagarana* é uma espécie de paladino do bom senso e da ética, como veremos – e sua sabedoria faz com que ele seja o único a reconhecer o valor de Sete-de-Ouros. Por outro lado, embora tenha muita estima pelo burro, o patrão não o monta durante a viagem; nesse sentido, é possível perceber algo de sadismo na atitude do proprietário que obriga os seus vaqueiros a montarem o burrinho, situação com a qual ficam muito contrariados, mas que, no fim das contas, salvaria suas vidas:

__ Ara viva! Está na hora, João Manico, meu compadre. Você e o burrinho vão bem, porque são os dois mais velhos e mais valentes daqui... (...) E o Sete-de-Ouros é velho, mas é um burro bom, de gênio... Você não sabe que um burro vale mais do que um cavalo, Manico?...

__ Compadre são Major, para se viajar o dia inteiro, em marcha de estrada, estou mesmo com o senhor. Mas para tocar boiada, eh, Deus me livre que eu quero um burrinho assim!... (p. 44)

Dessa maneira, não estamos no universo de *Grande Sertão: Veredas*, no qual a violência dos jagunços é abstraída de seus nexos com o poder e, por isso, pode ser “imaginada como forma de redenção”⁹⁰. Segundo a fatura de “O burrinho pedrês”, há tanta violência quanto ternura nas ações e ditados de Saulo, e se o burro vence, com sua sabedoria, o Córrego da Fome - em cujo nome projeta-se simbolicamente as precariedades materiais do sertão - sua inclusão na viagem dos vaqueiros ocorre devido à astúcia nada cartesiana do patrão. Verifica-se, assim, que a “moral” da história do burrinho pedrês é atravessada pela informalidade do país rural em decadência, que assume contornos tanto valorosos quanto imemoriais ao se articular à forma caso.

Nesse sentido, nota-se que boa parte dos casos que se multiplicam em “O burrinho pedrês” – a narrativa é uma espécie de caso principal que contém dentro de sua tessitura uma série de outros casos – apresentam essa combinação peculiar entre aspectos imemoriais da sabedoria popular e a dinâmica da História brasileira. O próprio contexto em que os casos são narrados em “O burrinho” afastam-se da realidade do trabalho artesanal não alienado que, segundo Walter Benjamin, fundamenta a estrutura, também artesanal, da narrativa tradicional⁹¹. Os vaqueiros do vale do Rio das Velhas

⁹⁰ PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres. O lugar do mito no *Grande Sertão*”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 81, p. 107, jul. 2008.

⁹¹ “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de

narram em uma conjuntura em que as relações de produção e de trabalho articulam-se ao capitalismo mundial, embora, em contexto brasileiro, gerem formas de sociabilidade pré-capitalistas. Assim, percebe-se em “O burrinho pedrês” uma curiosa *cisão entre trabalho e narrativa* - esta última, inclusive, parece fazer frente à penosa realidade do trabalho alienado. Dessa maneira, ao narrar a história do Calundú, Raymundão pede a seus companheiros que tranquem o gado para que ele só dê “trabalho da banda do povo de lá e a gente poder conversar com sossego” (p. 53). *Observa-se que é a partir da suspensão do trabalho, e não no mergulho em seu ritmo, que a narrativa emerge e é transmitida.* Tal movimento é constante em *Sagarana*, já que identificamos situação similar na história do malandro Lalino, que engambela colegas - e sobretudo patrões - ao contar narrativas fantasiosas ao invés de trabalhar, e também no caso de Manoel Tiborna, de “Conversa de Bois”, que “em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo” (p. 325).

Tal relação contraditória entre trabalho alienado e invenção estética popular aparece em narrativas posteriores do autor mineiro, como em “Cara-de-Bronze”, de 1956. Ao estudar a obra, Emmanuel Santiago encontra similaridades entre o patrão, cuja alcunha “Cara-de-Bronze” dá título à narrativa, e os senhores de escravos descritos por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, bem como verifica um paralelo entre as condições de trabalho dos vaqueiros do texto em questão e a escravidão. Segundo Santiago, um dos indícios de tal paralelismo presente em “Cara-de-Bronze” seria a caracterização da poesia pelo patrão, que a define como “quilombo do Faz-de-Conta”, “deixando implícito que os vaqueiros, em seu dia a dia, vivem num regime de servidão ao qual só a poesia é capaz de oferecer algum alívio”⁹². Nesse sentido, é preciso assinalar que essa espécie de *aversão ao trabalho* presente em *Sagarana*, característica que poderia concernir somente ao malandro Lalino, mas que, como comentamos, é cara a várias personagens do livro – até mesmo ao burrinho! – associa-se à histórica condição de *desonra* que o trabalho assume durante muito tempo em contexto brasileiro: se na ideologia de sociedades liberais o trabalho *edifica*, em países como o

narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o tom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. \ A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.” BENJAMIN, *op. cit.*, p. 205.

⁹² SANTIAGO, Emmanuel. *A narração difícil – “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2010, p. 52.

Brasil, cuja formação assenta-se em grande parte na escravidão, o trabalho só se desprende da conotação *degradante* a muito custo. Voltaremos à questão adiante.

Até mesmo o estatuto dos bois em “O burrinho pedrês” sinaliza algo sobre tal contradição entre trabalho e narrativa. Não é raro que o gado receba tratamento prosaico por parte dos vaqueiros, do patrão e do narrador, chegando a ser comparado a “um balaio de laranjas despejado no chão” (p.75) – nesses momentos, apenas o aspecto mercantil do rebanho é assinalado. Tal caracterização destoa do aspecto transcendente que os bois assumem nos casos narrados pelos vaqueiros – por exemplo, no caso do Calundú, que vence bravamente uma perigosíssima onça, sendo seu feito iluminado pela lua (p.57); ou como no caso narrado por Manico, em que um gado triste e saudoso é embalado pelo choro melancólico de um menino negro e foge do pasto, matando dois vaqueiros pisoteados. Esses contornos metafísicos do gado transbordam das histórias narradas, fazendo com que os vaqueiros, por vezes, tenham pena de levar os mais bonitos bois para o corte (“Fosse meu, não ia para o corte. Bonito mesmo, desempenado”, p. 52) e temam o patrão devido a forma rude como trata o rebanho (“Uns acham que é porque o sêo Major espera boi bravo, a-pé, sem ter vara, só de chicote na mão e soprando no focinho do que vem...”, p. 62). No contexto de trabalho dos vaqueiros, o caráter transcendente da figura dos bois é afrouxado, sinalizando o rebaixamento do animal mítico das narrativas à condição mercantil.

Uma vez que a estrutura de “O burrinho pedrês” é pautada pela forma de narrativas tradicionais, constituindo-se como caso central que traz em seu bojo uma série de outros casos, a história - que é escrita - é atravessada por uma série de marcas de oralidade, e seu narrador parece querer assemelhar-se àqueles transmissores de histórias imemoriais (“Noite feia! Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos”, p. 95). Desse modo, parece natural que tal narrador compartilhe com os vaqueiros a visão mítica e poética sobre os bois e jogue luz sobre o aspecto transcendente do gado, relevando, na maioria das vezes, sua condição de mercadoria. Nesse sentido, destaca-se a descrição da boiada logo no início da narrativa, que ocupa quatro longos parágrafos e quase três páginas. Durante essa descrição são empregadas longas enumerações e uma linguagem poética que, assim como em “São Marcos”, beiram o encantatório (como veremos). A partir dessa descrição-transe dos bois, que, tal qual no caso narrado por João Manico, sentem saudade e nostalgia, o narrador opera um salto para a metafísica e para o universal:

Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados; castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marcheteados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame (...)

O espúrio gyr balança a bossa (...) ou o guzerate seu primo, que acode à mesma nostalgia hereditária dos bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus do Coromânde ou do Travancor (p. 32).

O trecho acima, em que os bois de uma fazenda mineira remetem a pastagens hindus, poderia indicar nada além do célebre nexo que Guimarães Rosa costuma operar entre dados locais e universais em sua literatura. No entanto, pouco se comenta que o referido salto para o universal se dá através da poetização de modos de produção específicos – no caso de *Sagarana*, o do interior mineiro pré-1930. Como não poderia deixar de ser, se à primeira vista o narrador de “O burrinho pedrês” aproxima-se do narrador tradicional, seu caráter enviesado pelo chão brasileiro insinua-se de forma constante, como nestes saltos universalizantes. As nuances de tal caráter enviesado podem ser observadas mais de perto quando notamos que, no momento da longa descrição do gado a que aludimos, a perspectiva do narrador está imiscuída à do burrinho pedrês. Após os seis primeiros parágrafos da narrativa, em que conhecemos as características e trajetória de Sete-de-Ouros, o narrador nos apresenta rapidamente a Fazenda da Tampa e, logo em seguida o patrão, “Major Saulo”. Volta, então, a caracterizar o burrinho, até que se detém naquilo que o animal observa: “E abria os olhos, de vez em quando, para os currais, de todos os tamanhos, em frente ao casarão da fazenda. Dois ou três deles mexiam, de tanto boi.” (p. 31). Segue-se, então a poética descrição do gado a que nos referimos acima. O longo trecho se encerra quando o burro cessa o olhar sobre os bois: “Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos”. (p.34). Percebe-se, assim, que o narrador poetiza o gado, operando inclusive o salto para o universal e para o sagrado, por meio do olhar de um outro animal, o burro. Assim, a estetização das figuras dos bois de corte parece franqueada pelo olhar não cartesiano do burrinho.

Mas não é apenas no momento da descrição do gado que o narrador aproxima sua perspectiva à do burro. Trata-se, antes, de uma constante da narrativa, havendo até mesmo momentos em que o olhar do narrador imiscui-se ao do animal por meio do discurso indireto livre (p. 94). No entanto, embora o burrinho seja o protagonista da história, é difícil dizer que sua perspectiva conduza a narrativa, uma vez que ela desaparece por diversas vezes no desenrolar do enredo. Nesse sentido, é curioso notar que, quando o burro sai de cena, o narrador tende a se retirar também, ou passa a narrar

com maior objetividade. São raras as vezes em que sua perspectiva se aproxima da dos vaqueiros, e observamos muitos momentos de interação entre os trabalhadores em que predomina o discurso direto - destacam-se, inclusive, longos trechos em que o narrador desaparece completamente⁹³ - havendo a separação das perspectivas do narrador e das personagens, e não a sua aproximação. Isto é, em “O burrinho pedrês” o narrador predominantemente aproxima sua perspectiva à do animal, mas raramente imiscui o seu olhar ao dos vaqueiros. O olhar integrado ao do animal parece ir ao encontro da crítica à racionalização da vida, havendo algo aqui do ponto de vista primitivista dos primeiros modernistas – vale lembrar que a trajetória de Macunaíma é narrada sob a mediação de um papagaio⁹⁴.

Nesse contexto de distância entre pontos de vista do narrador e dos trabalhadores, o vaqueiro que menos tem voz durante a narrativa é Badú, justamente aquele que se salvará da enchente no dorso do burrinho. Embora o conflito que envolve Silvino e Badú seja um dos elementos que dão liga ao enredo, até o momento em que a personagem monta o burro, na volta dos vaqueiros para a fazenda – isto é, quase no fim da narrativa – a personagem quase não se expressa, não é narrador de nenhum dos casos que se multiplicam no desenrolar da história, e suas características psicológicas mal são delineadas, muito menos exploradas pelo narrador. No entanto, alguns atos de Badú são descritos com minúcia, sobretudo quando o vaqueiro se vale da astúcia e da habilidade física para escapar da morte (p.54; p.63-64). O narrador parece observar Badú a distância, aproximando-se dele apenas quando monta o burro, de quem o ponto de vista narrativo procura estar sempre próximo. Quando Badú monta Sete-de-Ouros, muito contrariado e bêbado, algo de seu *ethos* começa a revelar-se com mais nitidez ao leitor. Que Badú é valente, já sabemos devido às várias vezes em que doma os bois que Silvino faz avançar contra ele. Essa característica é reforçada por meio da cantiga que Badú canta ao burro quando o animal recusa-se a andar. A partir da mesma cantiga, o leitor também descobre que Badú é negro, uma vez que, para convencer o burro de sua bravura, identifica-se a um escravo insubordinado que, após a Abolição, torna-se um valentão:

___ Se tu me der um coice, eu te amostrô! Escuta o Rio Preto, burro bobo:

“Rio Preto era um negro

⁹³ páginas 46-47; 56-58 ; 62-63; 68-72.

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, pp. 213-214.

que não tinha sujeição
No gritar da liberdade
O negro deu para valentão” (p.77)

A partir de então, com o narrador, observaremos Badú mais de perto. No entanto, a perspectiva do burro continua prevalecendo sobre a do vaqueiro: o discurso direto continua sendo empregado quando se trata de Badú, e o olhar do narrador segue imiscuindo-se ao do animal:

__ Nos cornos! Estou cuspidando nessa bobagem! Não quero prosa com gente pirrônica... Vou com paz, mas vou ligeiro, sem conversa!

E com isso concordou Sete-de-Ouros (...) por sentir, aberto adiante, o caminho de casa, enrolado e desenrolado, até à porteira do pasto: promessa de repouso e de solidão. (p. 78).

Uma vez montado no burro, Badú irá se entregar de vez ao torpor causado pela bebedeira, mal percebendo quando ele e o animal passam pelo Córrego da Fome. Isto é, no caso da enchente, Badú não escapa da morte por conta de sua valentia ou astúcia, mas *justamente por causa de seus vícios*: é por ser o último a chegar ao galpão em que estavam os cavalos que monta o burro (p.76), é por estar bêbado que se deixa levar pelos instintos do animal. Percebe-se aqui uma sobreposição de imagens *avessas ao esclarecimento* – a bebedeira de Badú, o ponto de vista instintivo do animal, ao qual se mistura o do narrador –, elementos que favorecem a sobrevivência do burro e dos dois vaqueiros durante a enchente. Como a velhice de Sete-de-Ouros, os vícios de Badú parecem encerrar virtudes impensáveis, que o salvam da morte⁹⁵. Dada a centralidade da

⁹⁵ Nesse sentido, vale retomar o caso da criança negra, narrado por João Manico pouco antes de os vaqueiros se aventurarem no Córrego da Fome. A julgar pelo momento histórico em que se passa “O burrinho pedrês”, e considerando que Manico é velho e narra um caso muito antigo, é bem possível que a história do “negrinho” – como se refere o vaqueiro narrador do caso - tenha se passado quando havia escravidão no país. João Manico conta que, certa vez, ao transportar gado de uma fazenda para outra, os empregados de “Seu Saulinho”, como era chamado na época, são incumbidos de transportar também um pequeno menino negro, que não cessa de chorar, pedindo que o levem “embora para trás” (p. 84). Durante a viagem, certa noite, a criança entoava um canto tristíssimo, que comove todos os vaqueiros e mistura-se à tristeza do gado que, desde o início do caso, está triste e, assim como o menino, quer “voltar para trás”. O canto melancólico da criança faz com que os vaqueiros adormeçam. Quando acordam, menino e gado haviam fugido; os bois haviam pisoteado dois vaqueiros, encontrados mortos. Narrada com tonalidade de história sobrenatural (“Deus que diga minha alma salva!... Quem viaja por terras estranhas, vê o que quer e o que não quer!” p. 88), como é caro aos causos, o menino negro da história, com sua enigmática tristeza, assume contornos de assombração. A narrativa, última a ser contada antes do mergulho no Córrego da Fome, configura-se como uma espécie de mau agouro, antecipando que algo ruim acontecerá em breve. Ela antecipa, também, uma outra narrativa de *Sagarana*, “Conversa de Bois”, na qual a agonia de uma criança vai ao encontro da dos bois, que matam o homem que explora tanto os bois quanto o menino. Tanto na narrativa do menino negro quanto em “Conversa de Bois” há identificação entre criança oprimida e gado “explorado” – se pensarmos que, tratados como bois para corte ou bois de carro, os animais afastam-se da conotação mítica que podem assumir, reduzindo-se a simples mercadoria ou engrenagem da produção. Interessa-nos verificar que, nos casos mencionados, a opressão acaba pela via

personagem para a constituição da narrativa, é curiosa a considerável distância que o narrador mantém do vaqueiro durante todo o desenrolar da história. Assim, na posição que Badú assume na narrativa parece haver algo daquele *volume dúbio* que Rodrigo Naves identifica na representação de escravos nas telas de Debret, no sentido de que a figura da personagem negra parece, ao mesmo tempo, ostensiva e pouco consistente⁹⁶. No caso de “O burrinho pedrês”, a distância entre ponto de vista do narrador e de Badú parece revelar uma espécie de entrave à articulação da visão do narrador à da personagem negra. Essa dificuldade de articulação, que não está livre de preconceitos, será revelada na narrativa “São Marcos”. Ainda assim, *Badú é um dos dois vaqueiros que sobreviverão à enchente do Córrego da Fome*; sua trajetória é, juntamente com a do burrinho, parte da “experiência” a ser transmitida por meio do “caso”. Nesse sentido, cabe perguntar se Guimarães Rosa procura operar algo como uma “viravolta valorativa” em relação à visão preconceituosa da sociedade brasileira sobre os negros – visão que o narrador em primeira pessoa de “São Marcos” exprime por meio de frases feitas de que se vale para insultar um feiticeiro da cidade em que mora, como veremos.

Em outras palavras, vale questionar se haveria em *Sagarana* certa continuidade da sistemática valorização, empreendida pelo Primeiro Modernismo, de culturas recalçadas historicamente em contexto brasileiro. O herói Macunaíma, índio negro que se torna branco, certamente configura-se como um dos maiores símbolos deste desrecalque coletivo de culturas que alguns artistas de 1922 desejam engendrar. Ainda que a ênfase da rapsódia marioandradina incida sobre a integração *cultural* da sociedade

mística, isto é, supera-se a exploração via obscurantismo – algo similar encontramos na sobrevivência do burrinho e de Badú, na enchente do Córrego da Fome.

⁹⁶ Ao apontar uma série de ambiguidades presentes nas obras de Debret elaboradas no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, Rodrigo Naves percebe a forma peculiar como o artista francês representa os escravos da capital do país em suas telas: “Debret criou uma forma em que o desencontro entre a presença ostensiva dos corpos e sua precariedade é decisivo. \\\\ Embora o carregador de telhas exponha esse descompasso de maneira cabal, vários outros trabalhos de Debret incorporam essa questão. Os homens que transportam os sacos de café (...) também têm um físico avantajado, que no entanto se dilui e se enfraquece pelo fato de compartilharem com o meio esse tom terra que os integra excessivamente à paisagem. As carnes do velho músico mal se convertem em corpo. As cores espaçadas da aquarela impedem uma aglutinação decidida da pele, músculos e membros, que se mostram meio lanhados e desunidos. E o esforço dos escravos serradores em vez de retesar seus músculos e definir seus contornos, produz uma indefinição dos corpos, que assumem um aspecto bambo e vulnerável”. Em sua análise, Naves articula a forma de tais telas à inexistência de uma trama social clara no Brasil urbano do século XIX. Assim, os desenhos do artista francês apreendem a dinâmica específica do jogo da escravidão urbana, em que a posição ambígua do escravo, submetido à servidão mas dispondo da possibilidade de compra da alforria, pautava as relações sociais. Esse contexto ambivalente, em que escravos circulam pela cidade como homens livres, atravessa a obra de Debret, na qual “a relação entre o ambiente e os corpos se torna movediça e uma pressão constante ameaça a individualização das figuras”. NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997. As citações encontram-se nas páginas 93-94 e 116, respectivamente.

brasileira, aspectos da violência e constrangimentos objetivos concernentes à situação dos descendentes de escravos figuram em *Macunaíma* – basta atentar para o episódio em que Macunaíma se lava em um buraco com água encantada e torna-se “branco loiro e de olhos azulzinhos”, deixando de ser “preto retinto”. O herói celebra a mudança da cor da pele, e seus irmãos desesperam-se para banharem-se na água encantada e também embranquecerem. Ao constatar que os irmãos não se tornam brancos, pois “a água já estava muito suja da negrura do herói”, Macunaíma lamenta: “Olhe, mano Jiguê, branco você não ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz”; “Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!”⁹⁷.

Algo dessa violência objetiva contra os negros também se insinua em “O burrinho pedrês” – a própria distância entre os pontos de vista do narrador e de Badú sinalizam algo nesse sentido, indicando, como comentamos, as dificuldades de integração da cultura do homem erudito com as populares quando a herança da escravidão vem à tona. Após a enchente, no momento em que salta do dorso do burro, quase sem perceber o que havia acontecido, Badú canta “um ferra-fogo – dança velha, que os negros tinham de entoar em coro, fazendo de orquestra para o baile dos senhores, no tempo da escravidão” (p. 97). A descrição do “ferra-fogo”, feita pelo narrador, dá o que pensar: também as culturas africanas, matéria para a imaginação dos escritores modernistas e de seus continuadores, são expropriadas dos negros no contexto da escravidão; assim, a interação entre as culturas da elite e dos escravos revela-se atravessada historicamente pela violência, que está indicada já no nome da dança, remetendo ao ato de marcar animais com ferro quente - como foi feito com o burrinho pedrês. Situada no penúltimo parágrafo da narrativa, a breve descrição do canto de Badú revela a imagem do país escravocrata, com veleidades de civilização burguesa, na qual há até baile, mas também barbárie – na falta de instrumentos musicais, são os escravos que, coagidos - uma vez que “*tinham de entoar em coro*” - fazem as vezes de orquestra. Se nas telas de Debret em que figuram momentos de festa, dança e música o mencionado volume dúbio cristalizado na representação dos escravos é suspenso, e “os negros parecem encontrar em si momentos da mais sincera alegria (...) podem sentir o próprio corpo de maneira prazerosa”⁹⁸, a presença espectral do ferra-fogo no final da narrativa rosiana reforça as contradições que gravitam em torno da figura de Badú. No entanto, o vaqueiro entoa a canção em um contexto pós-abolição; ao assinalar que a

⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, op. cit., p. 50.

⁹⁸ NAVES, Rodrigo, op. cit., p. 82.

dança é “velha” e era cantada “no tempo da escravidão”, o narrador, em um mesmo movimento, traz à tona a herança do trabalho compulsório e enfatiza que ele não mais vigora no momento em que a narrativa se passa. Isto é, o canto de Badú – entoado em uma ocasião de distensão, logo após a sobrevivência à enchente – pode sugerir que, com o fim da escravidão, a cultura de seus antepassados escravos poderia descolar-se da violência e ser entoada com factual liberdade, ainda que no passado tivesse sido atravessada pela barbárie. O burrinho, por sua vez, volta para a coberta e para o cocho, acomodando-se na escuridão, palavra que fecha a narrativa. Assim, na moral de “O burrinho pedrês” projeta-se uma imagem da Primeira República, em que a escravidão, ao menos oficialmente, transforma-se em passado, mas a dinâmica por ela engendrada permanece. Além de levar em seu dorso Badú, o burrinho carrega pendurado em seu rabo uma outra personagem, Francolim, de que não tratamos com profundidade aqui. Sobre ele, vale mencionar que, como irremediável bajulador do patrão, parece cristalizar uma dinâmica complementar à de Badú, espalhada por todas as narrativas de *Sagarana*: a do universo do favor.

2.2 A malandragem de Lalino Salãthiel (“A volta do marido pródigo”)

Os conflitos familiares – que, como vimos, constituem o núcleo da forma simples da *saga* – estão no cerne da narrativa “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”. Nela, os quiprocós amorosos figuram, no plano do enredo, como inseparáveis dos políticos: a personagem Lalino Salãthiel parte do pequeno arraial no qual se passa a história para a capital do país com o dinheiro da venda da própria mulher para um espanhol da região. Após se dar mal na cidade grande, Lalino retorna, sem um tostão, para o arraial. O retorno, no entanto, não é nada tranquilo: Salãthiel corre perigo, uma vez que o espanhol para o qual vendeu Maria Rita, sua esposa, poderia, juntamente com outros espanhóis, atacá-lo. Além disso, após sua volta, Lalino é muito mal visto por todos da região devido à venda da companheira. Vem da política a solução que tira Salãthiel deste beco sem saída: Oscar, filho do chefe político da região, tanto por simpatia quanto por interesse, convida Lalino para trabalhar para seu pai durante as eleições. Protegido pelos capangas do Major Anacleto, Lalino contribuirá para sua vitória nas eleições locais, assim como o major o ajudará a restituir Maria Rita.

Em resenha de 1946, logo após a publicação de *Sagarana*, Álvaro Lins ressaltou “o espírito de malandragem do curioso personagem Lalino Salãthiel”, assinalando também o tom leve da narrativa e os “dons de ironia e malícia” empregados pelo autor

nesta história⁹⁹. De fato, o mulato (característica física exaustivamente ressaltada pelo narrador e pelas personagens) Eulálio Salâthiel pertence à linha de personagens malandros que há muito perpassa a literatura brasileira, da qual o célebre Leonardinho de *Memórias de um sargento de milícias* foi o primeiro representante em nossa narrativa, como mostrou Antonio Candido em “Dialética da Malandragem”¹⁰⁰. No mesmo ensaio, Candido ressalta o vínculo entre Leonardinho e Macunaíma: o “nosso memorando” é elevado à categoria de símbolo na figura do “herói de nossa gente”:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma*.¹⁰¹

Assim como Leonardinho, Macunaíma é espertalhão, mentiroso, simpático, sedutor e avesso ao trabalho. A retomada da figura do malandro por Mário de Andrade em seu romance de 1928 não é, obviamente, arbitrária, mas tem parte com a adesão modernista a elementos recalcados de nossa cultura¹⁰². Embora a rapsódia

⁹⁹ LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰⁰ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*, 3ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, pp 17-46. Para uma reinterpretação do romance de Manuel Antonio de Almeida, ver Edu Teruki Otsuka, *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um Sargento de Milícias*. Tese de doutoramento, São Paulo: FFLCH-USP, 2005. Segundo o crítico, as personagens do romance, além de transitarem entre ordem e desordem, apresentam constantemente condutas como a rivalidade e a vingança. Assim, o “espírito rixoso” se generaliza no romance, pautando sua estrutura. Nesse sentido, *Memórias de um Sargento* reduz estruturalmente a desigual sociedade do Brasil urbano do século XIX, em que os homens livres pobres, sem lugar no mercado de trabalho (devido à escravidão), investem um contra os outros, na maioria das vezes por motivos torpes, buscando alcançar uma espécie de supremacia, ou prestígio, não obtidos por meio da lógica do favor.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰² Ao delinear características de algumas linhas de autores modernistas, Antonio Candido comenta sobre Mário, Oswald e Bopp: “Mais *humour*, maior ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais consequente, produzindo uma crítica bem mais profunda. Sobretudo a descoberta dos símbolos e alegorias densamente sugestivos, carregados de obscura irregularidade; a adesão franca aos elementos recalcados de nossa civilização, como o negro, o mestiço, o filho de imigrantes, o gosto vistoso do povo, a ingenuidade, a malandrice” (“Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, *op. cit.*, p. 130). O caráter malandro de Lalino bem como suas semelhanças e diferenças com Macunaíma são ressaltados por Luiz Roncari: “Lalino (...) destoava dos demais trabalhadores. Enquanto esses se esforçavam para se ajustar às regras do trabalho (...) o nosso herói, de extração picaresca e malandra, procurava driblá-las e não tinha nenhum escrúpulo em iludir o chefe e prejudicar os companheiros. Assim era visto por eles como ‘esperto’, ‘sabido’ e ‘ladino’, atributo que recordava o seu nome. O seu individualismo e desajuste nas atividades coletivas revelavam também a sua fragilidade de caráter, pois era obrigado constantemente a mentir e enganar para justificar aos outros as suas faltas. A diferença com Macunaíma é que ele, apesar de parecer ao leitor tão simpático quanto o herói de Mário de Andrade, é mau-caráter ou caráter fraco assumido, inclusive pelo julgamento do autor” (RONCARI, *op. cit.*, pp. 39-40). A nosso ver, a perspectiva do narrador de “A volta do marido pródigo” é *simpática* à figura de Lalino e à sua malandragem, delineando, inclusive, um olhar mais positivo sobre a labilidade malandra do que a perspectiva de *Macunaíma*. Procuraremos discutir tal questão ao longo da análise.

marioandradina valorize a malandragem - que, se possui aspectos folclóricos, também tem sua parte com o chão histórico brasileiro, sobretudo com a dinâmica forjada no período colonial¹⁰³ - seus limites também são apontados no decorrer da própria narrativa, em decorrência da maior hesitação autoral em apostar em certos aspectos específicos de nossa sociabilidade: *Macunaíma* oscila vertiginosamente entre vontade de afirmação da labilidade e desconfiança em relação a ela. Os capítulos finais da rapsódia intensificam o tom sombrio que divide espaço com a comicidade também fortemente presente na narrativa¹⁰⁴. O capítulo “Uraricoera” inicia-se com a volta triunfal do herói e de seus irmãos ao local de origem, uma vez que haviam recuperado a muiraquitã. No entanto, gradativamente, a pouca saúde, considerada por Macunaíma um dos males do Brasil, de tudo toma conta: por peça pregada pelo próprio irmão malandro, Jiguê torna-se leproso. O leitor acompanha então a grotesca cena em que todo o corpo do irmão de Macunaíma é tomado pela lepra, até que seja reduzido a sombra¹⁰⁵. Seguem-se a quase morte de Macunaíma pela lepra – da qual ele se livra passando a doença para insetos, sobretudo para as formigas, outros males do país- e a aparição do boi, no qual a sombra de Jiguê galopa, comendo o alimento do animal, que por esse motivo vai ficando “jururu ficando jururu magruço e lerdo”. A lenta agonia do boi arrasta-se por algumas páginas. Por fim, o animal morre, apodrece e é comido por urubus.

No capítulo “Ursa Maior”, Macunaíma encontra-se ainda mais doente e solitário. “Ficara defunto sem choro, no abandono completo”¹⁰⁶, alimentando-se somente de cajuas que lhe caíam sobre a rede na qual passou a viver quase imóvel, acompanhado apenas por um papagaio ao qual conta seus feitos. O despedaçamento do herói e de seu mundo completam-se quando Vei, a Sol, por vingança, induz Macunaíma a saltar em uma lagoa

¹⁰³ A esse respeito, ver o supracitado “Dialética da malandragem”.

¹⁰⁴ Gilda de Mello e Souza aponta como, desde o início da rapsódia, o mundo primitivo do Uraricoera é configurado como lugar de privações: “o Uraricoera é apresentado em várias instâncias como o espaço das privações, da fome, da disputa com os irmãos, da luta com a própria mãe, da aventura erótica tumultuosa e sangrenta. É desse lugar carente, punitivo, injusto que o herói parte em busca da muiraquitã; é a ele que retorna no final, para ser expulso e destruído” (*O tupi e o alaúde*, op. cit., p. 69).

¹⁰⁵ “Pegou no feitiço e experimentou na palma da mão. O dente de sucuri entrou na pele e despejou todo o veneno lá. Jiguê correu pro matinho e bem que mastigou e engoliu maniveira, não valeu de nada. Então foi buscar uma cabeça de anhuma que fora encostada em picada de cobra. Pôs na mão. Não valeu de nada. Veneno virou numa ferida leprosa e principiou comendo Jiguê. Primeiro comeu um braço depois metade do corpo depois as pernas depois a outra metade do corpo depois o outro braço depois o pescoço e a cabeça. Só ficou a sombra de Jiguê.” (*Macunaíma*, op. cit., p. 192).

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 201.

e ser quase devorado pela Uiara. Na luta, o herói perde a muiraquitã, e na tentativa de reencontrá-la

Macunaíma destripou todos esses peixes, todas as piranhas e todos os botos, caqueando a muiraquitã nas barrigadas. Foi uma sangueira mãe escorrendo sobre a terra e tudo ficou tinto de sangue. Era a boca da noite (...) Porém a perna e a muiraquitã não achou não. Tinham sido engolidos pelo Monstro Ururau que não morre com timbó nem pau. O sangue coalhara negro cobrindo a praia e o lagoão. E era de-noite.¹⁰⁷

Mutilado e, definitivamente, sem sua pedra da sorte, Macunaíma decide imolar-se indo viver no céu para ser “o brilho bonito mas inútil (...) de mais uma constelação”. Este é o fim melancólico e pouco afirmativo da figura que Mário de Andrade elevou a símbolo do brasileiro, fim avesso ao de seu antecessor Leonardinho, que se integra à esfera da ordem justamente devido a suas peripécias malandras. Se em *Macunaíma* não existe propriamente uma oposição entre as esferas da cidade e da mata, uma vez que a lógica mágica continua atuando no espaço urbano, observa-se a dificuldade de Macunaíma em adaptar-se ao nexos racional da cidade quando este se faz preponderante¹⁰⁸; a volta ao Uraricoera é, como vimos, marcada pela mutilação física, doenças, solidão e morte - a labilidade malandra, o primitivismo e a preguiça de Macunaíma parecem não lograr integrar-se nem no universo das relações sociais arcaicas, nem no da modernidade de tintas burguesas. Antes de decidir imolar-se, o herói considera ainda uma última alternativa: “Um momento pensou mesmo em morar na cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo”¹⁰⁹. A cidade da Pedra citada é dado factual, e Delmiro Gouveia é personagem histórica que

viveu 1863 e 1917, começou como cobrador de trem na Brazilian Street Railways Company e se tornou um dos pioneiros na indústria no Brasil. Foi fazendeiro e fundou no início do século XX, num município de Alagoas que hoje leva seu nome, uma importante indústria de linhas de costura, a Cia. Agro Fabril Mercantil. Construiu a Vila Operária Padrão e, entre outras obras, a primeira hidrelétrica brasileira. Em acordos com o governo de Alagoas, obteve posse de terras devolutas, isenção de impostos para a futura fábrica, recursos públicos para ajudar na construção de estradas ligando o município de Pedra (hoje Delmiro Gouveia) a outras localidades.¹¹⁰

A última alternativa meditada por Macunaíma antes de imolar-se é, então, *incorporar-se ao mundo do trabalho*, o qual sempre rejeitou – e continuará rejeitando:

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 207.

¹⁰⁸ “Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era uma gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com máquina ninguém não brinca porque ela mata (...) Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina” (*Idem, ibidem*, p.53).

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 208.

¹¹⁰ PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomem”, *op. cit.*, p. 74.

Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização. ¹¹¹

Dois anos antes da revolução de 1930 - momento histórico brasileiro em que se intensifica a passagem do modo de produção agrário-exportador para o urbano-industrial, conferindo ao Brasil, portanto, uma feição mais moderna - o final melancólico de Macunaíma sugere a limitação da zona de atuação da labilidade – como dissemos, o herói sem nenhum caráter não encontra espaço nem na cidade nem em sua terra de origem, renunciando ao primitivismo e à modernidade- e aponta para a proletarianização do malandro: a única alternativa que tem Macunaíma antes de imolar-se é o trabalho na indústria. Dessa forma, a rapsódia de Mário de Andrade parece, ao mesmo tempo em que endossa, relativizar a potência transformadora da nossa falta de caráter.

Seis anos mais tarde, em 1934, a figura de Delmiro Gouveia reapareceria no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Em artigo supracitado, Ana Paula Pacheco verificou a semelhança entre as trajetórias de Gouveia e a personagem central do romance, Paulo Honório, “sobretudo quando se pensa no fato de serem homens pobres que lograram ascender socialmente”. Sobre a ascensão social da personagem fictícia, a autora assinala:

Está claro que a escalada social envolve uma combinação à brasileira entre brutalidade física, sistema financeiro (bancos, empréstimos), política local, agiotagem e roubo, meios igualmente válidos para ampliar as terras (...) Os negócios exigem cálculo e brutalidade -, como as primeiras economias exigiram resistência às humilhações e às brutalidades dos de cima. Nesse sentido, diga-se de passagem, *a sorte do homem pobre em São Bernardo já não deve nada ao imaginário popular da malandragem*. ¹¹²

Em outro romance da década de 1930, *Jubiabá*, cujo autor, Jorge Amado, trabalha intensamente com certas mitologias do caráter brasileiro, a malandragem aparece diretamente na personagem Antônio Balduino. Embora em alguns momentos do romance a labilidade de Baldo seja observada de forma simpática pelo narrador, seu ajuizamento quanto ao destino do malandro é claro: este não deve tornar-se proletário, pois fazê-lo consistiria em uma nova forma de escravidão - assim como Macunaíma, Baldo não viera ao mundo para ser pedra; no entanto, a personagem de Amado, ao contrário da marioandradina, desiste de imolar-se, não se tornando brilho inútil de estrelas: Baldo entende que precisa *deixar de ser malandro* para que possa engajar-se em um possível processo revolucionário:

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 208.

¹¹² PACHECO, *op. cit.*, pp. 73-74.

Antônio Balduino pensava que ele e os seus malandros, desordeiros que viviam de navalha em punho, é que eram livres, fortes e donos da cidade religiosa da Bahia. *E esta sua certeza fizera que ele ficasse triste e quase suicida quando teve que trabalhar nas docas.* Mas agora ele sabe que não é assim. Os trabalhadores são escravos mas estão lutando para tentar se libertar (...) Ele julgara que a luta aprendida nos *ABC* lidos nas noites do morro, nas conversas em frente à casa de sua tia Luísa, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego. *A luta não é essa.* Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos.¹¹³

A perspectiva simpática à malandragem, relativizada em sua potência em *Macunaíma*, sobreposta pela consciência revolucionária em *Jubiabá* e inexistente em *São Bernardo*, reaparece em *Sagarana* nas flutuações de Lalino Salâthiel entre ordem e desordem. A figura de Lalino, se em muito se assemelha à de Leonardo e Macunaíma pela esperteza, sedução e talento para o embuste, diferencia-se delas por um aspecto crucial: o “mulatinho” está inserido no universo do trabalho – Lalino é operário e trabalha na construção de uma estrada que ligará Belo Horizonte a São Paulo: no momento em que Guimarães Rosa escreve *Sagarana*, não é mais possível entrever o malandro livre, não integrado ao hemisfério da ordem e da produção. Certo é que a característica de Eulálio que mais salta aos olhos é justamente sua aversão ao trabalho: embora inserido na ordem produtiva, o malandro passa as horas do expediente engabelando a todos para fugir do batente – objetivo alcançado por ele, principalmente quando *conta histórias* aos colegas de trabalho e aos patrões; os primeiros, embalados pelas narrativas fantasiosas de Lalino, não percebem que este apenas narra ao invés de trabalhar.

Publicada em 1946, no cerne da narrativa está a relativa modernização do interior de Minas Gerais, ainda na Primeira República: o pequeno arraial no qual a história se passa está tomado de estrangeiros, espanhóis que trabalham em outras obras¹¹⁴. Embora o progresso seja fato evidente para todos os habitantes do arraial, devido à presença dos estrangeiros e às diversas obras que atravessam a cidadezinha, ele também se apresenta como elemento distante: a estrada que os operários constroem ligará duas capitais, São Paulo e Belo Horizonte, apenas cortando o vilarejo (“E isto aqui é um quilômetro da estrada de rodagem Belorizonte-São Paulo, em ativos trabalhos

¹¹³ AMADO, Jorge. *Jubiabá*, 25ª edição. São Paulo: Livraria Martins, s/d, p. 304. Grifos meus.

¹¹⁴ É interessante o fato de que Lalino e as demais personagens trabalhem justamente em uma estrada de rodagem: em *Crítica à razão dualista*, Francisco de Oliveira comenta como, nos anos de passagem da economia de base agrário-exportadora para a urbano-industrial, o enorme contingente de mão-de-obra das áreas rurais fora utilizado, a baixo custo, para a construção da infra-estrutura necessária ao novo modo de produção, *principalmente na rede rodoviária* (*op. cit.*, pp. 42-43). Tal passagem, como comentamos, intensifica-se após a revolução de trinta, mas já tem espaço durante a Primeira República.

de construção”, p. 100); as histórias que Lalino conta aos colegas versam sobre aventuras que teria vivido em grandes capitais, como Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Ao narrar, o malandro e sua mente fantasiosa demonstram o fascínio exercido pela forma mercantil do amor – na narrativa, metonímia do progresso – que dali parece estar tão distante:

— Mas as espanholas!... Aposto que vocês nunca viram uma espanhola... Já?... Também, - Lalino ri com cartas – também aqui ninguém não conhece o Rio de Janeiro, conhece?... Pois, se algum morrer sem conhecer, vê é o inferno! // — Ara, coisa! // — Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade, feito santa moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, alemanha, turca, italiana, gringa ... É só a gente chegar e escolher... (...) Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus! (...) Em nem sei como vocês ficam por aqui, trabalhando tanto, pra gastarem o dinheirinho suado, com essas negras, essas roxas descalças... *Me dá até vergonha, por vocês, de ver tanta falta de vontade de ter progresso!* Caso que não podem fazer nem uma ideia... Cada lourinha, upa!... (pp. 106-107, grifos meus).

O malandro Lalino é então seduzido por suas próprias histórias fantasiosas: vende a mulher a um dos espanhóis e decide provar de corpo presente as delícias do amor cosmopolita que até então só vira em revistas e almanaques; a própria escolha do malandro, que troca a mulher interiorana pelas mulheres da cidade, quase todas “gringas”, plasma um dos conflitos centrais da narrativa: o malandro recusa a província, onde sua flutuação entre ordem e desordem só se dá, inevitavelmente, na esfera do trabalho, e segue enfeitiçado pelas formas da mercadoria, que encontrará apenas na cidade, onde, paradoxalmente, Lalino não cogita ter que trabalhar (“E Lalino buscava as figuras e fotografias de mulheres. É, devia de ser assim... Feito esta. Janelas com venezianas... Ruas e mais ruas, com elas... (...) Chinelinhos de salto, verdes, azuis, vermelhos... Quem foi que falou isso? Ah, ninguém não disse, foi ele mesmo quem falou... E aquela gente da turma, acreditando em tudo, e gostando! Mas, deve de ser assim. Igual ao na revista, claro...”, p. 111).

Assim como Macunaíma, que não se adapta à lógica da cidade grande e retorna ao Uraricoera logo que recupera a muiraquitã, Eulálio Salathiel retorna para seu arraial após verificar que, apesar de certas vantagens, o mundo do progresso e das mercadorias não correspondia ao da sua imaginação: tratava-se de *um outro sistema*, no qual sua malemolência malandra tinha ainda menos espaço¹¹⁵. O feitiço da mercadoria cai por

¹¹⁵ “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade. Todavia, convenientemente expurgadas, talvez mais tarde apareçam, juntamente com a história daquela rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou: — ‘Eh, agüão!...’ — e pulou com gosto e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás. // Portanto: não, não fartava. As huris eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias. A vida... Na Ritinha, nem não devia de pensar. Mas, aquelas mulheres, de gozo e bordel, as bonitas, as

terra, e outros, de ordem mais “arcaica”, tomam seu lugar: a saudade do sertão começa a aparecer (“O ruim era só o começo; por causa da inveja e das pragas dos outros, lá no arraial... Talvez, também, a Ritinha estivesse fazendo feitiços, para ele voltar ...”, p. 118). Lalino decide, então, voltar para o arraial. No entanto, se Macunaíma, ao deixar São Paulo, padece de saudades das “filhinhas da mandioca”, recusa-se a ir para a cidade de Pedra de Delmiro Gouveia e abandona seu Uraricoera em pedaços, Lalino Salãthiel saberá instrumentalizar seu talento malandro para integrar-se à ordem das velhas relações sociais que mudavam de feição já na Primeira República, como mostra a narrativa. Nesse sentido, o Major Anacleto, chefe político do distrito, encerra em sua figura a velha política personalista do patriarca: é apresentado pelo narrador como homem “de princípios austeros, intolerante e difícil” (p.127), e resiste muito antes do filho Oscar e do irmão Laudônio convencerem-no de que Lalino poderia ajudá-lo, por meio da invenção de intrigas, a derrotar seu inimigo político, Benigno. A associação de Lalino à figura do Saci (“Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci” –p. 129)¹¹⁶ é o argumento final de Laudônio que faz o Major ceder e “contratar” Lalino.

A narrativa acompanha, então, com distensão e inegável simpatia os quiprocós que levam o malandro a angariar votos e apoios políticos na região por meio da invenção de histórias e intrigas – percebe-se, assim, *a instrumentalização do ato de narrar*: se no início da história, as narrativas de Lalino, que misturavam pornografia de almanaque, teatrinhos religiosos e mulheres-mercadorias, funcionavam como uma das maneiras que o malandro encontrava para fugir do trabalho, seu talento fantasioso agora atua em favor dos poderosos no bojo de seus arranjos políticos. Aliás, a aliança que Eulálio estabelecerá com os poderosos é indicada desde o início da narrativa: embora consiga engambelar os colegas de trabalho, Lalino é visto com muita antipatia por estes; no entanto, os patrões reconhecem suas “qualidades”, como espécie de intuição de que elas poderiam atuar em seu benefício. Note-se, nesse sentido, a diferença entre os comentários feitos, respectivamente, por Corrêia, colega de trabalho de Lalino, e Waldemar, o patrão: “Prosa, só... Pirão d’água sem farinha!... Era melhor que ele olhasse pr’a sua obrigação...” (p. 105); “ Mulatinho levado! Entendo um assim, por ser divertido. E não é de adulator, mais sei que não é covarde. Agrada a gente, porque é alegre e quer ver todo-o-mundo alegre, perto de si. Isso, que remoça. Isso é o reger do

lindas, mesmo, mas que navegavam em desafino com a gente, assim em apartado, no real. Ah, era um outro sistema...” (p.117-118).

¹¹⁶ No final da rapsódia, quando já havia perdido uma das pernas, Macunaíma também é associado por Caiuanogue ao Saci.

viver” (p. 110). *A perspectiva do narrador, que é simpática à figura de Lalino, irmana-se, assim, a dos proprietários e chefes locais.* Assim como os poderosos Seu Oscar e Tio Laudônio, não são poucas as vezes em que o narrador refere-se a Lalino como “mulatinho” (p. 105; p. 129; p. 138) ou “capiauzinho” (p. 141). Em alguns momentos, inclusive, o emprego do diminutivo infantiliza a figura do malandro (“E assesta os olhinhos gateados nos olhos severos do chefe”, p. 101), isso quando tal associação não é explícita: “Maria Rita ainda ficou longo tempo curvada sobre as formas tranquilas e o rosto de garoto cansado [de Lalino], envolvendo-o num olhar de estante ternura” (p. 111), ressaltando algo como uma ingenuidade imatura da personagem. É interessante verificar que o narrador de *Macunaíma* também se vale intensamente dos diminutivos na caracterização do herói “coraçãozinho dos outros”, configurando assim um olhar bastante simpático e afetivo à personagem principal¹¹⁷. Sobre o uso do diminutivo em contexto brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda comenta:

Nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar (...) No domínio da linguística (...) esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação ‘inho’, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis ao sentido e também de aproximá-los do coração.¹¹⁸

Protegido pelos capangas do Major, Eulálio pode, então, tentar reconquistar o amor de Maria Rita, a quem vive rodeando desde seu retorno. O malandro, aliás, depois de vender a esposa interiorana, trocando-a pelas mulheres cosmopolitas, quando volta ao arraial passa a provocar os espanhóis de diversas maneiras, inclusive por meio de louvações nacionalistas. Ferido em seu brio, Ramiro, o espanhol para o qual Lalino vendera Maria Rita, reclama com o Major Anacleto, que repreende o malandro. Esperto como é, Eulálio consegue retirar aos espanhóis a proteção de Anacleto, articulando seus

¹¹⁷ Nesse sentido, vale lembrar do célebre episódio em que a cotia, por meio de uma lavagem, transforma Macunaíma em um “homem taludo”, ficando apenas a cabeça, como um calcanhar de Aquiles, de fora: “Então [a cotia] pegou na gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, o resto todo do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificado e ficou do tamanho de um homem taludo. Porém a cabeça ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá” (*op. cit.*, p.25). Sobre o episódio, Gilda de Mello e Souza comenta: “ (...) a cabeça pequena e a ‘carinha enjoativa de piá’ do personagem não são características gratuitas, mas sinais externos de uma desarmonia essencial: marcam a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado. O herói é assim definido por fora como um ser híbrido, cujo corpo já alcançou a plenitude do desenvolvimento adulto, enquanto o cérebro permanece imaturo, preso aos esquemas do pensamento selvagem. É a mesma contradição que (...) torna a ser expressa um pouco adiante (...) ‘ As lágrimas escorregando pelas *faces infantis* do herói iam lhe batizar a *peitaria cabeluda*. Então ele suspirava sacudindo a *cabecinha*’ ” In: *O tupi e o alaúde*, *op. cit.*, p. 38-39. Grifos da autora.

¹¹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, *op. cit.*, pp. 161-162.

interesses pessoais aos interesses políticos do Major – fazendo menção, inclusive, ao ufanismo político (que se acentuaria no Brasil após a ascensão de Vargas):

— Seu Major, só se aqueles estrangeiros acham que a gente dar viva ao Brasil é mexer com eles. Mas eu nunca ouvi ninguém dizer isso... A gente na política tem de ser patriota, uai! O senhor também não é?! (p. 135)

— Está vendo, seu major, que eu andei muito ocupado com os negócios do senhor, e não ia lá ter tempo p'ra gastar com espanhol nenhum? Gente que p'ra mim até não tem valor, seu Major, *pois eles nem não votam!* Estrangeiro... *Estrangeiro não tem direito de votar em eleição ...* (p. 137, grifos meus)

Tentada pelas investidas de Lalino, Maria Rita invade a fazenda do Major, pedindo sua proteção e ajuda para livrar-se do espanhol e reatar com Eulálio Salãthiel, justamente no momento em que o malandro dará seu golpe de mestre a favor do Major Anacleto (e, sobretudo, a seu próprio favor, conforme a perspectiva da narrativa) – a partir de então, os nós políticos e amorosos, articulados desde o início da história, serão desatados em um só movimento, dependendo tanto da esperteza do ladino Eulálio quanto do poder de mando do Major, que confluem em feliz harmonia, atendendo aos interesses de ambos:

— Sou a mulher do Laio, seu Major ... Me perdoe, seu Major... Eu sei que o senhor tem bom coração ... É o Ramiro, o espanhol, que me desgraçou... Desde que o Laio voltou, que ele anda com ciúme, só falando... (...) Então eu fugi, para vir pedir proteção ao senhor, seu Major. Pela Virgem Santíssima, não me largue na mão dele, seu Majorzinho nosso!

— Calma, criatura! – levanta, vai lavar esses olhos... Ó Vitalina, engambela a ela, dá um chá à coitadinha... Afinal... afinal ela não tem culpa de nada... É uma história feia, mas... Nem o Eulálio não tem culpa também, não... Foi só falta de juízo dele, porque no fundo ele é bom (...) Mande avisar a ele, já! Fala que a mulher dele está aqui... (...)

— O Juca passou agorinha no caminhão, e disse que o seu Laio estava lá, numa cachaça airada (..) Diz que chegou um doutor no automóvel e passou para tomar água, mas ficaram conversando e ouvindo as parlas do seu Laio, achando muita graça, gostando muito ... (p. 145)

Crendo que o doutor do automóvel era um político da oposição, o Major enfurece:

— Cachorrão! Bandido! (...) E logo agora, que eu ia proteger o capeta, fazer as pazes dele com a mulher, mandar os espanhóis para longe ... Mas vai ver! Me paga! Leva uma sova de relho, não escapa (...) Vitalina! Ó Vitalina! ... Não deixa as meninas ficarem mais junto com essa mulher! Não quero mau exemplo aqui dentro de casa! ... Mulher de dois homens! ... Imoralidade! Indecência! (p. 146)

O automóvel, então, se aproxima da fazenda, e mais uma vez, Lalino a todos surpreende:

— Depressa, mano, que não é oposição nenhuma, é do Governo! Depressa, homem, é Sua Excelência o Senhor Secretário do Interior, que está de passagem, de volta para o Belorizonte. (...) // Suas Excelências tinham pressa de prosseguir (...) Viagem magnífica, excursão proveitosa.

Um prazer, estarem ali. E o titular sorria, sendo-se o amistoso de todos, apoiando a mão, *familiar*, no ombro do Major. Ah, e explicava: tinha recebido o convite, para passar pela fazenda, e não pudera recusar. O senhor Eulálio – e aqui o Doutor se entusiasmava – abordara o automóvel, na passagem do rio. O que fora muito gentil da parte do Major, haver mandado o seu emissário esperá-los tão adiante. E, falando nisso, que magnífico, o senhor Eulálio! Divertira-os! O Major sabia escolher seus homens... Sim, em tudo o Major estava de parabéns... E quando fosse a Belorizonte, levasse o Eulálio, que deveria acabar de contar umas histórias, muito pândegas, da sua estada no Rio de Janeiro, e cantar uns lundus ... // Tomado o café, alegria feita, política arrulhada, e muito o mais – *o estilo, o sistema* – o tempo valera. Daí, se despediram; *abraço cordial, abraço cordial* (op. cit, p. 147-148, grifos meus).

É interessante notar as mudanças bruscas na postura do Major: como homem cordial que é, primeiramente Anacleto acolhe Maria Rita, pois nem ela nem o malandro teriam culpa de nada; após pensar que Lalino estaria com homens da oposição, o patriarca, aos gritos, dá ordens inversas às mulheres da casa: Maria Rita seria um mau exemplo, e sua história com o malandro seria cheia de imoralidade. Porém, quando o automóvel – outra metonímia do progresso, que não por acaso traz homens do Governo¹¹⁹ - se aproxima da fazenda, e todos descobrem que Lalino ganhou, com sua lábia, os doutores, a postura do Major novamente será favorável ao malandro.

Para conquistar o Secretário do interior e seus homens, Eulálio assume a feição algo exótica de suas características de homem malandro do interior, contando histórias e cantando lundus; e é por meio dessas mesmas características que se *reconcilia com o “progresso”*: quando o major fosse a Belo Horizonte, deveria levar Eulálio. Assim, Lalino Salãthiel colabora com sua simpatia e labilidade para a política do acerto de contas entre Governo central e chefes políticos locais: vale ressaltar que a narrativa se passa durante a Primeira República, portanto antes da centralização do poder operada por Vargas. Após trinta, tal acerto de contas entre governo central e oligarquias rurais mudaria de feição, sobretudo devido à maior subordinação das segundas em relação ao primeiro. A política para a qual Lalino Salãthiel colabora, portanto, é aquela mais “familiar” e “cordial”, a da República Velha, como evidencia o trecho acima. De maneira muito diferente de Macunaíma, o outro malandro de que tratamos aqui, Lalino flutua entre província e cidade, sempre sabendo tirar proveito da lógica de um e de outro lugar: abandona a relação interiorana com Maria Rita e parte em busca do amor mercantil cosmopolita; insatisfeito, retorna para o arraial, reconciliando-se com as relações sociais locais por meio de sua articulação com os poderosos; reconcilia-se, ainda, com a lógica da capital do Estado, ao perceber que sua labilidade malandra poderia também servir a este *outro sistema*, ao qual a princípio não se adequara.

¹¹⁹ É interessante notar que o Major, representante da velha ordem rural, não gosta de estrada de automóvel, pois “serve só para pôr essa cambada trançando afoita por toda a parte...” (p. 143).

Vale retomar, aqui, as diferenças entre Macunaíma e Lalino apontadas por Roncari. Segundo o crítico, apesar da simpatia, característica comum às duas personagens, Lalino seria “um mau caráter ou caráter fraco assumido, inclusive pelo julgamento do autor”. Adiante, o crítico afirma:

Não há na história nenhum aspecto lendário ou mítico procurando dar ambiguidade ao seu tipo de comportamento; ao contrário, o que há é a sua associação com os sapos (...), do bando dos frinos (em francês, *crapaud*, que é a designação que se dá também aos homens baixos, no sentido moral)(...) // O que explica o tipo de comportamento de Lalino na novela é o fato de ele ser ‘mulato’, o que se traduz no contexto em má formação e relaxamento dos costumes, que são entretanto compensados pela simpatia e pelo conjunto de habilidades que possui: as artes do entretenimento, como imaginar e narrar dramas teatrais e tocar violão (...) A imaginação é o seu forte e por ela deixa-se levar Essa instância, que só foi legitimada pelo romantismo como fonte de potencialidades criadoras, na Grécia clássica (de onde Guimarães extrai muitos dos seus paradigmas conceituais e artísticos, que podiam ser aproximados aos da mentalidade brasileira, por terem tido em comum um sistema patriarcal e escravista) era censurada.¹²⁰

Se é inegável a utilização de elementos da cultura grega clássica na composição das narrativas de Rosa, inclusive em *Sagarana*, sua presença não deslegitima elementos locais – como o sapo, embusteiro do folclore, e a malandragem – também amplamente presentes nas histórias desse primeiro livro rosiano; aliás, é bem conhecida a conjugação, operada pelo autor em toda sua obra – fundamentando-a *estruturalmente*, inclusive – entre materiais da considerada alta cultura e das culturas populares. Assim, nos parece que a associação de Lalino à figura do sapo não seria estabelecida para rebaixá-la, mas para acentuar, simpaticamente, a astúcia do malandro – astúcia essa fixada já na epígrafe da narrativa, em que um “negro danado” (homônimo de um dos maiores guerreiros de Tróia) consegue livrar-se do inferno (“(...) Negro danado, siò, é Heitô: de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou!”, p.99). Quanto aos aspectos lendários ou míticos, os quais Roncari considera inexistentes na narrativa, é interessante notar que estão presentes já em seu título, “A volta do marido pródigo”, que remete a um episódio bíblico (cuja seriedade, no texto em questão, é balizada pelo riso popular que o atravessa de ponta a ponta). Assim, não nos parece que a perspectiva delineada em “A volta do marido” lance um olhar pejorativo para Lalino, uma vez que a estrutura desta narrativa, como as demais de *Sagarana*, são pautadas por formas pré-burguesas, como a referida parábola, e o caso, cuja dimensão de *ensinamento* é característica bastante célebre. Nesse sentido, vale ressaltar um dos casos enxertados na história, no qual um sapo esconde-se na viola do urubu para ir à festa no céu. Descoberto e prestes a ser expulso de forma violenta, o sapo penetra, assim como

¹²⁰ RONCARI, *op. cit.*, pp. 40-41.

Lalino, *consegue engambelar a todos* e é jogado por São Pedro, que queria matá-lo, num poço cheio d'água, lá mesmo onde sapo quer (p. 123-124). Acresce ainda os referidos uso de diminutivos e certa infantilização da figura do malandro operada pelo narrador que colaboram para a configuração de uma perspectiva afetiva e próxima a Eulálio Salãthiel: parece haver, assim, na esteira modernista, uma *valorização* do malandro.

A perspectiva do narrador, aliás, parece olhar de maneira simpática não só (mas sobretudo) para a figura de Lalino, mas também para a do Major Anacleto – sujeito mandão, mas também muito atrapalhado, o que, no contexto da narrativa, não deixa de ter sua graça- e para as relações sociais familistas, inclusive no âmbito da política. A distensão provocada pelo riso, elemento fortemente presente nessa narrativa e, de forma geral, em *Sagarana*, baliza a articulação entre malandro e poder, que aparece como uma daquelas “coisas da vida”¹²¹. Se é possível articular o dinamismo malandro de *Macunaíma* ao de “A volta do marido pródigo”, o final da história rosiana é consideravelmente mais afirmativo, e a perspectiva do narrador não se furta a suspender a História caracterizando como destino, em tom de *happy-end*, os desenlaces políticos que acabamos de acompanhar¹²² – e a figura dos sapos, triunfantes, arrematam a história:

No alto, com broto de brilhos e asterismos tremidos, o *jogo de destinos* esteve completo. Então, o Major voltou a aparecer na varanda, seguro e satisfeito, como quem cresce a acontece, colaborando, sem o saber, com a *direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer* (...) E no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar (p. 150, grifos meus).

Se em *Grande Sertão: Veredas* – cujas ações também se desenrolam durante República Velha - Rosa pôde inventar a independência do jagunço em relação a grandes proprietários, configurando “a mitificação de uma violência ordenadora e à margem, ligada a um Bem maior (mesmo quando pactária) que busca vencer a anomia e a arbitrariedade, presentes em mandões e mandados, e resultantes dos acordos entre coronéis e Governo”¹²³, em *Sagarana*, a sorte do malandro - homem pobre bastante

¹²¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, op. cit., p. 58.

¹²² Em ensaio sobre “A volta do marido pródigo”, Ivone Daré Rabello nota que o movimento da narrativa segue o de uma comédia: “Le bonheur est rétabli pour tous, le colonel, la femme qui aimait Lalino en dépit de ce qu’il avait fait, et surtout Lalino, qui peut vivre désormais – et pour toujours – selon ses principes, à savoir sans travailler à la force de ses Brás, mais bien à la force de ses mots e de ses ruses, tel um vrai *malandro*”. RABELLO, Ivone Daré. “Le *trickster* et le *malandro*: la dimension historique de la représentation des motifs archaïques dans l’œuvre de Guimarães Rosa”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGE-RASSIER Luciana. *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 84.

¹²³ PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres”, op. cit., p. 185.

diferente dos jagunços – aparece como inseparável dos interesses dos poderosos, embora a perspectiva simpática do narrador recaia mais sobre Lalino do que sobre outras personagens. Segundo a ótica da narrativa, no mando atrapalhado do major Anacleto e sobretudo na labilidade malandra de Eulálio parecem estar resguardados certas relações pessoais e hábitos políticos – instâncias inseparáveis na dinâmica do enredo – caros a um momento anterior ao que livro foi escrito, quando o país conhecia um novo modo de acumulação. No entanto, certos elementos da nova dinâmica que o país assumiria a partir de trinta estão presentes na narrativa – a construção da estrada de rodagem e a presença do fetiche da mercadoria (balizado pelo olhar algo ingênuo e fantasioso de Eulálio) – elementos com os quais Lalino saberá lidar muito melhor do que o Major Anacleto, que não gosta de estradas de automóveis e de venda de mulheres: tudo se passa como se Eulálio Salãthiel, o homem pobre e malandro, soubesse levar para a nova configuração que o país vinha assumindo um pouco da poesia –segundo a ótica narrativa – do Brasil agrário da Primeira República e de suas correspondentes formas de poder, que estavam ficando para trás.

2.3 Os bois vêm os homens (Conversa de Bois)

“Conversa de bois” apresenta um enquadramento narrativo bastante curioso, não sendo exatamente uma história contada em primeira pessoa – ao menos não como as outras presentes em *Sagarana*. Assim como “São Marcos”, “Minha gente” e “Corpo fechado”, a presença do homem de extração culta não é apenas virtual, como no romance do autor mineiro. No entanto, “Conversa de bois” se inicia com um *diálogo* que logo se transformará em uma espécie de *monólogo*. Talvez seja mais exato dizer que, a partir do diálogo entre um sertanejo e um homem culto, este último, que é o narrador da história, passa a recriar o caso narrado pelo capiau a seu modo. A partir do momento em que o narrador conta ao leitor a história que ouviu do capiau, dilui sua figura e sua voz na forma caso: a primeira pessoa do singular desaparece, e a história passa a ser narrada em terceira pessoa, com ares de história imemorial, como em “O burrinho pedrês”.

Nota-se, no diálogo que abre a narrativa, certa hierarquia entre as personagens, uma vez que o homem culto chama seu interlocutor pelo sobrenome, Timborna, enquanto este último refere-se ao outro como “senhor”. Além disso, apesar do indivíduo letrado demonstrar afinidade com a cultura sertaneja, afirmando ser indiscutível “que já houve um tempo em que eles [animais] conversavam, entre si e com os homens”, atribui

a comprovação do fato aos “*livros das fadas carochas*” (p. 325, grifo meu). Isto é, embora demonstre acreditar em histórias da carochinha, o homem culto tem acesso a elas por meio dos livros, e não de uma tradição oral. Ainda no breve diálogo, o narrador cita um verso de Virgílio (“*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!*”) em uma resposta ao capiau, o que, no contexto da conversa, não deixa de soar como puro esnobismo - sobretudo se pensarmos no bobo e esnobe narrador de “Minha gente”, no violento doutor de “São Marcos” e no médico de “Corpo Fechado”. Esses sujeitos letrados, muitas vezes residentes em cidades, parecem estabelecer um jogo ambíguo com as personagens sertanejas, das quais querem extrair matéria para contemplação e conhecimento, não querendo, no entanto, ficar para trás delas quando o assunto é cultura. Nesse sentido, lembremos do doutor narrador de “Corpo fechado”, que vai viver no pequeno arraial de Laginha, de caderneta em punho, “tomando de tudo a devida nota” (p.299), mas que parece incomodado quando o capiau quer lhe ensinar algumas coisas (“ ‘ __ Você não é nenhum *ganjão*... Você é mas é patrício, *calão* como nós... Vamos barganhar esses *gráis*’... Gráis é cavalo... \\\ __ Eu sei. E depois?” [p. 311, grifos do autor]).

No diálogo de “Conversa de Bois”, em que encontramos um desses ambíguos jogos, o narrador faz questão de assinalar que Manuel Timborna “vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar” (p.325). O homem letrado parece ser uma dessas pessoas que têm resistência em ouvir as histórias de Timborna, colocando uma *condição* para que o capiau possa narrar-lhe um caso: “Só se eu tiver licença de recontar *diferente, enfeitado e acrescentado* ponto e pouco...” (p. 326, grifos meus). Aqui, a recriação estetizada da cultura sertaneja por um sujeito letrado é revelada explicitamente, movimento que raramente encontraremos na prosa de Guimarães Rosa. Essa dimensão de *recriação* continua a insinuar-se no parágrafo que segue ao diálogo, em que o homem letrado passa a narrar aquilo que ouviu de Manuel Timborna, que por sua vez conta o que ouviu de uma cachorrinha-do-mato: “E começou o caso, na encruzilhada de Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro (...)” (p. 326); “E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a [cachorrinha] apanhou (...) ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração” (p. 329). Assim, percebemos que o caso de “Conversa de Bois” passa por uma série de mediações, partindo do universo mais primitivo - a narração da cachorrinha, testemunha ocular da conversa entre os bois -, passando pelo sertanejo, até chegar ao indivíduo letrado. Este, por sua vez, engendra um movimento contrário na

recriação da história: apesar do acesso aos livros e aos versos de Virgílio, o narrador logo cola sua perspectiva à da cachorra do mato; assim como em “O burrinho pedrês”, o narrador espia o mundo por meio do olhar de um animal, como se pudesse olhar, de fora, o “bicho-homem” (“ Por aí se vê que a irara era genial; mas no fundo, não passava de uma mulherzinha teimosa, sempre a suplicar: __ Me deixem espiar um pouquinho, que depois vou-me embora... \\ Mal se amoitara, porém, e via surgir, na curva de trás da restinga, o menino guia, o Tiãozinho”, p. 327).

A história que a esperta irara testemunhara é justamente a da integração de uma criança, Tiãozinho – cuja força e fragilidade plasmam-se no nome, em que estão justapostos o aumentativo *ao* e o diminutivo *inho* - com os bois do carro de que é guia. O carreiro Agenor Soronho é padraço de Tiãozinho, e leva no carro, além de rapaduras que comercializará no arraial para o qual estão se encaminhando, o corpo morto do pai do menino. Tiãozinho sente muito ódio do padraço, pois o carreiro vive zangando com ele e “caçoando dos bois” (p. 351); além disso, Soronho já mantinha um romance com a mãe do garoto antes mesmo do pai, paralítico e cego, morrer. Tiãozinho assistiu o sofrimento do pai, que ficava confinado em um quarto enquanto a mãe estava na mesma casa com Soronho, que já xingava e batia no menino (p. 338-339). Assim, por meio de uma espécie de transe, Tiãozinho e os bois do carro, também maltratados pelo carreiro, se unirão para colocar fim à vida do malvado Agenor Soronho.

Tal integração entre os oito bois do carro e o menino se dá de uma maneira curiosa, pois só pode ocorrer após a progressiva tomada de consciência, por parte dos bois, de si mesmos. Em um movimento contrário, Tiãozinho esquece-se, também progressivamente, de si. Assim, seu modo infantil de olhar o mundo, que já é próximo da perspectiva dos animais (“ __ O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro...”) integra-se com o dos bois do carro (“Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois...,” p. 358). Voltaremos a essa questão adiante. Por ora, nos deteremos na referida tomada de consciência dos bois sobre si mesmos.

É justamente o boi cujo nome lembra as Luzes – Brilhante – o primeiro do carro a ter “certeza de sua própria existência” (p.329). No entanto, esse despertar para a própria existência acontece quando Brilhante está *dormindo* – a percepção da condição de animal pelo boi é caracterizada pelo narrador como “sonho de boi infeliz” (p. 330), já indicando que esse processo de, digamos, constituição de subjetividade pelo qual os bois passarão - situados entre a luz e a sombra, entre a consciência e o sonho - será

motivo de sofrimento. A partir da constatação da própria existência por Brilhante, os outros animais do carro também voltam-se para si. Juntos, começam a especular, a tatear aproximações e diferenças entre eles, bois de carro, e outros bois, e entre animais e homens:

“__ Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, *sem trabalhar*, só vivendo e pastando, e vão-se embora (...), esses todos não são como nós...”

__ Eles não sabem que são bois... (p. 331, grifo meu).

__ Os bois *soltos* não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem! ...

__ Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem ...

__ É porque temos de viver perto do homem, *temos de trabalhar*... Como os homens... (...)

__ (...) É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior... (p. 333 - 334, grifos meus)

Por meio das meditações dos bois acima expostas, verificamos que o elemento que os aproxima do ser humano e os afasta dos outros bois, soltos, é o *trabalho*. O ato de pensar como o homem, consequência do trabalho, produz sofrimento aos bois – embora um dos animais ressalte o prazer que sente em pensar apenas nas “coisas bonitas” (p. 334). De todo modo, o ato de trabalhar afasta os bois de sua natureza, engendrando uma segunda natureza que os faz pensar como humanos; nesse sentido, é curioso notar que Brilhante, ao tomar conta de sua existência, entoia três vezes sua condição de animal (“Boi...Boi...Boi...”, p. 330), lembrando os *cantos de trabalho* dos vaqueiros, espalhados por *Sagarana*¹²⁴. A dimensão de sofrimento que o trabalho engendra é mais um elemento que aproxima a perspectiva dos animais à de Tiãozinho: a criança, além de sofrer as agressões físicas e psicológicas de Agenor Soronho – que o acusa, entre outras coisas, de trabalhar pouco (p. 338) - ainda padece com a pesada função de guia de carro de bois. O menino, inclusive, sente medo de morrer durante o trajeto até o arraial: ao sentir uma dor de garganta, Tiãozinho lembra-se da história de Didico, criança “menor do que Tiãozinho”, mas que “trabalhava muito, também”. Após carrear sozinho, debaixo de um sol escaldante, Didico fora encontrado morto, com as roupas comidas pelos bois do carro do qual era guia (p. 342). Em meio a tanto

¹²⁴ Por exemplo, em “O burrinho pedrês”. Durante a viagem em que conduzem os bois até o arraial, os vaqueiros entoam, diversas vezes, o aboio: “Hê boi! Hê boi! Hê boi-hê boi-hê boi!...”. A título de curiosidade, vale ressaltar que Mário de Andrade, durante suas viagens ao norte e ao nordeste do Brasil, recolheu uma série de aboios, muito similares aos que Guimarães Rosa recolhe, sobretudo, do interior mineiro e fixa em *Sagarana*. Mário de Andrade caracteriza o aboio como “canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas”. In: ANDRADE, Mário. *Melodia do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987, p. 54.

sofrimento, que passa pela morte do pai, pelos maus tratos do padrasto e pelo trabalho excessivo, o pensamento lúdico, infantil, de Tiãozinho pouco tem espaço, emergindo na narrativa apenas pontualmente, sobretudo para fazer frente à dura realidade de padecimento¹²⁵.

Como os trechos acima também indicam, os bois concluem que “é melhor não pensar como o homem”. Essa conclusão é reforçada por um caso narrado pelo boi Brilhante. O animal conta a história do boi Rodapião, que havia “vivido muito tempo perto dos homens” e tornado-se “esperto e estúrdio” (p. 342). Rodapião procura ensinar os outros bois de carro a pensarem logicamente, chegando até a formular silogismos (“Todo boi é bicho. Nós somos todos bois. Então, nós todos somos bichos!...”, p.346), afirmando saber “o que é importante” (p. 343). Nesse processo de “esclarecimento”, Rodapião vai se favorecendo, livrando-se de doenças caras aos bois e conseguindo interpretar as ações dos homens. Também acusa os outros animais de serem “bobos” e viverem “no escuro” (p. 349). Porém, o fim de Rodapião é trágico: para evitar cansar-se, o boi procura pastar em um local próximo de água. Conclui que o melhor lugar para fazê-lo é no topo de um morro. Em seu instinto bovino, Brilhante afirma:

“Eu também olhei p’r’a ladeira, mas não precisei nem de pensar, p’ra saber que, dali onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir. Mas boi Rodapião falou como o homem: __ Eu já sei que posso ir lá, sem medo nenhum: a terra desses barrancos é dura, porque em ladeira assim parede, no tempo das águas, correu muita enxurrada, que levou a terra mole toda... Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme. Lá vou...” (p. 351).

Brilhante estava certo. Rodapião falha ao tentar entender e dominar a natureza: rola morro abaixo e morre. A moral do caso narrado por Brilhante é tão cristalina que o boi, como um bom narrador tradicional, não precisa explicá-la (“__ E nunca se soube se tinha água no alto do morro, então? \ “Contei minha história, agora vou cochilar... Sei não.” p. 352). Apesar de conhecerem os malefícios do pensamento lógico, é somente por configurarem um pensamento próximo ao dos humanos que os oito bois do carro guiado por Tiãozinho se dão conta da exploração a que estão submetidos e podem tentar dar um fim a ela, cogitando a morte de Agenor Soronho (“__ Um homem não é mais

¹²⁵ “Estacam todos, bois e carro, no meio do chapadão. Foi o guia Tiãozinho, que teve de parar para segurar as calças, que lhe tinham caído de repente aos pés. Depôs a vara no chão, depressa, porque estava até vermelho, só em camisa e perninhas magrelas, que vergonha (...) \ Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras, várzea, vale, árvores, lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serrania, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segurando o corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado, de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. E o menino Tiãozinho, que cresce na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair nunca mais!” (p. 343).

forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem...” p. 331; “o homem está escorregando do chifre-do-carro!... Vai muito pouco de cada vez, mas nós temos a certeza (...) Se ele cair, morre...” p. 357). Essa “revolução dos bois”, no entanto, não se dará por meio da intensificação do esclarecimento dos animais, mas através de um movimento *regressivo*, em que as subjetividades de Tiãozinho e dos bois, em uma espécie de transe, aniquilam-se e integram-se em um só movimento:

— *Mhú! Hmoung!* ... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... *Moundg!* Não há nenhum boi Capitão ... Mas, todos os bois... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... (...)

Eu sou o boi Dançador... Boi Dançador... Mas, não há nenhum boi Dançador! (...) Não há bois, não há homem... (...) Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho ... Torno a matar! ... (p. 359).

Aliado aos bois, de quem toma emprestada a força, Tiãozinho pode fazer justiça e vingar o pai. Aliás, percebe-se que os bois relacionam-se, na narrativa, mais do que à ética, mas a uma justiça *divina*, como o episódio envolvendo João Bala (uma personagem homônima do autor, elemento recorrente em *Sagarana*, como discutiremos) permite entrever. No caminho para o arraial, Tiãozinho e Agenor Soronho topam com João Bala, cujo carro-de-bois encontra-se destruído. João explica a Soronho que perdeu o controle do carro em uma ladeira, e só se salvou após clamar ajuda aos bois que o acompanhavam:

Então, me deu um repente, e eu fiquei brabo e gritei ordens: — Segura, Camurça! Segura, Melindre!... — Ai meus boizinhos da minha junta do coice, boizinhos bons ... (...) Abaixo de Deus, eu tiro o chapéu p’ra eles dois, porque foram que me salvaram! (...) Magina, se não fossem os meus boizinhos abençoados! ... (p. 354-355).

Já Agenor Soronho, que todo o tempo maltrata seus bois e é, ao longo da narrativa, inúmeras vezes associado ao *diabo* (“o carreiro, [...] que é homem maligno”, p. 336; “Agenor Soronho (...) grita mais pelo Diabo, que ‘diabo’ é o seu refrão”, p. 341; “Agenor Soronho é o diabo grande...”, p. 359), tem o pescoço cortado pela roda esquerda de seu carro, após todos os bois correrem ao mesmo tempo, sob o comando de Tiãozinho, com quem se integram através do transe a que fizemos menção (p. 360-361). Assim, no contexto da narrativa, em que o bem e o mal parecem ter contornos bem definidos, a morte de Soronho é franqueada por uma espécie de justiça divina – ao lembrar-se dos episódios de sofrimento do pai, Tiãozinho, em consonância com a perspectiva do narrador, pensa que “Deus havia de castigar tudo aquilo” (p. 339). Nesta sagrada fusão entre menino e bois em prol da superação das injustiças, chama a atenção o fato de que Tiãozinho não se identifica somente aos bois do carro que, assim como

ele, padecem devido aos maus tratos do carreiro e do excessivo trabalho. Em seu transe, o garoto afirma ser “dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas ... (...) Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!...” (p. 360). A identificação da criança com um proprietário de (muitas) terras no momento em que está prestes a investir contra seu “opressor” dá o que pensar. Primeiramente, aponta para a forte presença da dominação pessoal dos proprietários sobre os trabalhadores rurais nos locais afastados dos grandes centros: igual ou maior à força dos bois sagrados é a do proprietário, cujo poder não se dissolve nem mesmo em um momento de possessão divina. Por outro lado, se na narrativa os lados do bem e do mal, do sagrado e do maligno, parecem bem definidos, é no mínimo curioso que o mando de um dono de terras imiscua-se à investida de Tiãozinho e dos bois contra Agenor Soronho. A identificação, assim, parece fazer parte da espécie de mitificação, observada em outras narrativas de *Sagarana*, do poder dos velhos proprietários rurais, em franca decadência no momento de escrita do livro.

A importância da figura do boi na constituição do pensamento de Mário é assinalada por Telê Ancona Lopez. Segundo a estudiosa, o interesse do autor pelo animal surge a partir das pesquisas de Mário sobre o folclore brasileiro, mais especificamente sobre o Bumba-meu-boi. O autor recolhe, então, inúmeras obras da poesia popular em que a tópica do boi aparece, estuda minuciosamente a simbologia do animal por meio de leituras teóricas de viés etnográfico e folclórico, bem como coleciona uma série de provérbios e frases-feitas que se referem ao boi ¹²⁶. Em uma de suas anotações a respeito do tema, conclui que o animal é nada menos que *o principal elemento unificador do Brasil*:

O Boi é realmente o rei da criação. É o elemento essencial da luta pela vida e percorre a tradição popular de quase todos os povos dum modo fundamental. *Mas, no Brasil, isso é assombroso (...)* Unidade de língua, unidade de religião, várias são as razões inventadas para designar esse fenômeno absurdo que é a unidade brasileira. Talvez fosse mais razoável indicar a unidade do boi. O boi é realmente o principal elemento unificador do Brasil (apud Lopez, 131-132, grifo meu).

Em *O tupi e o alaúde* Gilda de Mello e Souza chama a atenção para a intercalação, do final de *Macunaíma*, “de um dos trechos mais importantes do Bumba-meu-Boi”, o da morte e ressurreição do animal. Segundo a autora, Mário de Andrade

¹²⁶ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, pp. 126-135.

escolhe o boi, animal que julga ser o símbolo da nacionalidade, para indicar, como um “grande sinal premonitório”, o fim do “herói simbólico da nacionalidade”¹²⁷, Macunaíma, que morrerá e se transformará em estrela. Mello e Souza assinala que a centralidade do boi em *Macunaíma* não se encontra apenas no episódio mencionado, mas é observada na própria estrutura da narrativa: a forma rapsódica do Bumba-meu-Boi seria uma das referências para a composição do texto de 1928. A crítica ressalta, ainda, o lugar do boi no “complexo sistema de sinais com que o escritor se habituara a pensar não só a realidade de seu país, mas a sua realidade pessoal”¹²⁸. Isto é, se em *Macunaíma* Mário lança mão de inúmeros procedimentos, como a desgeograficação (inclusive linguística), para fixar seu nacionalismo *sui generis* na rapsódia, nada mais natural que optasse por indicar premonitoriamente a morte e renascimento de seu herói nacional por meio da morte do animal unificador do país.

O leitor de *Sagarana* certamente notará que as imagens do gado também desempenham papel importante no livro de Guimarães Rosa, que, assim como Mário, recolhe a tópica do boi da cultura popular, na qual o animal sinaliza um comportamento ético¹²⁹, fixando-a em suas narrativas. Ainda que nas histórias de *Sagarana* a materialidade econômica do gado salte aos olhos, uma vez que proliferam os bois de corte e de carro, o sentido mítico destes animais, responsáveis pela irrupção do sagrado no mundo dos homens, parece subsumir seu aspecto, digamos, profano. Nesse sentido, além dos animais de “Conversa de Bois,” vale lembrar do início de “O burrinho pedrês”, em que o narrador salta do interior de Minas para a costa da Índia por meio da poetização do gado (p.32). No entanto, é difícil afirmar que os bois em Rosa relacionam-se a qualquer elemento unificador do país, como na obra de Mário de Andrade. Antes, o gado em Rosa parece unificar a região do interior de Minas às tradições, inclusive metafísicas, do ocidente e do oriente ou, como afirma Luiz Roncari em análise de “São Marcos”, o boi em Rosa é “símbolo que radicava o local na mais antiga tradição religiosa indo-europeia, na Védica”, podendo assim “dar universalidade e remeter ao celeste”¹³⁰. Roncari contrasta, inclusive, a imagem do boi rosiano com o de Mário de Andrade, indicando que, na obra do último, o boi “criava um símbolo de unidade cultural e nacional (...) superando os particularismos, porém sem perder as

¹²⁷ MELLO E SOUZA, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 27.

¹²⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona, *op. cit.*, p. 136.

¹³⁰ RONCARI, *op. cit.*, p. 149.

características regionais”¹³¹. Rosa parece, assim, saltar da região diretamente para o mundo – e até para além dele, se pensarmos nas esferas metafísicas, as quais o autor não cansa de perseguir em suas obras. As questões que gravitam em torno da nacionalidade – questão fundamental para os primeiros modernistas – parece ser apenas um obstáculo no meio do salto universalista operado pelo autor.

O nacionalismo – que, em versão distinta da noção engendrada pelos primeiros modernistas, torna-se uma das linhas de frente do discurso ideológico da Era Vargas –, quando aparece em *Sagarana* assume contornos de troça: é o que parece quando o cidadão narrador de “Minha gente”, após contemplar a paisagem mineira, afirmando que “Minas principia de dentro para fora e do céu para o chão”, é *corrigido* pelo inspetor escolar Santana, que questiona: “Por que você não diz: o Brasil?” (p. 216). Há algo dessa troça também em “A volta do marido pródigo”, quando um “Viva o Brasil!” aparece na boca do malandro quando quer provocar o espanhol para o qual vendera a mulher (p. 133). A saudação do país pela personagem malandra não encerra nenhum espírito de coletividade, pelo contrário, uma vez que Lalino, ao provocar o espanhol, está apenas empenhado em satisfazer seus interesses pessoais, isto é, recuperar a mulher vendida.

Ademais, a localização da totalidade das histórias de *Sagarana* no interior mineiro, em que as grandes cidades não figuram senão como ponto de fuga, sinalizam o mergulho rosiano no âmbito da *região*. No entanto, em uma das primeiras resenhas sobre *Sagarana*, Antonio Candido atenta para o fato de que o livro de estreia de Rosa “não é o livro regional como os outros”¹³². O crítico, apesar de situar *Sagarana* no bojo da tradição regionalista, assinala a sua superação: segundo Candido, Rosa não *traz a* região ao leitor, mas a *constrói*; assim, “a província do Sr. Guimarães Rosa, - no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”¹³³. Candido encontra, ainda, um achado estrutural concernente ao conjunto da obra rosiana: a eliminação, operada pelo autor mineiro, das relações de sujeito e objeto, isto é, das “ideológicas distinções linguísticas entre narrador culto e personagens locais conservada nos relatos via de regra exóticos dos regionalistas”¹³⁴. Dessa forma, a obra de Guimarães Rosa seria caracterizada, mais tarde, como “super-regionalista” pelo mesmo crítico¹³⁵.

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 148.

¹³² CANDIDO, Antonio. “Sagarana”, *op. cit.*, p. 244.

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 244-245.

¹³⁴ PACHECO, Ana Paula. *O lugar do mito*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁵ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*, *op. cit.*, p. 195.

É interessante o modo como Candido articula, ainda na primeira resenha sobre *Sagarana*, o regionalismo *sui generis* de Rosa à “fase centralizadora, exigida quase pelo desenvolvimento da indústria. Processo cuja aberração foi o Estado Novo”¹³⁶, isto é, o crítico atribui certo “bairrismo” presente na prosa rosiana a uma espécie de compensação imaginária, empreendida pela *intelligentsia*, ao nacionalismo específico da Era Vargas. Acresce que, também na contramão do modelo de modernização empreendido pós-1930, em que “o trabalho ensaiava adquirir feição moderna, mais ou menos despersonalizada, mediado por salário e sob alguma proteção legal” e “as formas tradicionais e localistas de poder (...) pareciam dançar pela primeira vez no Brasil”¹³⁷, a perspectiva rosiana abraça o familismo e a informalidade brasileiras em um momento em que estes e outros aspectos do atraso do país eram encarados, à direita e à esquerda, *como elementos a serem superados*. Desse modo, a visão simpática da informalidade do país que Guimarães Rosa constrói em *Sagarana*, se ignora (ou configura uma espécie de resposta?) às questões colocadas pelo romance de 30, *parece retomar a perspectiva do primeiro modernismo*, que, em seu afã nacionalista de unir culturalmente o país, jogava luz sobre as benesses do provincianismo brasileiro, que naqueles anos vinte, em meio a um processo incipiente de industrialização, fazia parte da dinâmica de uma capital como São Paulo. O próprio Mario de Andrade, na Conferência de 1942, chama a atenção para uma espécie de nexo entre o movimento modernista e “todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela ‘Revista do Brasil’ (...) Desta ética estávamos impregnados (...) e canta *regionalmente* a cidade materna o primeiro livro do movimento \\\ Caipira de serra-acima, conservando até agora um *espírito provinciano servil* (...) São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”¹³⁸. No momento histórico em que Rosa elabora *Sagarana*, em que a História não permite mais interpretar o atraso como fermento para renovação¹³⁹, mas sim como *resíduo*, o recuo no espaço (para a região) e no tempo (para a Primeira

¹³⁶ CANDIDO, “Sagarana”, *op. cit.*, p. 243.

¹³⁷ PACHECO, Ana Paula. “O duplo do trabalho e o trabalho do duplo: *Vidas Secas* e o intelectual”, *op. cit.*

¹³⁸ ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”, *op. cit.*, pp. 235-236. Grifos meus.

¹³⁹ Nesse sentido, atentemos para a boa formulação de Ana Paula Pacheco, que retoma, *em direção contrária*, uma “máxima” rosiana presente em *Tutameia* (“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”): “A aliança cultural entre elite cafeeira fastigiosa e artistas empenhados em tornar revolucionária a natureza flexível (informal) de uma idealizada família brasileira encontra o seu limite quando o fosso entre os camponeses, mais e mais pauperizados pelas queimas do café, e as elites cultivadas, leais apenas aos seus interesses, já não podia ser navegado por barquinhos de papel.” “O duplo do trabalho e o trabalho do duplo: *Vidas Secas* e o intelectual”, *op. cit.*

República) parece uma boa estratégia para que uma visão aderente às suas vantagens não soasse delirante, além de assinalar uma posição contrária, sob viés conservador, às novas formas de relacionamento entre capital e trabalho e à consequente dinâmica social empreendida pela Era Vargas. Entre a multiplicidade de culturas que Rosa, na esteira modernista, continua desrecalcando em *Sagarana*, destaca-se o desrecalque da cultura do latifúndio e de suas relações “arcaicas” (cuja função no processo de modernização do país seria desvelada pelo processo histórico).

Se o boi rosiano não pode ser entendido, como o de Mário, como um símbolo da nacionalidade, mas como um dos ganchos para que o autor mineiro enseje a articulação entre a região e o “universal”, constituindo seu “super-regionalismo”, é interessante notar que o elemento recusado pelos animais de carro de “Conversa de Bois” seja justamente o pensamento lógico, instrumentalizado pelo *trabalho*. Cremos ser impossível ignorar a dimensão desta recusa quando atentamos para o momento em que o livro é elaborado, quando ações institucionais do Estado, como a criação do Ministério do Trabalho e a outorga da legislação trabalhista, constituíam uma das bases da ideologia varguista – como comentamos, Boris Fausto atenta para a “ideologia da outorga de direitos”¹⁴⁰ que atravessa toda a Era Vargas. Essa recusa do trabalho pelos animais de carro, tão marcada em “Conversa de Bois”, nos permite ver neles, se não um símbolo de uma nação, ao menos a sombra do país tradicional, que mudava de feição, mas que o autor busca, por meio de seu texto, preservar.

É interessante notar que essa recusa ao trabalho é um dos elementos centrais de *Macunaíma*, rapsódia elaborada quando a passagem do modo de acumulação agrário-exportador para o urbano-industrial era ainda incipiente e não sistemático. Como comentamos na análise de “A volta do marido”, o preguiçoso herói da rapsódia prefere literalmente morrer a incorporar-se à ordem produtiva – morte precedida pelo agônico fim do boi, como aponta Mello e Souza. A identificação entre um homem e um boi *justamente em um momento de recusa ao trabalho* voltará a aparecer na obra de Mário em 1943 – momento de Estado Novo, pouco antes da reelaboração de *Sagarana*. Trata-se da última lição da série de textos “Vida do cantador”, que Andrade publicou na coluna “Mundo Musical” do jornal “Folha da manhã”¹⁴¹. Nesta série, Mário discute a poética popular por meio de textos de ficção cujo protagonista é sempre Chico Antônio,

¹⁴⁰ FAUSTO, Boris. “Estado, classe trabalhadora e burguesia industrial (1920-1945): uma revisão”, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴¹ A articulação entre a última lição de “Vida do Cantador” e “Conversa de Bois” me foi sugerida por Pedro Coelho Fragelli.

cantador que Andrade conhece em sua viagem ao nordeste na década de vinte. É interessante que Mário classifique como “lições” os textos que publica em sua coluna na “Folha da Manhã”: de acordo com a liturgia católica, a lição “manifesta-se sob a forma de cânticos de louvor aos Santos, onde são destacadas suas virtudes, para que valham como exemplo (...) caracteriza, como muitas hagiografias, o perfil impoluto de uma criatura de dotes excepcionais”¹⁴². Dessa maneira, Mário mitifica a figura de Chico Antônio – que seria, também, protagonista do inacabado romance do autor, *Café*.

A última lição envolvendo as peripécias de Chico Antônio se inicia com a chegada do cantador e de seu pai em uma fazenda em São Paulo, onde Chico trabalharia como colono. Desde o início da narrativa o cantador encontra-se “inaceitável e tristonho”. Entende-se que sua melancolia é causada pelo fato de ter abandonado a vida de cantador no nordeste para trabalhar na fazenda:

E o que era pior, o que era mesmo horrível sem que ele percebesse o quanto era horrível, aquele trem paulista exatamente limpo, aquela *sucessão inflexível das cidades*, de trabalhos, de plantações, de chãos inteiramente aproveitados, de milietas de relógios, de campanhas mandando, já o deixavam sob a influência do *ambiente novo*, e este o *desolava*. E ainda por cima as decisões assustadoras do pai, que já tinha arranjado emprego pra ele, que ele ia ser colono muito bom porque era forte, que ia ganhar dinheiro, que já estava em idade de assentar, casar, ganhar dinheiro ganhar dinheiro: só fizera fixar essa *consciência de trabalho que lhe tinha batido em pleno rosto como uma bofetada*. E o cantador se via, pela primeira vez na vida, obrigado a pensar sem interrupção, num colar de pensamentos lógicos e juízos exaustivamente nítidos, inteiramente *desusuais* dentro dele.¹⁴³

Chico Antônio, que tantas vezes atravessa os escritos de Mário de Andrade como expressão máxima da inventividade e do talento populares, desola-se ante o novo espaço, instrumentalizado em função do trabalho, que sentia como uma bofetada no rosto; ao seu canto espontâneo contrasta o pensamento lógico que agora lhe é imposto. Após ser humilhado pelo futuro patrão (“Dá bom camarada se não for cachaceiro, brincou o dono da fazenda”, Chico Antônio prepara uma *vingança* para “morrer limpo”¹⁴⁴. Então, a fazenda é cortada pelo choro lamentoso de um boi, “botando um pressentimento em tudo”: ele e mais dezesseis *bois de carro* – isto é, animais também submetidos ao trabalho – choravam a morte de um outro boi, que havia sido morto “pro fazendeiro ter carne”. A morte deste animal, executado para o patrão, antecipa a morte – do canto e da pessoa – de Chico Antônio. Essa antecipação contrasta com a presente em *Macunaíma*: na rapsódia, a morte do boi, que precede a do herói, insere-se no contexto do bailado do Bumba-meu-Boi, assinalando o caráter simbólico e mítico da morte do

¹⁴² BATISTA, Raimunda de Brito. Vida do cantador: o texto e a pesquisa de Mário de Andrade, op. cit., p. VIII.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 36. Grifos meus.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, pp.37-38.

animal; em “Vida do Cantador” a morte prosaica do boi indica um contexto em que o trabalho, que aniquilará o cantador, é ainda mais cruel e inflexível, como as cidades que Chico Antonio observou na viagem de trem.

O choro dos bois atordoa a todos da fazenda, até que Chico Antônio começa a cantar. Tratava-se de “um grito sobre-humano, agudíssimo, claro, tão nítido que feria, tão forte que dominou a voz lamentosa dos bois”. Dá-se, então, a integração do canto de Chico Antônio com o dos bois, que logo abriam “tal berreiro assanhado” assim que o cantador cessava seu canto, finalizado sempre com o verso “oh, boi!...”. Em meio ao mundo do trabalho, “Chico Antonio encontrava de novo seres que o escutassem e lhes confiava que ia deixar essa terra, que em seguida ia partir”. Sobrenaturalmente, o cantador doma os bois chorosos; segue com eles em direção a uma porteira que “dava para o campo”. Não fossem as várias indicações a respeito da morte de Chico Antônio presentes na narrativa, poderíamos até imaginar que, após terem paralisado a fazenda – inclusive o patrão - com seus cantos, bois e Chico Antônio, em um final algo análogo ao de “Conversa de Bois”, libertar-se-iam do sofrimento engendrado pelo trabalho. O cantador, repleto de autoridade conquistada pelo canto “sobre-humano”, ordena que “Abram as porteiras”. Ocorre então o fim trágico já anunciado: devido ao erro de um “rapazola”¹⁴⁵, uma porteira errada é aberta, libertando um feroz touro, que mata Chico Antônio. Em seguida, o touro é morto pelos demais trabalhadores da fazenda.

Se o final de Macunaíma articula-se profundamente com a recusa do herói ao mundo do trabalho, onde não haveria espaço para sua labilidade malandra - fundamentada pelo Brasil tradicional, vale dizer – o universo da informalidade também parece ser problematizado na rapsódia, como comentamos na análise de “A volta do marido pródigo”. Entretanto, em “Vida do Cantador”, Mário de Andrade demonstra certa nostalgia do passado do país, mais especificamente da cultura da época da escravidão. Logo após a humilhação sofrida por Chico Antônio pelo patrão, o pai do cantador, como para vingar-se, exclama: “Mas o senhor há-de escutar é ele cantar!”. Contrapondo-se ao pai de Chico, o narrador reflete:

Numa fazenda paulista! cantar! ... Já se fora o tempo em que cantava a escravaria, saracoteando no batuque ou disfarçando a monotonia dos eitos. Viera um colono, musical por tradição, emudecido pela ambição. Também a época da modinha morrera por completo na casa-grande, e na rapidez com que as coisas se transformam na terra da aventura, as fazendas eram de um mutismo desumano por ali (...) e lá na casa-grande o rádio tossindo.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, pp. 39-41.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 37.

O trecho, de contornos freyrianos, surpreende o leitor de Mário de Andrade, sobretudo quando contrastado com a lúcida conferência “O movimento modernista”, elaborada um ano antes, em que o autor denuncia as raízes oligárquicas do movimento, bem como a ausência de contribuição dos artistas dos anos vinte para o “amilhoramento político-social do homem”¹⁴⁷. O narrador da lição contrapõe o trabalho do colono, que o emudece, a uma idealizada “escravaria” que saracoteia e canta nos eitos; caracteriza o mutismo das fazendas como *desumano*, saudoso do passado em que modinhas pululavam na casa-grande. O parágrafo se encerra com a imagem pejorativa do rádio - que, além de substituir os “humanos” cantos dos escravos (segundo a perspectiva do narrador), também era imprescindível veículo de disseminação do populismo varguista¹⁴⁸. Estamos diante de um raro momento em que as perspectivas de Mário e de Rosa aproximam-se intensamente: os elementos modernos – cálculo, trabalho abstrato – contrapõem-se a um passado “mais humano”.

Certamente, tal proximidade de perspectivas fundamenta-se no chão histórico em que as duas narrativas são elaboradas: embora pronta em 1937, Guimarães Rosa afirma a João Condé que “Conversa de Bois” “sofreu grandes retoques” (p. 27) em 1945; a última lição de “Vida do cantador” é de 1943, como comentamos. Isto é, estamos diante de visões saudosistas de elementos do Brasil agrário franqueadas - mas não justificadas - pelo contraditório processo de modernização engendrado no país a partir de 1930, cujo aspecto sombrio mais evidente, ao menos naquele momento, viria à tona com o Estado Novo. Ainda especificamente em “Vida do Cantador”, Mário de Andrade parece recuar em relação à sua formação modernista, uma vez que a humanidade e flexibilidade do país não-oficial, plasmado na figura dos bois e sobretudo na de Chico Antônio, são aniquiladas pelo trabalho de tintas modernas. Não há articulação possível entre legado colonial e modernidade: o canto de Chico Antônio permanece fixado no texto, de maneira elegíaca, apenas como lição. No contexto de sistêmico processo de industrialização que desembocará em ditadura, as articulações entre esse Brasil “flexível” do passado e a modernidade não se insinuam, em *Sagarana*, da forma propositiva que encontramos em obras do Primeiro Modernismo. Ainda assim, contrastado com “Vida do Cantador”, “Conversa de Bois”, com seu final afirmativo de *vitória de Tiãozinho e dos animais sobre o sofrimento provocado pelo trabalho*, parece mais ligado a uma perspectiva modernista, mas *balizada pelo momento histórico*, como

¹⁴⁷ ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”, *op. cit.*, p. 255.

¹⁴⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30”, *op. cit.*, p. 20.

estamos buscando demonstrar. Assim como em “O burrinho pedrês”, a “moral” do caso de “Conversa de Bois” parece entregar ao presente o potencial de humanidade encerrado nas relações sociais do país rural.

3. O doutor aprendiz

3.1 A astúcia sertaneja de “Minha gente”

No enredo de “Minha gente”, os movimentos da específica política do interior de Minas Gerais, articulados com a trama amorosa, seguem no centro da narrativa, assim como em “A volta do marido pródigo”. No entanto, a mudança no foco narrativo – a história é contada em primeira pessoa por um narrador de extração culta que, embora criado no interior, vive na cidade, compartilhando dos valores da última – engendra uma série de questões complexas, concernentes, inclusive, ao método compositivo de Guimarães Rosa. Se uma das características centrais de *Sagarana* é a forte presença do riso popular, que permeia boa parte de seus contos, muito da graça de “Minha Gente” reside nas maneiras como o doutor culto e rico – ele é sobrinho de um fazendeiro importante na região, Emílio – é tapeado pela *astúcia sertaneja*, característica concernente a diversas personagens, como Tio Emílio, Maria Irma, ou um capiau que acompanha o narrador em sua viagem a cavalo da estação de trem até a fazenda do tio. Aqui, é o rapaz da cidade que vai visitar parentes no sertão e encontra “um outro sistema”, para falar com o narrador de “A volta do marido pródigo”¹⁴⁹.

Também nesta narrativa elementos do “progresso” se fazem sentir, se não no pequeno vilarejo no qual a história se passa, na fazenda de Emílio: logo que chega, o narrador percebe que

dos chiqueiros às turbinas, do pomar ao engenho, tudo encontro transformado e melhorado. Mas o mais melhorado e transformado mesmo é o meu *grande e bondoso* tio Emílio do Nascimento (p. 222, grifos meus)

Percebe-se, neste trecho, que a visão simpática em relação ao patriarca, constante em *Sagarana*, em “Minha gente” faz-se ainda mais explícita pelo narrador em primeira pessoa. É também com simpatia que o narrador assinala que “aqui neste *nosso feudo* grande é o prestígio do meu grande tio Emílio” (p.224, grifo meu); a identificação realizada pelo narrador entre a fazenda da família e um feudo indica o caráter pré-

¹⁴⁹ A respeito de “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”, Nildo Benedetti comenta: “Enquanto Lalino se movimenta com desenvoltura no meio em que atua, o Primo – que desabafa: ‘Pororoca! Será que ninguém aqui pensa como eu?!...’ – tropeça na maioria das frentes em que opera: na política, seu desempenho é medíocre e pouco ou nada ajuda o tio na conquista de votos; no campo afetivo, comporta-se ingenuamente e termina por se tornar o servidor involuntário da prima no obstinado projeto desta última de surrupiar o namorado de sua amiga Armanda. São fracassadas suas tentativas de mostrar sagacidade e esperteza no seu contato com José Malvino e com o moleque Nicanor (...) A forma desajeitada de o Primo se relacionar com várias personagens da obra faz de ‘Minha Gente’ o conto que trata mais apropriadamente da dificuldade dos narradores de primeira pessoa em *Sagarana*: homens da cidade, custa-lhes adaptar-se à mentalidade do sertanejo e ao ambiente rural”. BENEDETTI, *op. cit.*, pp. 150-151.

moderno que molda as relações interpessoais na fazenda e fora dela, centradas na figura de Emílio, cujo agrupamento “domina a zona das fazendas e manda na metade da vila”. Não obstante, Emílio – que, vale dizer, está transformado devido a seu envolvimento com a política - encomenda uma máquina de escrever (p. 244), pensa em comprar um automóvel (p. 247) e sua filha, Maria Irma, recebe do amigo (e futuro noivo) Ramiro (atenção para o nome estrangeiro, o mesmo do espanhol de “A volta do marido Pródigo) livros em francês. Apesar de seu flerte com a modernidade (plasmado sobretudo na aquisição de mercadorias), o modo como Emílio faz política prescinde da objetividade que, em tese, pauta as relações burguesas. Trata-se de uma “política sutilíssima” (p. 224), muito semelhante à do Major Anacleto, cujos nexos são compadrios e formas de dominação personalistas.

Vejam os casos de Bento Porfírio, capiau da região com quem o narrador, durante sua estada na fazenda, vai à pesca. Bento é assassinado pelo marido de sua amante, De-Lourdes. Testemunha do crime (Porfírio fora assassinado enquanto ele e o narrador pescavam), o narrador logo vai pedir ao tio que resolva o caso, uma vez que no lugar “não é de uso dar-se voz de prisão” (p. 234). Após relatar o incidente a Emílio, o narrador se indigna com a calma do tio diante do acontecido: Emílio, mesmo sendo próximo de Bento Porfírio, recusa-se a *mandar* gente para buscar o assassino (p. 235). No entanto, o patriarca muda repentinamente de postura quando percebe que a fuga do assassino significa a perda de um voto; o tio, então, pede a um homem mulato, Gervásio (figura correspondente à de Lalino Salãthiel?) que junte depressa uns homens para buscar Alexandre, o criminoso, enquanto ele, Emílio, providenciaria os elementos necessários para o julgamento (que, nos parece, seria feito sob sua égide, e não a da Justiça) (pp. 235-236). Já no episódio de Don’Ana do Janjão – fazendeira, uma das únicas mulheres das narrativas de *Sagarana* que têm lugar na vida pública - , o narrador não compreende por que o tio homenageia a ela e ao marido, batizando dois santos de uma capela da região com seus nomes, uma vez que ela *manda* em eleitores de outro município. Ao que Emilio responde de maneira artilosa:

Ora, que idéia, meu sobrinho! Então você pensa que é só por interesse que a gente agrada as pessoas de quem a gente gosta? ... E mesmo que fosse... Mesmo que fosse, tem muita gente, da banda de cá das divisas, que morre para obedecer à minha comadre Don’Ana...

— Comadre?

— Uê?... Pois não vai ser? Ela mais o marido, que é muito boa pessoa, não vão batizar as imagens que eu mandei vir para a capelinha? Pode escrever, pode pôr na carta: “Minha ilustríssima e prezada

comadre...” (...) Muito distinta a comadre Don’Ana... É capaz de querer fazer com a gente um trato por fora: ela manda o pessoal dela por aqui votar comigo, e eu faço o mesmo com o povinho que tenho por lá, no Piauí...

— Falo nisso, na carta, tio?

— Nada. Por enquanto, nada... Mas capricha, mesmo... Pergunta como é que vai em Juquinha... Juquinha é o aí-de-jesus de lá, é um menino que a minha comadre Don’Ana está criando... (pp. 245-246).

Até mesmo uma inocente visita (são palavras do narrador) do sobrinho à casa de Juca Soares, inimigo político de Emílio, mas pai de Alda, bonita moça a quem o narrador corteja visando esquecer o desejo não correspondido pela prima Maria Irma, foi instrumentalizada em favor da política do tio. Vale ressaltar que neste episódio o próprio Emílio identifica-se à figura do sapo, exaustivamente associada à de Lalino em “A volta do marido pródigo”: a astúcia do malandro e a do proprietário fazem parte de um *mesmo sistema*:

— Que foi que você disse a ele [Juca Soares]?

— Não me lembro... Ah, sim: acho que disse que o senhor estava um pouco desanimado, que talvez aceitasse um acordo... Fiz mal?

— Fez muito bem, isto mesmo é que sapo queria! Eles agora vão pensar que é verdade, e vão amolecer um pouco... (p. 252).

Os métodos capciosos e nada objetivos de Tio Emílio na política são reproduzidos, no âmbito doméstico – único no qual as personagens femininas de *Sagarana* têm mobilidade, exceto Don’Ana, caracterizada por Maria Irma como “mulher-homem, que manda e desmanda”(p. 245)- pela prima Maria Irma, que, com dissimulada inocência, consegue, por meio de um ardiloso jogo (que assume o centro do enredo) livrar-se dos galanteios do primo citadino empurrando-lhe a amiga Armanda, de quem arremata o noivo, Ramiro; os interesses do narrador caem por terra diante da astúcia da moça sertaneja, que, através de meias palavras e de um comportamento quase sempre ambíguo em relação às investidas do primo, logra ajeitar sua vida amorosa.

Tal sagacidade sertaneja – cujos meandros o narrador citadino parece ter tanta dificuldade em compreender – não se fixa apenas no comportamento análogo de Emílio na vida pública e de Maria Irma no âmbito doméstico, mas antes parece ser o *modus operandi* das relações sociais representadas em “Minha Gente”. A narrativa, que à primeira vista parece ter por cerne um enjoativo joguinho amoroso entre primos, tem a espinha dorsal constituída pela *relação conflituosa do narrador citadino com as formas de relacionamento interpessoais do mundo rural que, não obstante, ele admira e valoriza* – e com o qual se integra, tanto no fim do enredo, quando se apaixona por

Armanda, quanto pela própria maneira como narra, estetizando o universo rural, como veremos. Em outras palavras, “Minha gente” evidencia como uma conduta comum no âmbito doméstico – o jogo amoroso e suas ambiguidades – é generalizada, estendendo-se para a vida pública. O desajuste entre sociabilidades citadina e sertaneja, na qual as formas da última impõem-se sobre a primeira, aparece plasmado na própria natureza, como podemos perceber pela cena em que Maria Irma e o narrador observam o galinheiro da fazenda. Diante da inusitada vitória de um galo sobre um gavião na disputa por uma fêmea, o narrador comenta:

__ Nunca pensei que um gavião pudesse ser tão covarde e idiota... – eu disse.

Maria Irma riu.

__ Mas este não é gavião do campo! É manso. É dos meninos do Norberto... Vem aqui no galinheiro, só porque gosta de confusão e algazarra. Nem come pinto, corre de qualquer galinha...

__ Claro! Gavião civilizado!

__ Uh’lalá... Perdeu duas penas...

O sorriso de Maria Irma era quase irônico. Não me zanguei, mas também não gostei.

A superioridade da sabedoria sertaneja sobre os conhecimentos cultíssimos do narrador é evidenciada antes mesmo da chegada dele à fazenda de seu tio; na estrada que atravessa, a cavalo, da estação de trem até o “feudo” de Emílio, o narrador, por sugestão de Santana, conselheiro escolar que encontra por acaso no caminho, testa os conhecimentos empíricos de seu guia de viagem, o capiau José Malvino:

__ Veja este que Vai à nossa frente: é um camarada analfabeto, mas, no seu campo e para o seu gasto, pensa *esperto*. Experimente-o.

Gostei da idéia, e olhei ao redor, buscando um tema (...)

__ Chega aqui, José. Aqueles gaviões ali nos bois caracarás, não são?

__ São sim senhor, seu doutor.

__ Uma beleza, você não acha? Que é que você acha de mais bonito neles?

José Malvino sorriu sem graça, pensando que eu estivesse querendo fazê-lo de bobo. Mas disse:

__ Se o senhor doutor está achando alguma boniteza nesses pássaros, eu cá é que não vou dizer que eles são feios... Mas, p’ra mim, seu doutor não leve a mal, p’ra mim, *coisa que não presta não pode ter nenhuma beleza...*

__ Então, José, você não admira coisa alguma neles? Nem as pernas calçadas? Nem o topete preto? Nem a nucazinha pedrês? Nem as penas do rabo, mal misturadas, claras e escuras, como o penacho de uma peteca? !... E eles não são úteis? Não servem para comer os carrapatos?

— É, p'ra isso lá ele presta, sim senhor... Mas o senhor não vê que ele bica também o umbigo de bezerro novo, e mata o coitadinho... Aqueles ali, sim, fazem a limpeza direito...

E José Malvino mostra os anus (...) (pp. 214-215, grifos meus)

José Malvino, ao conhecer a fundo os animais do campo, acaba contestando o veio contemplativo abstrato do narrador, que, ignorando a morte dos bezerros pelas bicadas dos gaviões, vislumbra apenas a beleza dos últimos. Assim, a suposta superioridade do narrador, que seria capaz de contemplar os gaviões (note-se o seu esforço para convencer o capiau da beleza deles, enumerando suas qualidades plásticas) é relativizada pela sabedoria empírica de José Malvino. No mais, não serão poucas as vezes em que o narrador citadino, a despeito de sua erudição e veio contemplativo, assumirá contornos abobalhados diante da inteligência esperta de Malvino.

Vale notar que certos meandros do procedimento técnico empregado por Rosa em *Grande Sertão: Veredas* – uma situação dialógica entre o ex-jagunço Riobaldo e um doutor da cidade em que a presença do último é apenas virtual, constituindo um “monólogo inserto em situação dialógica”¹⁵⁰ – são desvelados retroativamente pelas narrativas em primeira pessoa de *Sagarana*: apesar da presença apenas virtual, a ótica do *Grande Sertão*, que reinventa esteticamente regiões interioranas de Minas Gerais, é a do doutor, não a do jagunço. Assim, “a voz do sertão que fala à cidade é a voz da cidade que fala a voz do sertão que fala à cidade”¹⁵¹. Nas narrativas em primeira pessoa do

¹⁵⁰ A expressão é de Roberto Schwarz: “*Grande Sertão: Veredas* começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência. O discurso que nasce irá correr ininterrupto e exclusivo até o fim do livro: sua fonte é uma personagem. Não tivéssemos mais dados, poderíamos supor um longo monólogo fictício, destinado a mostrar pelo ângulo psicológico a vida aventureira do jagunço, tema da obra. Haveria acordo com o travessão, com a narrativa em primeira pessoa, e haveria perspectiva de uma exploração exaustiva da alma rústica. Logo as primeiras palavras, entretanto, mostram que não. Trazem à cena um interlocutor, estabelecendo uma situação dialógica. Riobaldo, personagem central, diz: ‘Tiros que o senhor ouviu...’ – e sabemos que não está só, que há colóquio. Ao passar das páginas, contudo, não veremos surgir de próprio corpo o parceiro de prosa; sua presença é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo, única voz do livro. Poderíamos falar, então, em diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo inserto em situação dialógica”. SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: Estudos”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa, op. cit.*, p. 379.

¹⁵¹ A formulação é de Ana Paula Pacheco: “O sertão é o mundo – ontologia em que se misturam erudição, metafísica e jaguncismo barranqueiro (aquele que existiu de fato na região do rio São Francisco até por volta de 1930) –, tal qual, podemos arriscar, o mundo poderia ser visto *no* e *do* sertão, mas segundo o olhar de uma outra classe social (a do doutor, não a do jagunço), que reinventa o sertão e as regiões interioranas do norte de Minas Gerais. Esse me parece ser o princípio estrutural de *Grande Sertão: Veredas*, dando contornos ao jorro verbal de Riobaldo durante quase quinhentas páginas. O ex-jagunço fala a um interlocutor citadino que recria para o leitor a história narrada: assim entendida, a voz do sertão que fala à cidade é a voz da cidade que fala a voz do sertão que fala à cidade... um artifício do foco narrativo, cheio de consequências a verificar. Uma delas é a estetização literária em que a voz do ‘outro’ – de outra classe e de outro contexto social – passa por uma espécie de preconceito invertido. Por ora, é de se notar a utopia em que o mais avançado (simbolizado por uma linguagem de vanguarda, que é a do *Grande sertão*) se conjugasse, sem violência, ao que permaneceu vivo na cultura popular”. PACHECO, “Jagunços e homens livres pobres”, *op. cit.*

volume de 1946 – “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo Fechado” – todos os narradores são homens citadinos, eruditos e de classe alta; os de “São Marcos” e “Corpo Fechado”, como veremos, identificam-se, não só pela bagagem cultural e pela condição de classe, mas por outros elementos internos às narrativas, ao autor; assim, o processo de *recriação do universo sertanejo*, que passa pela associação de elementos da paisagem, da sociabilidade e de causos do sertão a referências da chamada alta cultura ocidental evidencia-se como sendo operado por estes narradores que, aliás, ressignificam também o foco narrativo das outras histórias do volume, em terceira pessoa (como, por exemplo, “Sarapalha”). Dessa maneira, a presença de narradores em primeira pessoa em algumas narrativas de *Sagarana* pode ajudar-nos a refletir sobre o lugar social que fundamenta a estetização universalizante do sertão, um dos cerne de toda a obra de João Guimarães Rosa.

Vejamos, por exemplo, o momento em que o narrador medita sobre a beleza da prima Maria Irma:

Graciosíssima. O perfil é assim meio romano: camafeu em cornalina... Depois, cintura fina, abrangível; corpo triangular de princesinha egípcia... Mas a sua maior beleza está nos olhos: olhos grandes, pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, electromagnéticos, rasgados quase até as têmporas, um infinitesimalzinho irregulares; lindos! Tão lindos, que só podem ser os tais olhos Ásia-na-América de uma pernambucana – pelo menos de uma filha de pernambucanos, quando nada de meia-ascendência chegada do Recife...

Não entendi, e indaguei a Tio Emílio. Não, todos os avós de Maria Irma são rigorosos mineiros, de ontem e anteontem, da Monarquia, das Sesmarias. (pp. 225-226).

O primo-narrador, valendo-se de rebuscado vocabulário e de referências da “alta cultura” (entre as quais ressoa, inclusive, a machadiana caracterização dos electromagnéticos olhos de Maria Irma, cuja fenda é *oblíqua*) universaliza a figura da prima que, no entanto, é rigorosamente mineira. Pode-se perceber, assim, que as associações entre realidade sertaneja e cultura erudita são operadas pelo narrador citadino, detentor de tal cultura – movimento presente já no início da narrativa, quando, arrematando um parágrafo no qual descreve a paisagem mineira (descrição em que emprega uma série de termos exóticos e sonoridade poética) o narrador reflete, entusiasmado: “Minas Gerais... Minas principia de dentro para fora e do céu para o chão...” (p. 216).

Assim, o narrador, de origem social e cultural bastante diferente da de Lalino Salãthiel, o malandro de “A volta do marido pródigo”, compartilha com ele um impulso cosmopolita fixado no desejo amoroso: Eulálio troca a caipira Maria Rita pelas mulheres-mercadorias, quase todas gringas, da cidade; o narrador de “Minha gente”

associa a figura da prima mineira às culturas das civilizações romana, egípcia e oriental. Apesar de tal sede por cosmopolitismo, que é comum ao malandro e ao narrador culto, suas origens distintas pautam suas trajetórias e movimentos, estes bastantes distintos: Lalino, o mulato que vem de baixo, recusa veementemente a província, seduzido pela cultura de almanaques nos quais figuram suas francesas; só se reconcilia com o interior (e com Maria Rita), como vimos, quando percebe que sua labilidade malandra pode lhe render vantagens quando aliada aos interesses dos poderosos. Já o narrador de “Minha gente”, desde o início, nutre interesse e admiração pelo universo sertanejo, comprazendo-se ainda mais em sua contemplação quando estabelece as relações entre a cultura erudita que detém e a realidade do interior que observa – nesse sentido, nada mais compreensível que o narrador não se interesse por Alda, que, apesar de bonita, “tem olhos verdes... é clara demais, meio loura... (...) Não é Maria Irma!”. Parece-nos, assim, que o doutorzinho compraz-se em universalizar aquilo que considera, digamos, genuinamente sertanejo.

Neste contexto, como indica o narrador, “todo-fim-é-bom”: devido ao jogo astucioso de Maria Irma, o primo apaixona-se por Armanda, moça que condensa em si localismo e cosmopolitismo, para a alegria do doutorzinho: filha de fazendeiros, Armanda “guia automóvel, muito bem... é saída ...”, é “muito desembaraçada, independente, moderna...” (p. 251). Mas, apesar de sua “modernidade”, Armanda mostra-se tão ardilosa quanto Maria Irma (p. 259-260), valendo-se dos artifícios nada objetivos de conquista, os quais estendem-se para a vida pública do sertão (que, nesse aspecto, é mais Brasil do que “mundo”). E se inicialmente o sobrinho de Emílio tem dificuldades em adaptar-se a tais métodos interioranos – no amor, na política, na contemplação da natureza – ao final da narrativa reconhece destes métodos o valor, pois foi a partir deles que conheceu Armanda. E assim como em “A volta do marido pródigo” o final feliz amoroso coincide com o final feliz na política, isto é, com a vitória do grupo de Emílio nas eleições. Em “Minha gente” os meios para que os fins sejam alcançados – seja para a conquista de um namorado, de um adversário político ou de um cavalo – guardam uma analogia de procedimentos, e embora os métodos sejam os mesmos – em tudo distintos da formalidade da norma burguesa – é interessante notar como a perspectiva da narrativa *abstrai o lugar social de quem deles se vale*: como assinala Roberto Schwarz, noutro contexto,

Segundo esteja a serviço de uma classe ou outra, a informalidade muda de feição. Quando ajuda a driblar as privações da pobreza pós-colonial, desprovida de direitos civis e de trabalho

assalariado, mas sacramentada no formalismo despropositado da lei, ela tem conotação popular, civilizadora a seu modo. O seu olho para os estragos causados pelas abstrações burguesas é um elemento de humanidade e razão, a que se prende por momentos certa graça inconfundível na fala, nas condutas e letras brasileiras. Mas ela costuma também funcionar como álibi ideológico para que os de cima fiquem à vontade para desconsiderar e atropelar os de baixo.¹⁵²

No entanto, na narrativa em questão, *a simpatia do narrador pelo universo sertanejo*, que inicialmente não compreende, mas a que posteriormente adere festivamente, *nivela a prática cordial das elites às tiradas da sabedoria popular* – e podemos vislumbrar o mesmo movimento em “A volta do marido pródigo”, na qual a malandragem de Lalino, aliada aos interesses dos poderosos, não indica, nem a contrapelo, ser civilizadora a seu modo. Em “Minha gente”, das manobras políticas de Tio Emílio à esperteza do moleque Nicanor, tudo é equiparado pelo olhar do narrador citadino à espécie de astúcia sertaneja cujo valor ele reconhece (vide o final feliz da narrativa, com direito até a casamento) e inscreve, por meio do salto universalizante – que, vale novamente dizer, só por ele (que vive em outro contexto social e detém outra cultura) poderia ser dado – no rol da alta cultura ocidental. Em “Minha gente”, devido ao olhar do doutor citadino, a conjugação entre materiais eruditos e populares fixa-se em um texto em que a violência engendrada pelos compadrios e outras formas de dominação personalistas é escamoteada. Além disso, percebe-se a valorização de certas formas de sociabilidade que, com a perda da importância econômica e política do meio rural pós-30, pareciam estar ficando para trás. Rosa cristaliza, nesta narrativa, a sagacidade sertaneja – que inclui a cordialidade dos coronéis- como se pudesse preservá-la em suas formas de expressão anteriores ao novo modo de acumulação que estava em curso, ao mesmo tempo em que indica certo desejo, plasmado no “aprendizado” do narrador, de que o processo de modernização pelo qual o país passava levasse adiante um pouco deste substrato pré-burguês do país.

3.2 Contemplação e Violência (São Marcos)

Em “São Marcos” e “Corpo Fechado” o foco narrativo continua em primeira pessoa: em ambas as histórias, trata-se de um homem citadino e culto que conta causos – repletos de elementos sobrenaturais e mágicos- vividos no interior do país. Dessa maneira, a partir destas histórias também se pode refletir sobre as contradições engendradas pela reinvenção do sertão por um doutor de extração urbana e culta – nelas, aliás, a figura do autor João Guimarães Rosa espelha-se de maneira bastante pungente

¹⁵² SCHWARZ, Roberto. “Um minimalismo enorme”. In: *Martinha versus Lucrécia*, op. cit., p. 131.

nas figuras dos narradores-personagens letrados que, de caderneta em mãos, vão tomando nota do que encontram pela frente no sertão de Minas Gerais¹⁵³. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho de “Corpo Fechado”:

Pois foi nesse tempo calamitoso que eu vim pra Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota. // O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversas à beira do fogo, desafios com viola, batuques e cavalhadas, procurei, procurei, e quebrei a foice (p. 299).

A título de curiosidade, vale assinalar que a figura de Guimarães Rosa como uma espécie de “antropólogo do sertão” será o cerne de um romance publicado por Glauber Rocha em 1977. Seu enredo coloca o próprio Glauber e Guimarães Rosa como personagens centrais da narrativa; os dois realizam, juntos, uma expedição pelo sertão procurando conhecer e entrevistar o jagunço que dá nome ao romance: Riverão Sussuarana. A ambígua narrativa, de contornos tropicalistas, aponta constantemente para a dimensão de classe e para o caráter estetizante da aproximação rosiana ao universo sertanejo:

Outros bichos Rosa classificava com gravador alemão de pilha. Muitos tapes tirava da Bolsa de couro inglês, com JGR gravada em ouro

Rosa cansado remodelava os escritos e dava páginas de papiro pra mim, com as complexas recomendações filológicas e infraestruturais, parte em grego (...) \\Rosa compreendeu que Riverão queria se transformar em Zé Bebelô, era com Três Guerreiros, um Negro Papagayo Voadô e um Amazonas Tropykal que Deus começava: __ És um mito, Sussuarana, teu nome Riverão é sensual inexplicável...

__ Do que sei desta Heuztorya de Coluna, vejamos a medula – respondeu Rosa acendendo cachimbo de Marfym comprado em Hamburgo no Bordel L’Ange Bleu, com fumo de Cachoeira refinado em Geneve: __ A mãe de Thomaz Mann nasceu em São Felix ... Numa cena de ‘A Montanha Mágica’ Hans Castorp, o tuberculoso retirado numa clínica para refletir sua cura numa Europa precipitada à tragédia de Wagner, Zaratustra e Hitler, fuma charutos baianos...¹⁵⁴

¹⁵³ É conhecido o fato de que Guimarães Rosa, em suas viagens pelo interior de Minas Gerais, tomava nota de elementos da paisagem e de outros elementos característicos do sertão. Sobre as viagens que realizou nos anos de 1950, que renderam dois diários, Sandra Guardini Vasconcelos comenta: “Os dois diários oferecem, sobretudo, a oportunidade de comprovar o espírito arguto e observador de um artista que procurava absorver dados de realidade para retrabalhá-los e recriá-los em sua obra (...) Há também o depoimento dos repórteres de *O cruzeiro* que acompanharam os dois últimos dias de viagem e registraram em sua reportagem a experiência do escritor (...) Por eles ficamos sabendo que Rosa levava uma caderneta presa ao pescoço por um barbante, onde anotava palavras e frases (...) De uma outra visita de Guimarães Rosa, desta vez à Nhecolândia, em Mato Grosso do Sul, ficou o testemunho do vaqueiro Mariano, que relembra a respeito do seu encontro com o escritor: ‘Tudo queria saber: os nomes dos pássaros, dos pés de folha, o nome das vacas. Não largava o caderninho, nem nos rodeios. De vez em quando parava o cavalo para perguntar cousas, tirava o caderninho e escrevia’ VASCONCELOS, Sandra. *Puras Misturas*, op. cit., pp.158-159.

¹⁵⁴ ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978. As citações encontram-se, respectivamente, nas páginas 22, 264 e 83.

Voltando aos textos rosianos, assim como em *Grande Sertão: Veredas*, temos nestas narrativas em primeira pessoa de *Sagarana* a “imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente”¹⁵⁵. No entanto, não nos parece que as narrativas em questão fundam uma “antropologia poética, em que a penetração na alma do rústico se encena, ao mesmo tempo, como processo dialógico de esclarecimento”¹⁵⁶, uma vez que nestes textos insinua-se a presença de diferenças que obstaculizam a integração desejada – pelo autor - entre materiais eruditos e populares, e, no caso de “São Marcos”, a integração entre cultura citadina e sertaneja traz um processo *violento e avesso ao esclarecimento* em seu bojo. Nesta história, um narrador citadino conta, em tom de narrativa oral (“Naquele tempo eu morava no Calango Frito e não acreditava em feiticeiros”, p. 261), os conflitos que viveu com um negro feiticeiro popular na região na qual o conto se passa, o Calango Frito. Desde o início, o narrador pontua a posição inferior que a feitiçaria assume em sua perspectiva, embora ele mesmo possua diversas superstições:

sal derramado, padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer “lepra”, só “o mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo pretos (...) Mas, feiticeiros, não. (pp. 261-262)

Percebe-se, inclusive, o modo como o narrador humilha e agride verbalmente o popular feiticeiro da região, o João Mangolô:

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo.

__ Ó, Mangolô!

__ Senh'us' Cristo, Sinhô!

__ Pensei que você era uma cabiúna de queimada...

__ Isso é graça de Sinhô...

__ ...Com um balaio de rama de mocó, por cima!...

__ Ixe!

__ Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”

__ oi, oi...

__ “Segundo: todo negro é vagabundo.”

¹⁵⁵ ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado; romance e experiência em Guimarães Rosa”, *op. cit.*, p. 463.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 464.

__ Virgem!

__ “Terceiro: todo negro é feiticeiro ...”

Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia e ainda bateu com a porta.

__ Ò, Mangolô! : “Negro na festa, pau na testa!...” (pp. 266-267)

O conflito entre narrador citadino e feiticeiro negro capiau, que configura a medula da narrativa, é enraizado historicamente: embora a ação se passe durante a Primeira República, é evidente o lastro da escravidão que perpassa o diálogo – Mangolô refere-se ao narrador como “Sinhô”, e não investe contra as agressões verbais do homem citadino, limitando-se a bater a porta (embora, como veremos, prepare uma vingança). O narrador, por sua vez, ao desqualificar o negro feiticeiro utiliza expressões que aparecem *entre aspas* – como “negro na festa, pau na testa” – indicando, além da violência que estas frases feitas trazem em seu bojo¹⁵⁷, o caráter de lugar comum, compartilhado socialmente, de tais frases e “mandamentos”. Dos preconceitos do narrador em relação à feitiçaria e deste diálogo depreende-se o lugar social inferior a que o homem negro é relegado no universo da narrativa (e no do Brasil da Primeira República, para não dizer até os dias de hoje).

Depois da violência, a contemplação: após agredir João Mangolô verbalmente, como faz todos os domingos¹⁵⁸, o narrador parte para seu destino final, o Mato das Três Águas, onde passa o dia a observar a natureza, embora simule para a gente do arraial caças semanais, pois “não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver mudinha de cambuí a medrar da terra de dentro de um buraco no tronco de um camboatã (...)” (p. 264) – fato que marca a diferença entre a disposição contemplativa do narrador e a da gente da região. Ao chegar no Mato das

¹⁵⁷ Antonio Candido analisa, com vistas a esclarecer o enfoque narrativo do romance *O cortiço*, um dito popular corrente no século XIX: “Para português, negro e burro, três pés: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar”. Nas palavras do crítico: “ (...) este dito nos serve de introdução ao universo das relações humanas d’*O Cortiço* (...) porque encerra também uma ilusão do brasileiro livre daquele tempo, que é o seu emissor latente e que no enfoque narrativo do romance se manifesta com uma curiosa mistura de lucidez e obnubilação. // Penso no brasileiro livre daquele tempo com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime da escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até a esfera da animalidade, como está no dito. O português se nivelaria ao escravo porque, de tamanco e camisa de meia, parecia depositar-se (para usar a imagem usual do tempo) na borra da sociedade, pois ‘trabalhava como um burro’. Mas enquanto o negro escravo e depois liberto era de fato confinado sem remédio às camadas inferiores, o português, falsamente assimilado a ele pela prosápia leviana dos ‘filhos da terra’, podia eventualmente acumular dinheiro, subir e mandar no país meio colonial.” CANDIDO, “De cortiço a cortiço”. In: *O discurso e a cidade, op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁸ “E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas, o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô, de quem eu zombava, já por prática. Com isso, eu me crescia, mais mandando, e o preto até que se ria, acho que achando mesmo graça em mim” (p. 263).

Três Águas, o narrador observa com minúcia a paisagem, cuja diversidade e beleza transpõe em prosa bastante poética – como é comum em *Sagarana*, à descrição da paisagem local combinam-se aliterações e, sobretudo, assonâncias; da mesma maneira, o narrador estabelece relações entre a natureza observada e o repertório cultural que detém:

Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avencas de folhagem minuciosa: a avenca dourada, recurvando em torno ao espique as folhas centopéias (...) // Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da Mágica Excalibur (...) (p. 279)

A relação estabelecida pelo narrador-personagem entre elementos da cultura universal erudita e natureza sertaneja observada assemelha-se ao processo compositivo de Guimarães Rosa; aqui, como em “Minha gente”, não é dificultoso desvelar o processo, uma vez que fica claro que quem estabelece as conexões entre local e universal é o homem de origem citadina, que, aliás, deve esconder do povo da região o verdadeiro motivo de sua expedição ao mato – a contemplação¹⁵⁹. Vale remarcar que a prosa poética, um tanto quanto encantatória, observada nesta passagem, não aparece somente em “São Marcos” ou em “Minha gente”- isto é, não se trataria de uma especificidade dos narradores destas histórias - mas aparece, como se sabe, de maneira generalizada em *Sagarana*, assim como em toda a obra posterior do autor. A identificação da figura do autor com a do narrador não é sugerida apenas pela semelhante estetização erudita da natureza sertaneja operada por ambos: em determinado momento do conto revela-se que o narrador da história chama-se justamente... João (“Para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria”. (p. 264)¹⁶⁰. Aliás, salta aos olhos a proliferação de joãos em “São Marcos” – autor, narrador e passarinhos contemplativos¹⁶¹ compartilham do mesmo nome. Tal proliferação de joãos torna-se mais interessante quando atentamos para o fato de que o

¹⁵⁹ Sobre esta questão em “São Marcos”, Roncari comenta: “Sendo a novela narrada por um homem culto, que tem como assunto a própria experiência, ele pode criar certas associações, como as que faz entre dois universos distintos do pensamento mítico-mágico-religioso: o sincrético brasileiro (...) com um sincrético universal, composto das mais diversas vertentes (...). Os pontos comuns que permitem a aproximação entre os dois sistemas são muito habilmente explorados pelo autor. Essas associações, que podem ser percebidas em toda a obra de Guimarães, aqui têm uma particularidade: as suas matrizes estão separadas e pertencem a sujeitos distintos, elas têm expressões diferentes, e as suturas da soldagem de uma com a outra estão mais visíveis” RONCARI, *op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁶⁰ Em outro momento da narrativa, o narrador afirma que “nesta estória, eu também me chamarei José” (p. 265). O emprego do advérbio *também* indica que o narrador autodenomina-se tanto como João quanto como José. O nome João, no entanto, precede o nome José.

¹⁶¹ “E aquele? Ah, é o João-grande. Não o tinha visto (...) E lá está o João-grande, contemplativo, ao modo em que aqui estou” (p. 282).

narrador é também xará do feiticeiro João Mangalô – apenas um dos vários índices de *espelhamento torto* que é construído entre as duas figuras na narrativa. Nesse sentido, vale atentar sobre a especificidade do duplo na literatura brasileira formulada por José Antônio Pasta:

Até mesmo Antonio Candido, quando trata de interpretar a configuração do duplo entre nós, ele o faz segundo a receita formulada pela filosofia estética e pela crítica literárias alemãs e amplamente consagrada em seguida. Esta boa fórmula – eu digo sem qualquer ironia – deriva sobretudo do pensamento dos românticos alemães (...) e reconhece a origem do duplo numa espécie de excesso ou *desmedida da reflexão* (...) o duplo, no Brasil, constitui-se por razões opostas às do duplo romântico – alemão ou europeu. Se, na Europa, o duplo se constitui, como se quer, por um excesso ou uma desmedida da reflexão, no Brasil ele se produz por carência de reflexão ou, se se quiser, *pela suspensão da reflexão* bem no meio da bela curva que lhe era prescrita pelo idealismo alemão. // O que entravava, portanto, a reflexão, entre nós, se a sua exigência já estava, então, presente? (...) tratava-se da presença maciça e multissecular da escravidão na formação do país // Se, de um lado, o pertencimento do país à esfera econômica e ideológica da modernidade burguesa instalava entre nós as exigências de autonomia própria à subjetividade moderna, de outro a não-constituição de um mercado de trabalho livre, devida à escravidão, impedia a realização dessa autonomia. // Desse modo, situávamo-nos, no Brasil, em face de dois regimes, igualmente bem ancorados na realidade dos fatos e, não obstante, contraditórios e mutuamente exclusivos: um que, exigindo a formação do juízo autônomo, prescrevia a distinção entre o mesmo e o outro; e um outro regime que tornava inconcebível a distinção entre o mesmo e o outro. // Como isso se passava do lado da reflexão? Por uma parte, a reflexão, exigida pelas condições de que falamos anteriormente, dava início ao seu processo: o mesmo se desloca para o outro. Mas, ao mesmo tempo, age sobre ele o regime que torna essa distinção inefetiva – e o outro mostra ser o mesmo. Em vez de realizar o retorno sobre si, o eu se vê preso na má infinidade de um movimento pendular em que ele bascula interminavelmente entre o mesmo e o outro – condenado a repetir sem término e sem saída a mesma fórmula: o outro é o mesmo, o mesmo é o outro, e assim indefinidamente. Ora, o que é essa fórmula senão a do duplo? É assim, então, que o duplo se forma no Brasil – como o produto inapreensível de uma suspensão da reflexão justamente sobre o limite entre o mesmo e o outro, ou entre as exigências simultâneas de sua distinção e sua indistinção. É também por isso que o duplo, no Brasil, é mais frequente e mais intenso que alhures e, ao mesmo tempo, não chega nunca às configurações inteiramente nítidas e bem apreensíveis que conheceu em outras literaturas. É por excesso de duplicação que o duplo, aí, não se completa e se furta.¹⁶²

A identificação a princípio menos evidente entre João narrador e João Mangalô dá-se no plano da magia: o primeiro configura-se como espécie de “mágico da palavra”, fato evidente em seu conflito com “Quem será”¹⁶³, quando, após inscrever no bambu uma série de nomes de “reis leoninos”, exalta as capacidades da palavra poética de *transformar uma coisa em outra* justamente por seus mistérios¹⁶⁴:

¹⁶² PASTA Jr., José Antonio. “Singularidade do duplo no Brasil”. In: *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*, op. cit., pp. 116-119.

¹⁶³ No caminho para o mato das Três Águas, há um bambu no qual o narrador e uma pessoa desconhecida – a quem o primeiro confere a alcunha de “Quem-será” – escrevem versos; o narrador escreve com um lápis e “Quem-Será” com ponta de faca, isto é, nos objetos de que se valem para escrever estão marcadas suas origens sociais distintas. Instala-se uma disputa de versos entre os dois: toda vez que o narrador retorna ao ponto onde está o bambu, Quem –será escreveu novos versos, abaixo dos quais o narrador lança os seus.

¹⁶⁴ Sobre a crença no caráter *transformador da realidade* da magia, Marcel Mauss comenta: “Os atos rituais são, por essência, capazes de produzir algo mais do que convenções; são eminentemente eficazes; são criadores; eles fazem. Os ritos mágicos são mesmo mais particularmente concebidos dessa maneira; a

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras (...) nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. // Sim, que à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado (...) meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bidimensional, por meio de ensinar-lhes estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto (...) E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo mundo entende”), e clama saudades das lengas arengas do defunto padre Jerônimo, “que tinha muito mais latim”... E que a frase “*Sub lege libertas*”, proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente (p. 275)

Nesse sentido, vale retomar o espelhamento entre narrador e autor, uma vez que Guimarães Rosa comumente afirmava em (raras) entrevistas que buscava operar, em sua literatura, com categorias metafísicas da linguagem (fato que não é difícil de depreender da leitura de suas narrativas):

Olhe, eu não entendo por que se faz tanto barulho pelo que deram de chamar ‘a língua de Guimarães Rosa’ (...) Deve-se apenas partir do princípio de que há dois componentes de igual importância em minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino americanas do português e do espanhol, nas quais existem muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. O elemento metafísico...¹⁶⁵

Voltando à identificação entre João narrador e João Mangolô, é preciso lembrar que o primeiro irá se render à magia *nos termos em que a desprezara*. Enquanto contemplava a paisagem no mato das Três Águas, o narrador perde, repentinamente, a visão:

tal ponto que, com frequência, tiraram seu nome desse caráter efetivo: na Índia, a palavra que melhor corresponde à palavra rito é *karman*, ato; o feitiço é o *factum*, *kṛtyā* por excelência; a palavra alemã *zauber* tem o mesmo sentido etimológico; outras línguas também empregam, para designar a magia, palavras cuja raiz significa *fazer*”. Mais adiante, o antropólogo ressalta o caráter misterioso dos ritos mágicos: “Chamamos assim [rito mágico] *todo rito que não faz parte de um culto organizado*, rito privado, secreto, misterioso, e que tende no limite ao rito proibido”. MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. As citações encontram-se nas páginas 56 e 61, respectivamente. Grifos do autor. No mais, é bastante conhecida a importância das *palavras* nos ritos mágicos: para que o ato mágico se consuma, muitas vezes é necessário que palavras sejam enunciadas em determinada ordem, como a própria oração do conto, São Marcos – a despeito de seu caráter sincrônico – revela: “E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida: __ ‘Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro...’ (...) __ Pára, creio em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo! ... É melhor esquecer *as palavras* ...” (p. 268). Grifos do autor.

¹⁶⁵ LORENZ, Gunter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa, op. cit.*, p. 80. Sobre *Grande Sertão: Veredas*, Pasta Jr comenta: “Tudo se passa como se, por sua constituição mesma e pelo pacto que firma com seu leitor, esse livro transcendesse a categoria estético-literária do *enigma*, que no entanto também é sua, para tender àquela, mágica religiosa, do *mistério*. Como se sabe, enigmas pedem decifração; mistérios admitem unicamente culto e celebração. O *Grande Sertão: Veredas* parece pedir ambas as coisas e, de modo menos ou mais sutil, não é raro ver-se, diante dele, o ofício do crítico converter-se na celebração do oficiante – os elementos de objetivação e de distância, próprios do discurso crítico, desdobrando-se em um rito de comunhão com a obra”. PASTA Jr. “O romance de Rosa. Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, nº55, pp. 61-62, nov. 1999.

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo (p. 283).

Sozinho, cego, no meio do mato, o homem citadino se desespera. Após tentar, em vão, guiar-se pelos sentidos para encontrar a saída, João narrador lembra-se da oração São Marcos, da qual zombara. É por meio da reza brava que conseguirá deixar o mato e chegar ao lugar onde poderá reverter sua cegueira repentina:

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri. (...) E o horror estranho riçava-me pele e pêlos. A ameaça, o perigo, eu os apalpava, quase. Havia olhos maus, me espiando (...) E eu corria. // Mas, num momento cessou o mato (...) Grunhos de porcos. Os porcos do João Mangolô! João Mangolô! // __ Apanha, diabo! – esmurrei o ar, com formidável intenção. Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô (p. 290, grifos meus).

Nota-se que, ao proferir as palavras da reza brava, o narrador encontra-se completamente *fora de si*, quase desprovido de sua subjetividade, como se estivesse *possuído*, como podemos perceber pelos termos empregados (“desordem”; “sem pensar”; “minha voz mudou de som”; “doideira”). Esta espécie de *transe* impulsiona o personagem até a casa de Mangolô com o desejo irracional de destruí-lo¹⁶⁶: Mangolô, por sua vez, também utilizara-se dos artifícios da magia para destruir seu oponente - se o narrador perdeu a visão, foi porque Mangolô fizera um boneco de feitiço e colocara em seus olhos uma venda. Há, pois, uma identificação profunda entre João narrador e João Mangolô, que se valem, inclusive, dos mesmos artifícios mágicos em seu confronto.

Luiz Roncari percebe, com razão, que no cerne de “São Marcos” está a “relação entre a alta e a baixa cultura (ou a cultura popular) (...) tanto como uma questão do autor (...) como um problema da literatura, na época da escrita da novela, que havia sido valorizada teórica e praticamente pelos modernistas brasileiros”¹⁶⁷. O crítico aponta, ainda, para a proximidade de certos temas de “São Marcos” com temas abordados por Mário de Andrade ao longo de sua obra: a presença de Zé-Prequeté no texto rosiano e

¹⁶⁶ A respeito da possessão na magia, Marcel Mauss comenta: “O mágico é normalmente uma espécie de possuído, o que o sacerdote só é muito raramente (...) A crença na possessão do mágico é universal. Na Europa cristã, ele é considerado de tal forma como um possuído que o exorcizam; inversamente, tende-se a considerar o possuído como um mágico. Aliás, não apenas o poder e o estado do mágico são comumente explicados pela possessão, mas também há sistemas mágicos em que a possessão é a condição mesma da atividade mágica (...) Nesse estado, não apenas o feitiçeiro sente em si a presença de uma personalidade que lhe é estranha, mas também sua personalidade se abole completamente”. *Op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁶⁷ RONCARI, *op. cit.*, pp. 112-113.

em *Macunaíma*; a aparição do boi e de catimbozeiros na narrativa e no poema “Brasão” – Roncari afirma, também com razão, que “os mestres do catimbó aparecem com os sinais de valor trocados; positivo no poema e negativo na novela”. Adiante, o crítico afirma:

Parece-me que os pontos comuns mencionados acima são mais do que coincidências, já que muitos deles vinham ocupando há tempo um papel importante na obra de Mário de Andrade. O fato pode revelar uma procura por parte de Guimarães de até onde seria possível o diálogo, a assimilação e o compromisso com o ideário literário do escritor modernista. Além de uma afirmação de seu próprio modo de concretizá-la: com uma profunda alteração de sentido.¹⁶⁸

Ao analisar o conflito entre narrador e “Quem-será”, Roncari encontra um dos pontos altos do diálogo estabelecido entre “São Marcos” e o ideário do primeiro modernismo: na disputa de versos entre os dois – na qual o narrador se vale de um *lâpis* e “Quem-Será” de uma *ponta de faca* – o narrador propõe, a certa altura, uma escolha que deveria ser feita pelos oponentes: “Ou a perfeição, ou a pândega!”. Considerando que o narrador seria partidário da perfeição – uma vez que “Quem-será” dialoga com a cultura popular em seus versos, cometendo inclusive erros gramaticais, enquanto o narrador se esmera na enumeração de nomes de reis leoninos e pássaros raros, Roncari opõe a estética modernista, partidária da “pândega”, à de Guimarães Rosa; o crítico aproxima, então, a posição de Rosa à de Alceu Amoroso Lima: ambos propoem a recuperação do “clássico”, e “São Marcos” seria um “exercício prático” do “antimanifesto Pau Brasil” de Tristão de Ataíde¹⁶⁹.

No entanto, vale remarcar que na disputa entre o narrador e “Quem-será” – atravessada por tensão e repleta de ofensas mútuas, é verdade –, ambos se influenciam, e embora a estética rosiana passe, de fato, pelo “clássico” de modo mais intenso que a de Mário de Andrade e seus pares, não nos parece que “São Marcos” seja um “exercício prático” de um “antimanifesto pau-brasil”. Assim como *Macunaíma* – que tem seu andamento pautado pelas sucessivas metamorfoses mágicas da personagem principal – os efeitos objetivos da magia têm lugar determinante no enredo de “São Marcos” *nos termos do catimbozeiro João Mangolô* (o oposto do “clássico”, portanto), como apontamos. No que concerne à construção da linguagem a magia também tem lugar, em termos muito próximos, em *Sagarana* e *Macunaíma*¹⁷⁰, como se pode perceber pelas excessivas *enumerações* empregadas por ambos os autores em seus textos. Em

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, pp. 147-148.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, pp. 129-130.

¹⁷⁰ Nas considerações finais deste trabalho procurarei indicar alguns contrastes entre as linguagens de Mário e de Guimarães.

Sagarana, no entanto, as enumerações figuram mais articuladas sintaticamente, ao contrário de *Macunaíma*, no qual, na maioria das vezes, as palavras aparecem justapostas sem nem ao menos serem separadas por vírgulas. Ainda assim, é interessante observar certa proximidade no procedimento dos autores, que acumulam palavras (sobretudo substantivos e adjetivos) no corpo das narrativas. Seguem abaixo alguns exemplos de enumerações em *Macunaíma* e em “São Marcos”:

E eram muitos mosquitos piuns maruins arurus tatuquiras muriçocas meruanhas marigüis borrachudos varejas, toda essa mosquitada

E todas essas pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e cunhas e cunhatãs

Quando o mano voltou pra tapera Macunaíma pegou na violinha, fez talequal reparara e veio uma imundice de caça, viados cotias tamanduás capivaras tatus aperemas pacas graxains lontras muçuãs catetos monos tejus queixadas antas, a anta sabatira, onças, a onça-pinima a papa-viado a suçarana a jaguatirica, canguçu pixuna¹⁷¹

E, do lado da encosta e do lado do vale, temos a mata: marmelinho, canela, jacarandá, jequetibá-rosa; a barriguda, armada de espinhos, de copa redonda; a mamica-de-porca – também coluna bijuda, com outros espinhos; o sangue-de-andrade, que é “pau direito”; o esqueleto de um deixa-falar, sem uma folha, guardada apenas a grande resseca; e os jacarés novos, absurdos, de folhinhas finas, em espiguiha, que nem folhas de sensitiva, enquanto casca se eriça em tarjas, cristas, listeis e caneluras (p. 277)

E, nas ilhas, penínsulas, istmos e cabos, multicrescem taboqueiras, tabuas, taquaris, taquaras, taquariúbas, taquaratingas e taquaruçus. Outras imbaúbas, mui tupis. E o buritizal: renques, aléias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanando flabelos, espontando espiques; de todas as alturas e todas as idades, famílias inteiras muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcidas, buritis-senhoras e, tocando ventarolas, buritis-meninos (p. 278)

Muito mel, muita bojuí, jati, urucu, e toda raça de abelhas e vespas, esvoançando; e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima (p. 288)

Cipós espinhentos, cipós cortinas, cipós cobras, cipós chicotes, cipós braços humanos, cipós serpentinadas... (p. 289)

Tais enumerações, tanto na rapsódia quanto no primeiro livro de Rosa, associam-se às técnicas empregadas por cantadores populares¹⁷² – e, como se sabe, tais técnicas são recriadas e combinadas pelos autores em questão com outros materiais, inclusive da cultura erudita. As extensas listas de substantivos e adjetivos presentes nas duas obras também indicam um impulso, comum a Rosa e a Mário, de fixar literariamente a multiplicidade do português brasileiro – o que não deixa de configurar, também, uma espécie de propaganda do país¹⁷³. Mas, como sugerimos anteriormente,

¹⁷¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, op. cit. As citações encontram-se nas páginas 22, 70 e 191, respectivamente.

¹⁷² MELLO E SOUZA, Gilda de. *O tupi e o alaúde*, op. cit., p. 11; COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: *Guimarães Rosa*, op. cit., p. 214.

¹⁷³ Ao comentar a presença da estrutura do caso no romance *Senhora*, de José de Alencar, Roberto Schwarz afirma: “No entanto, é claro que Alencar não é um contador de causos, já porque escreve. Por

elas também conferem aos textos uma tonalidade que tem sua parte com a magia (presente, inclusive, em manifestações da cultura popular).

Ao estudar o estilo enumerativo de *Macunaíma*, Priscila Figueiredo nota como, nas enumerações marioandradinas, os nomes exóticos – ao menos para o leitor citadino – roubam a cena, e podemos dizer o mesmo sobre as longas listas presentes em “São Marcos” e em *Sagarana* de uma maneira geral. Figueiredo nota, ainda, que na rapsódia marioandradina “menos do que a imagem mental das coisas, os referentes, importam mais os significantes, a excentricidade de seus sons (...) Essa sensação é produzida pela imensa quantidade desses substantivos pesquisados, que não apenas nas enumerações, chamam digressivamente a atenção”¹⁷⁴. Podemos afirmar que o leitor de *Sagarana* é tomado pela mesma sensação diante das múltiplas listagens de substantivos e adjetivos no corpo do texto rosiano. A tônica no significante, no caráter excêntrico e misterioso das palavras são ressaltados pelo próprio João narrador numa passagem que já citamos, mas que vale a pena retomar:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras (...) nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. // Sim, que à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado (...)

Já o João autor – cujo método compositivo, que se funda na estetização do universo sertanejo, espelha-se no modo de contar do João narrador – comenta, em carta a Harriet de Onís, sobre uma passagem de “O burrinho pedrês”:

uma dessas falsidades felizes da literatura romântica, ele combina veia popular autêntica ao romantismo moderno *restaurativo* da evocação, cujo ritmo inspirado e largo constrói a simbiose de meditação e espontaneidade (...) que é a poesia da escola e o sentimento do mundo que ela opõe à sociedade burguesa. Em estado puro este segundo movimento da imaginação encontra-se em *Iracema*, onde jamais o mundo evocado se deixa estar na distância indiferente da objetividade (...) Guardadas as proporções, é o ritmo da grande meditação romântica, em que à custa de silêncio e intensidade mental a complexidade do mundo é apreendida e retida, para recompor-se (...) segundo a ordem fluente, não mutilada, da imaginação. Note-se porém nestas visões, por afirmativas que seja, nos poetas ingleses ou em Holderlin por exemplo, que é sempre irreal o mundo que compõem (...) cuja plenitude ‘devolve’ aos homens o sentimento da natureza e da vida que a sociedade moderna lhes teria tomado. Aí uma diferença importante: a natureza alencarina tem muito disso, é efetivamente repassada de nostalgia, mas por instantes lhe acontece de ser a paisagem brasileira e mais nada. Onde os românticos, polemizando contra o seu tempo, imaginariamente repristinavam percepção e natureza, Alencar contribui para a glória de seu país, cantando-lhe a paisagem e ensinando os patrícios a vê-la (...) Assim, a exaltação romântica da natureza veio a perder em nós a sua força negativa, e acabou fixando o padrão de nosso patriotismo em matéria de paisagem (...) Com grande satisfação e senso de progresso as nossas elites punham-se em dia com o sentimento que manda despertar da civilização (...) Daí a superposição tão esquisita em *Iracema*, de poesia da distância, que doura de romantismo os nomes índios e os acidentes geográficos, e de intenção propriamente informativa e propagandística – superposição que dá margem a uma zona de indiferença entre literatura e ufanismo, ou nostalgia e cartão postal, combinação recuperada em veia humorística, e só então verdadeira, na poesia inicial dos Modernistas”. In: *Ao vencedor as batatas*, op. cit., pp. 60- 62.

¹⁷⁴ FIGUEIREDO, Priscila. Op. cit., p. 90.

Esses adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como ‘*substância plástica*’, para, enfileirados, darem ideia, obrigatoriamente, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. Por isso, mesmo, escolheram-se, de preferência, termos desconhecidos do leitor.¹⁷⁵

No entanto, como estamos tentando demonstrar, não se trata de interpretar as longas listas de palavras de Mário e Rosa como puro ornamento textual, ou como simples valorização linguística do português brasileiro. Figueiredo aponta como as enumerações presentes em *Macunaíma* não se aproximam das enumerações amplamente utilizadas pela literatura moderna, pois o caráter das segundas seria fundamentalmente *caótico* e teria por nexo o comércio contemporâneo e o surgimento de *department stores*: “a literatura moderna, como as casas e os móveis, se acumulam de mercadorias”¹⁷⁶. Já as enumerações fixadas na rapsódia - e pode-se afirmar o mesmo sobre o processo enumerativo em *Sagarana* - não formam uma enumeração caótica, pois estão agrupadas em um campo semântico comum (comes e bebes, mosquitos, danças etc)¹⁷⁷. Se há um nexo fundamental entre a justaposição moderna de substantivos e adjetivos e o avanço da forma mercadoria, que se imiscui à lírica e à prosa, o fundamento das enumerações de *Sagarana* e *Macunaíma* parece estar, de par com os modos de composição da cultura popular, nas formas de cultos mágico-religiosos – em suas narrativas, as palavras, substâncias plásticas misteriosas, seriam capazes de transformar o mundo objetivo- logrando constituir, assim, uma linguagem que fosse, a uma só vez, local, universal e, sobretudo, *avessa à racionalidade burguesa*. Ainda segundo Priscila Figueiredo,

Mário de Andrade tinha em vista que essa técnica [enumerativa] era comum tanto aos contadores nordestinos, ‘nossos rapsodos atuais’, como aos poetas de civilizações antigas, como Índia, Egito e Grécia. A enumeração consistia em ferramenta essencial a repentistas como Chico Antônio, aos ensalmos de feitiçaria, ao *Bhagavadgita*, a Comodiano de Gaza. (...) há algo daquela ‘magia da apropriação das coisas’ nas enumerações em *Macunaíma*.¹⁷⁸

Dessa maneira, Mário e Rosa cristalizam em seus textos um fundamento pré-burguês – colhido nas culturas populares e em outras, do ocidente e do oriente –, mobilizando-o em prol da experimentação estética moderna: na própria linguagem literária fixa-se o desejo de que o substrato pré-moderno possa, combinado com o que

¹⁷⁵ Apud BENEDETTI, *op. cit.*, p. 8. Grifos meus.

¹⁷⁶ FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 71.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 76.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 72.

há de mais avançado, configurar uma alternativa, se não para a civilização burguesa, ao menos para sua cultura. Em “São Marcos”, no entanto, a fusão entre materiais populares e eruditos, entre a “magia da palavra” do narrador (e a almejada pelo autor) e a magia de Mangolô, entre seus versos e os de “Quem-Será”, passa pelo crivo de uma relação tensa e violenta – relação na qual João Mangolô, do início ao fim, é *agredido*.

Após recuperar a visão, o narrador invade a casa de Mangolô e os dois iniciam uma luta, em que o homem citadino, devido à força advinda da espécie de transe em que se encontra, quase mata o feiticeiro. João Mangolô, ao perceber que será destruído, devolve a visão a João narrador, que para de lhe esganar:

Fui em cima da voz. Ele correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada. (p. 290)

Note-se, porém, que mesmo no momento mais explícito da luta entre os dois, quando João Mangolô e João narrador rolam juntos no chão, na fala do feiticeiro há muito da mansidão de quem está por baixo, do homem negro que mesmo após o término da escravidão não dispõe de sua autonomia como sujeito:

— Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p’ra explicar ao Sinhô... (...) Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio... (p. 291).

Uma vez recuperada a visão, o narrador desiste de matar o feiticeiro, e estende o que chama de *bandeira branca*: uma nota de dez mil-réis que oferece a Mangolô:

— Olha, Mangolô, você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza brava... Em todo caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega... Pronto! (p. 291).

Assim, nesta narrativa permeada pela arcaica imediatividade mágica, o conflito resolve-se – ao menos temporariamente- pela mediação moderna do dinheiro: de par com a estetização do universo rural, o narrador vale-se do substrato irracional pré-moderno e de materiais da cultura burguesa também como uma forma de dominar o outro – uma dominação bem à brasileira, aliás. É interessante verificar que tal dinâmica violenta só se insinua na narrativa em que uma personagem negra aparece: quando se trata do capiau opera-se uma absoluta idealização de suas atitudes e modos de vida por parte do narrador, e, dessa maneira, a fusão de materiais locais e universais figura de modo mais harmônico. Já em “São Marcos”, que traz em seu bojo o lastro da escravidão, parece impossível a sublimação ou suspensão completa das contradições

emergidas da reinvenção do interior do país por um narrador culto: trata-se de uma identificação tensa entre o narrador, “mago da palavra”, e Mangolô – e o próprio tom mágico-poético das descrições da natureza tecidas pelo narrador contrasta com o tom baixo e as atitudes agressivas dirigidas ao catimbozeiro. Isto é, se em “São Marcos” há uma espécie de adesão do narrador à figura de João Mangolô, plasmada no espelhamento torto – cujo cerne é a magia – entre as duas personagens, não se trata de uma adesão afetiva à cultura popular como em outras narrativas de *Sagarana*, uma vez que os preconceitos do narrador (fundamentados na sociedade escravista) impedem o olhar simpático sobre João Mangolô – nesse sentido, a narrativa rosiana afasta-se da rapsódia marioandradina.

No entanto, não se trata de uma *completa oposição* ao ideário do primeiro modernismo: como procuramos discutir, as enumerações em “São Marcos” articulam-se ao substrato mágico-religioso presente, inclusive, nas culturas populares, e apesar dos preconceitos de classe do narrador, ele parece, assim como o narrador de “Minha gente” – embora de modo bem mais conflituoso – aprender uma lição com a dinâmica sertaneja: como alertou o capiau Aurísio Manquitola, não se deve caçoar do respeitado feiticeiro da região, João Mangolô (“Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que está bulindo! (...) Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria! (...) O senhor, que é homem extintado, de alta categoria e alta fé, não acredita em mão sem dedos, mas...” . pp. 268-269). Aliás, se pensarmos segundo a ótica dos narradores de *Sagarana*, não seria exagero afirmar que o narrador de “São Marcos”, ao perder a visão, teria sido tapeado pela astúcia de Mangolô, sendo obrigado a dar-lhe dinheiro para evitar efeitos de futuros feitiços: tudo se passa como se o narrador aprendesse a duras penas a respeitar e incorporar a cultura “do outro”, fazendo dela matéria revigorante de sua composição literária.

3.3 Malária e poesia

Em 1937, ao finalizar seu primeiro livro de narrativas, Guimarães Rosa escolhe *Sezão* como título. O nome *Sagarana* surgiria apenas mais tarde, assim como a reformulação da maior parte das histórias do volume (p. 25). No entanto, se a *sezão* – um dos sinônimos para malária – deixa de nomear o livro, permanece em *Sagarana* como tema de uma de suas narrativas, “Sarapalha”. É curioso pensar que a doença, que parece ser a personagem central da história, acometendo os primos Ribeiro e Argemiro,

tenha figurado originalmente como título do livro, uma vez que “Sarapalha” salta aos olhos do leitor de *Sagarana* justamente por apresentar um tom bastante distinto dos outros textos do volume: enquanto estes são entrecortados pela distensão cara ao riso popular, naquele a gravidade é mais acentuada; “Sarapalha” parece mimetizar, em grande medida, o melancólico ritmo da doença que deteriora o corpo e a mente dos primos.

A presença da epidemia de malária na narrativa é, aliás, um dos vestígios temporais que nos levam a situar a história, como todas as outras do volume, durante o período da Primeira República¹⁷⁹. Apesar da coincidência temporal, a imagem do campo configurada em “Sarapalha” distingue-se em grande parte daquela vislumbrada nas demais narrativas de *Sagarana*. Embora representem um Brasil rural já em decadência, em que chefões fazendeiros não gozam mais da autoridade cara ao *pater familias* do Império e sobretudo da colônia, as histórias de *Sagarana* procuram resguardar os aspectos vigorosos (segundo a perspectiva autoral) da dinâmica do campo no início do século XX. Já o universo rural de “Sarapalha” parece encerrar nada além de precariedade, seja física ou econômica. Enquanto as outras narrativas do livro desenrolam-se em arraiais afastados dos grandes centros, em “Sarapalha” tal isolamento é levado ao extremo: no primeiro parágrafo do texto, destaca-se o abandono completo do pequeno povoado, que “já esteve nos mapas, muito antes da malária chegar” (p. 151). Quando a doença começa a acometer a maior parte dos moradores do lugar, as terras passam a não valer mais nada, e a população vai deixando “depressa, os ranchos, os sítios as fazendas por fim”. Então, “o povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis” (p.152).

Dentre esse mundo de restos encontra-se uma fazenda, “denegrada e desmantelada”, parada no tempo, remetendo a um período anterior ao que a narrativa se passa: há uma “cerca de pedra-seca, do tempo de escravos (...) e, lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão” (p. 153). Também na fazenda, mas sem trabalhar, vivem Ribeiro, dono do lugar, e seu primo, Argemiro; ambos passam seus dias curtindo os sintomas da malária. A precariedade da fazenda e dos corpos dos primos imprime ao ambiente ares fantasmagóricos: Ribeiro “parece um defunto – sarro amarelo na cara chupada, olhos sujos, desbrilhados, e as mãos pendulando (...) Mãos

¹⁷⁹ Nesse sentido, atentemos para o depoimento de Góes Monteiro, que faz menção aos surtos de malária nas comunidades próximas ao rio São Francisco entre 1926 e 1927, antes do “saneamento do rio”. Apud RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 23.

moles, sem firmeza, que deixam cair tudo o que ele queira pegar. Baba, baba, cospe, cospe” (pp. 155 - 156); nos cômodos das casas abandonadas “morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, como artistas de trapézio” (p. 152).

Apesar de a epidemia ser a causa da transformação de um povoado de “bons pastos, boa gente, terra boa para o arroz” (p.152) em uma espécie de cidade-fantasma, são curiosos o conjunto de metáforas e o sistema de associações de que o narrador se vale para caracterizar a doença e os mosquitos que a transmitem. O ruído do mosquito anofelino é caracterizado como o canto *mais bonito* de um pássaro, e, inusitadamente, o mundo de restos em que se transformou o povoado é considerado uma “terra bonita”:

E o anofelino é o *passarinho que canta mais bonito, na terra bonita onde mora a maleita*. \\\ (...) Vem soturno e sombrio. Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais abaixo, em mega voz de descante, na *orgia crepuscular*. \\\ Mas, se ele vem na hora do silêncio (...) é pra *consolar*. Parece que se ausenta, mas está ali mesmo: *a gente chega a sentir-lhe os feixes de coxas e pernas*, em linhas quebradas, fazendo cócegas, longas, longas... Arrasta um fio, fino e longínquo, de gonzo, fanho e ferrenho, que vem do longe e vai dar no longe (...) E, quando a febre toma conta do corpo todo, ele parece, dentro da gente, uma *música santa, de outro mundo* (p. 154, grifos meus).

A transmissão e os efeitos da malária identificam-se, assim, à beleza, à música, ao prazer sexual e até mesmo à metafísica. Além disso, o emprego reiterado de vogais tônicas nasais (*canta; onde; montam; esvoaçantes; descante; ausenta; longas; longínquo; gonzo; dentro; gente; santa; mundo*) imprime um ritmo sensual à descrição. Mas não é apenas o narrador que, audaz e repulsivamente, estabelece uma relação gozosa com a malária. Os primos Ribeiro e Argemiro também se deleitam com o início dos acessos de febre, “única coisa boa que a vida ainda tem”. Quando Argemiro é obrigado a deixar a fazenda do primo após confessar que fora apaixonado por sua companheira, integra-se plenamente à paisagem local, que também treme com a estação. Ao observar e sentir na pele a tremedeira da vegetação, Argemiro, assim como o narrador, destaca a beleza do vilarejo abandonado: “Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p’r’a gente deitar no chão e se acabar!...” (p. 173). Apesar da consonância de perspectivas do narrador e das personagens sobre o caráter sensual da malária e sobre a beleza do arraial por ela devastado, eles parecem pertencer a universos bastante distintos. Ao comentar sobre o início da epidemia no local, Argemiro lembra do médico que tentou refrear a disseminação da maleita na região: “Doutor apessoado, engraçado... Vivia atrás dos mosquitos, conhecia a raça lá deles, de olhos fechados, só pela toada da cantiga” (pp. 158-159). Embora “Sarapalha” seja narrado em terceira pessoa, não havendo uma identificação quase explícita entre narrador e autor como em

“Corpo Fechado” ou “São Marcos”, a perspectiva erudita do médico não procura se amalgamar à tradição das narrativas orais (sendo de certa forma subsumida por ela) como nas demais narrativas em terceira pessoa do volume. Se atentarmos para as detalhadas descrições do narrador a respeito dos mosquitos e dos efeitos da malária, que evidenciam indiscutível conhecimento técnico (embora estetizado) da doença, atentaremos para o fato de que ele, marcadamente, *pertence ao universo do médico, da ciência* – sobretudo se lembrarmos que o povo da região acreditava que a maleita era contraída através do contato com a água do rio, e não por meio da picada dos mosquitos¹⁸⁰.

O conhecimento técnico sobre a doença não se configura como único nexos entre o narrador em terceira pessoa e a personagem do médico – em que se projeta, inevitavelmente, a figura do autor. O doutor de “Sarapalha”, em consonância com os primos maleitosos e com o narrador, ao contrair a malária, também estabelece com ela uma relação erótica, como Ribeiro revela em seu delírio:

A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha! É bonita, muito bonita. É a sezão. (...) Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse (...) que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente... (p. 167)

Percebe-se que a perspectiva do homem de extração culta, cristalizada na personagem do médico e na do narrador, compartilha com os primos maleitosos o encanto por uma doença causada, entre outros fatores, por falta de saneamento básico. A visão técnica do narrador - cujo nexos com a magia está dado pela linguagem empregada, como procuramos discutir na análise de “São Marcos” - é atravessada por um *pungente fascínio pelo atraso*. No que concerne ao ponto de vista da narrativa, Guimarães Rosa vira do avesso certa tradição regionalista na medida em que ostenta, com poesia, a precariedade material do interior do país. Ao discorrer sobre o “conto sertanejo”, que considera como um desdobramento no início do século XX do regionalismo de José de Alencar e Bernardo Guimarães em seus romances rurais,

¹⁸⁰ “O mosquito fêmea não ferroa de-dia; está dormindo, com a tromba repleta de maldades; somente as larvas, à flor do charco, comem-se umas às outras, brincando com as dáfnias e com as baratas-d’água (...) É de-tardinha, quando as mutucas convidam as muriçocas de volta para casa, e quando o carapanã mais o moçorongo cinzento se recolhem, que ele aparece, o pernilongo pampa, de pés de prata e asas de xadrez” (p. 153-154). “Primo Ribeiro levantou os ombros; começa a tremer (...) Mas ele tem no baço duas colméias de bichinhos maldosos, que não se misturam, soltando enxames no sangue em dias alternados” (p. 162); “Doutor apessoado, engraçado... Vivía atrás dos mosquitos, conhecia as raças lá deles, de olhos fechados, só pela toada da cantiga... Disse que não era das frutas e nem da água... Que era o mosquito que punha um bichinho amaldiçoado no sangue da gente... Ninguém não acreditou... Nem no arraial” (pp. 158-159).

Antonio Candido identifica nas obras de Catulo da Paixão Cearense, Cornélio Pires, Valdomiro Silveira e Coelho Neto a criação de

um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, (...) um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas (...) Ele [o conto sertanejo] falhou na medida em que não soube corresponder ao interesse então multiplicado pelas coisas e os homens do interior do Brasil (...) Caberia ao Modernismo orientá-lo no rumo certo, ao redescobrir a visão de Euclides, que não comporta o pitoresco exótico da literatura sertaneja¹⁸¹

Em resenha sobre *Sagarana*, Candido já havia elaborado uma análise similar do que chamou de regionalismo “entre aspas”, o qual Guimarães Rosa teria superado pelo desfazimento das relações entre sujeito e objeto que marcavam o exotismo da abordagem de alguns escritores sobre a matéria rural¹⁸². Quanto ao “rumo certo” mencionado no excerto acima, Candido parece referir-se ao romance de 1930, que trata dos locais afastados dos grandes centros urbanos de maneira problematizada; no entanto, o tratamento que Rosa dá à matéria local também *passa necessariamente por uma orientação modernista, mas em sentido oposto ao da prosa de 30* – o escritor mineiro parece, inclusive, saltar sobre ela resgatando o “reconhecimento crítico-afetivo da realidade próxima” engendrado pelo primeiro modernismo. Isto é, em *Sagarana* Guimarães Rosa não procura “lisonjear platéias citadinas, burguesamente educadas, com a auto-imagem positiva da superioridade delas”¹⁸³, mas, ao contrário, encontra na precariedade material de um arraial devorado pela malária uma fonte de poesia, com a qual o homem erudito deleita-se sensualmente. Aliás, no fim-de-mundo em que se desenrola o enredo de “Sarapalha”, o autor incrusta um conflito amoroso que pode até mesmo remeter a uma das expressões mais célebres da poesia moderna: “The Raven”, de Edgar Allan Poe. Nesse sentido, é interessante atentar para a presença agourenta do passopreto, espécie de corvo brasileiro, no início e no final da narrativa¹⁸⁴, e para o lamento de Argemiro ao dar-se conta de que não mais encontraria a amada companheira do primo: “Nunca mais? Nunca mais...” (p. 172).

Diante desta ostentação rosiana de “condicionamentos que se diriam constrangedores”, cuja perspectiva encontra na malária material poético, e não um “atestado de pobreza”, isto é, *para a constituição do ponto de vista da narrativa, pode-*

¹⁸¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸² *Idem*, “Sagarana”, *op. cit.*, p. 245.

¹⁸³ DANTAS, Vinícius. “Entre a negra e a mata virgem”, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸⁴ “O passopreto, chefe dos passopretos da margem esquerda, pincha nem galho de cedro e convoca os outros passopretos, que fazem luto alegre no vassoural rasteiro” (p.157); “Os passopretos, ao verem um espantalho caminhando, debandam, barulhentos” (p. 171).

se considerar um autor como Mário de Andrade um antecessor mais significativo para Guimarães Rosa do que alguns regionalistas. Nesse sentido, vale atentar para a reflexão de Roberto Schwarz a respeito da prosa marioandradina:

Todo leitor de Mário conhece o quê enjoativo de sua prosa, na qual a imensa liberdade de movimentos, que dá a certeza imediata do escritor notável, se combina às pontadas transgressivas (...) A dimensão transgressora, muito diversificada nos motivos e na gesticulação, merece um estudo à parte. No caso, baste o inesperado de seu direcionamento, em parte só de Mário, em parte comum aos modernistas. Trata-se de ostentar condicionamentos que se diriam *constrangedores*, como por exemplo bairrismos, entusiasmos colegiais, parentescos intrincados, *deficiências de província*, *visões maleitosas*, *idiotismos populares* (...) e mais, de fazer praça deles no campo livre da reflexão contemporânea, onde funcionam como trunfos do pensamento adiantado, para não dizer subversivo. É como se um rio subisse a encosta de um morro... (...) Do ponto de vista literário, explicações à parte, o imprevisto está na conotação audaciosa e crítica de prismas que o processo de individuação e universalização burguesas – para não falar em saúde pública – havia superado e relegado, e que no entanto figuram aqui, paradoxalmente, como indicadores de uma possibilidade superior.¹⁸⁵

No que concerne à ostentação de doenças, lembremos do mundo de enfermidades que pululam em *Macunaíma*, parte do universo paralógico¹⁸⁶ que constitui a matriz da rapsódia, e sobretudo do debochado dístico formulado pelo herói quando, em sua “Carta para as icamiabas”, imita a linguagem oficial dos bacharéis: “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA \ OS MALES DO BRASIL SÃO”¹⁸⁷. No entanto, tanto o tratamento humorístico que atravessa boa parte do volume quanto a conotação melancólica que as doenças adquirem no final da rapsódia, quando *Macunaíma* volta para o Uraricoera, balizam a perspectiva da narrativa, impedindo, como tantos outros elementos de sua composição, que aquela “interpretação triunfalista do atraso” delineie-se de forma acrítica. Além disso, o próprio Roberto Schwarz, ao destacar o imprevisto e a audácia de tais ostentações na prosa marioandradina, lembra que elas compunham uma “hipótese política”, ainda que pouco viável, de cujas raízes “o progressismo de hoje não se dá muita conta”: além da desalienação das elites, o projeto de Mário visava tornar revolucionário nosso substrato pré-burguês num momento em que “a abolição do Estado (...) estava na ordem do dia, ao menos em pensamento”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*, op. cit., pp. 141-142. Grifos meus.

¹⁸⁶ Ao comentar a busca de Mário de Andrade por uma “realidade brasileira”, Gilda de Mello e Souza assinala: “em vários momentos da obra [de Mário], nos ensaios como na ficção ou na poesia, irá opor, sistematicamente, as culturas dos climas quentes às dos climas frios; a mentalidade que ele chama de ‘paralógica’ (do primitivo, da criança, do louco, do brasileiro inculto) à mentalidade lógica do civilizado, do adulto e do europeu. Para valorizar sempre a forma de sabedoria que se exprime na embriaguez”. “O Mestre de Apipucos e o Turista Aprendiz”. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, nº1, p. 89, 2000.

¹⁸⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, op. cit., p. 106.

¹⁸⁸ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*, op. cit., pp. 139-140.

Já em outros momentos da obra marioandradina, geralmente posteriores à eufórica década do primeiro modernismo, a valorização de elementos do país considerados atrasados insinua-se de forma menos conflituosa. Vejamos, por exemplo, as crônicas “Maleita I” e “Maleita II”, ambas publicadas no Diário Nacional em 1931. Nestes textos polêmicos¹⁸⁹, o autor revela que a malária, ou melhor, o “desejo de maleita” tornou-se, desde a viagem para o norte do Brasil em 1927, “uma verdadeira obsessão” em sua vida¹⁹⁰.

Em “Maleita I”, Mário opõe sistematicamente a malária, que figura como uma espécie de metonímia do pensamento “paralógico”, à “civilização”. Logo após relevar o desejo de ser maleitoso, o autor diz saber que “sob o nosso ponto de vista litorâneo-europeu, é horroroso isso que estou falando”. Ao final da crônica, a oposição entre malária e sociedade burguesa é reiterada explicitamente:

e nos sujeitamos a fazer visitas, a participar nosso casamento, a acompanhar enterro, ler jornais, bancar de alegres, e outros sofrimentos e martírios mais maiores e mais quotidianos que o acesso de tremedeira. Ora vocês querem ser “civilizados”, sejam! Mas eu tenho uma apaixonada atração pela maleita.¹⁹¹

Em “Maleita II”, crônica publicada uma semana após “Maleita I”, o autor recupera a oposição entre doença e civilização, procurando evidenciar, segundo sua perspectiva, as benesses de uma enfermidade que ocorre em locais atrasados, em que “todas as noções desaparecem”, inclusive a de *progresso*¹⁹². Então, Mário narra um episódio ocorrido em 1927, no norte do Brasil, quando observou um moço maleitoso, habitante de um paupérrimo vilarejo, atravessar o vaticano em que o autor viajava buscando conhecer o país “real”. Na medida em que avança a descrição desta espécie de

¹⁸⁹ Uma semana após a publicação de “Maleita I” e “Maleita II”, Mário de Andrade aborda a repercussão de tais textos na mesma coluna do Diário Nacional, citando uma carta que recebeu de um leitor, que mantém anônimo: “A propósito dos meus dois tão condenáveis artigos sobre a Maleita, ‘maluquice pura’ como falaram por aí, veio a calhar uma carta amiga”. Na carta de seu leitor, a qual Mário confessa ter reelaborado (“Alguns pedaços da carta eu conserto a meu talante pra não ficar acanhado em reproduzi-los por minhas mãos.”); “O meu querido irmãozinho R.F. está lendo a comovente carta dele tão cortada e modificada que talvez se ofenderá”), constam as seguintes afirmações: “Essa história de querer ter maleita, por exemplo, é horrível o que tenho sofrido desde domingo. Eu li e não achei nada de mais, isto é, no princípio achei esquisito o sr. gostar da maleita, mas depois entendi suas explicações e até gostei, embora eu não deseje ter maleita (...) Mas o fato é que no caso da maleita, e ainda em outras opiniões ou maneiras de escrever do sr. eu confesso muito bem que não tenho muito argumento a seu favor (...) de repente o sr. vem dizendo que gosta da maleita, escrevendo uns versos obscuros e todos logo falam que o sr. é uma besta, que o sr. é maluco e outros insultos assim (...) Porque de fato todos têm suas esquisitices, o sr. podia gostar da maleita mas ficar gostando só para si e não dizer isso pelo jornal. Já lhe disse que eu gostei do artigo mas a história são os outros, que quase ninguém gostou”. ANDRADE, Mário de. In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. As citações encontram-se nas páginas 461, 463 e 462, respectivamente.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 453.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 455.

¹⁹² *Idem, ibidem*, p. 457.

passant maleitoso, a doença, o rapaz e a cidade miserável em que se encontram tornam-se uma só imagem, na qual o observador citadino vislumbra o sublime:

o homem tinha talvez trinta anos, não mais, simpático de feições, ar de soberbia. Era a maleita. \\ Aquela imagem, que não durou muito, percebi que era duma maravilhosidade, palavra de honra, sublime, estava inteiramente criada pela maleita. Viver numa lentidão danada, naquele fim de mundo, atrasado do mundo pelo menos de um mês em tudo, sem jornais, sem telefone, sem médico, pensando no que! Não pensando, numa preguiça organizada...¹⁹³

Apesar de ser cobiçado por algumas moças que também vinham do sul, o rapaz sobe e desce do vaticano sem demonstrar interesse por ninguém. Desejoso de tal falta de curiosidade, Mário volta a opor a civilização ocidental e o progresso à postura maleitosa:

A curiosidade é elemento primário do progresso; é o mal e castigo da vida que fez crescer a Grécia e depois matou a Grécia (...) *Sobretudo desdiviniza o homem*. Curiosidade é maldição. E nas terras de calor vasto é simplesmente “made in Germany”, camelote, importação, falta de cultura. Por isso eu sonho com a maleita, que há-de acabar minha curiosidade e acalmará minha desgraçada vaidade de precisar ser alguém nesta concorrência aqui no Sul.¹⁹⁴

A curiosidade, elemento que falta ao maleitoso, é atributo do progresso, enquanto certas doenças, concernentes ao vilarejo “atrasado do mundo pelo menos um mês em tudo”, encerram qualidades como o erotismo e a metafísica: além de ressaltar o fascínio que o rapaz maleitoso provoca no autor e nas moças do vaticano, Mário também assinala “os prazeres sensualíssimos, tão convidativos ao misticismo, do delicioso bicho-de-pé”¹⁹⁵. Nota-se, assim, uma interessante similaridade entre a perspectiva destas crônicas marioandradinas e o ponto de vista de “Sarapalha”, em que a malária figura tão sensual quanto divina. Nesse sentido, é interessante notar que na narrativa de Guimarães Rosa a malária e seus efeitos figuram como uma espécie de compensação às desventuras geradas pelo “progresso”. Embora a epidemia de malária pareça ser a causa central da derrocada financeira de Ribeiro¹⁹⁶, como o início da narrativa indica – após chegada da maleita, “as terras não valiam mais nada” – o fato de sua esposa, Luisa, tê-lo deixado para fugir com outro homem já aponta para certa perda de autoridade do patriarca, cujo domínio sobre mulher e filhos constitui-se, como se

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 458.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 459. Grifo meu.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 454.

¹⁹⁶ É interessante notar que os primos, protagonistas da história, são proprietários de terras. Dirigindo-se a Argemiro, Ribeiro comenta: “Também, eu só estou falando é com você, que é p’ra mim que nem um irmão (...) E não quis me deixar sozinho, mesmo tendo, como tem, aquelas suas terras tão boas, lá no Rio do Peixe.” (pp. 160-161). Depois, quando Argemiro revela que fora apaixonado por sua esposa, Ribeiro expulsa o primo de suas terras: “Este caco de fazenda ainda bem que é meu... É meu! Anda! Anda!... Não quero ver você mais...” (p.171).

sabe, como um dos cernes de seu poder. Ribeiro, no entanto, revela não ter coragem para cumprir a “obrigação” de assassinar a esposa adúltera e, nesse contexto, a chegada da estação caíra como uma luva:

Na hora, quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dele e não gostava mais de mim, eu fiquei meio doido... Mas não quis ir atrás, não... Tive vergonha dos outros... Todo-o-mundo já sabia... E ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem p’ra isso havia de faltar... Também, nesse tempo, a gente já estava amaleitados, pois não estava? Foi bom a estação ter vindo, Primo Argemiro, p’ra isto aqui virar um ermo e a gente poder ficar mais sozinhos... (p. 161)

Embora a falta de autoridade do proprietário rural sobre a família possa ser um indício de que as relações sociais no campo estavam assumindo novas formas independentemente da malária, ela assume conotação específica quando notamos que Luísa deixou o arraial em um trem de ferro – ou melhor, *foi levada* pelo trem, como ressalta Argemiro, ao corrigir o primo que, em seu delírio, afirma que a companheira havia ido embora pelo rio (“Não foi, primo Ribeiro. Não foram pelo rio... Foi trem-de-ferro que levou...”, p. 166). A inversão - quem age é o trem, enquanto a moça é passivamente levada por ele - é curiosa, inclusive porque o trem de ferro parece assumir a posição do rapaz demoníaco que, no delírio de Ribeiro, tira Luísa de casa¹⁹⁷. Aliás, a história do “moço-bonito” que seduz uma mulher é narrada por Argemiro a pedido de Ribeiro, que, mesmo corrigido pelo primo, prefere ouvir a versão em que o casal foge pelo rio (“Não foi no rio, eu sei... No rio ninguém não anda... (...) Mas, na estória... Como é mesmo a estória, Primo?”, p. 166). Isto é, Ribeiro, ao rememorar a partida da esposa, prefere escutar uma história em que o elemento moderno, o trem de ferro, não apareça. Espécie de “metonímia da modernidade”¹⁹⁸, o trem de ferro em “Sarapalha” parece associar-se ao “Mal”. A imagem do trem é recorrente em *Sagarana*, e por vezes assume conotação similar a que descrevemos acima. Em “O burrinho pedrês”, por exemplo, os vagões dos trens em que os bois são colocados como “um balaio de laranjas despejado no chão” (p. 75) são caracterizados pelo narrador como “carros-jaulas”¹⁹⁹ (p.76). Assim, diante da perda de Luísa – a qual se associam a derrocada

¹⁹⁷ “Foi o moço-bonito que apareceu, vestido com roupa de dia-de-domingo e com a viola enfeitada de fitas... E chamou a moça p’ra ir se fugir com ele (...) Então, quando os dois estavam fugindo na canoa, o moço-bonito, que era o capeta, pegou na viola, tirou uma toada, e começou a cantar” (p. 167).

¹⁹⁸ A expressão é de Ana Paula Pacheco, empregada em contexto distinto (ver nota seguinte).

¹⁹⁹ A imagem do vagão de trem moderno associada a locais de confinamento reaparece na obra do autor em 1962, em *Primeiras Estórias*, na narrativa “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em que um trem ultra-moderno une-se a um velho trem sertanejo: “Assim, repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo feita de grades, feito as de cadeia, para os presos”. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 14. Sobre a imagem, Ana Paula Pacheco assinala: “o vagão de última linha, vindo do centro (Rio de Janeiro), é metonímia da modernidade que aparece como algo de fora, que ali se unirá ao

moral do patriarca e uma espécie de embate com a modernidade, cristalizado na imagem do trem – a malária atua, para os dois primos, como consolo e prazer (“A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar...” p. 160).

Isto é, tanto nas citadas crônicas de Mário (e, em certa medida, em *Macunaíma*) quanto em “Sarapalha”, a malária configura-se como algo avesso ao progresso; mas, passando pelo crivo do olhar de homens de cultura citadina, a doença – ou a “filosofia”²⁰⁰ por ela gerada – pode figurar como uma espécie de alternativa à sociedade burguesa. Isto é, em *Sagarana* projeta-se algo da perspectiva marioandradina de que o “progresso”, caso não seja flexibilizado pelas vantagens do “atraso”, pode ser um fardo. Trata-se, assim, de colocar em movimento o dualismo que, ainda no momento de publicação de *Sagarana*, atravessava o pensamento estético e social sobre o país²⁰¹.

Nesse sentido, é interessante notar que o trabalho – elemento central da ideologia populista de Getúlio Vargas – é algo estranho aos dois primos maleitosos de “Sarapalha”. Dispondo de uma mulher negra que realiza todos os serviços domésticos na decadente fazenda, Argemiro e Ribeiro passam o dia sentados no coche, fruindo dos sintomas da malária (p. 154). Já nas supracitadas crônicas, Mário de Andrade opõe explicitamente seu desejo pela doença ao trabalho e à vida urbana, isto é, observamos em “Maleita I” o confronto, presente em outros momentos da obra do autor, entre duas realidades: “uma, voltada para o mundo exterior e dominada pelo ascetismo do trabalho; outra espiritual e mística, indiferente aos bens econômicos e absorvida no mundo interior”²⁰².

Não quero tomar maleita aqui em S. Paulo, sofrer horrorosamente a doença nesta cidade, onde os trabalhos, a luta pela vida, a Civilização, me tornavam desesperadamente odiosa, moral e fisicamente odiosos a doença, o depauperamento, a impossibilidade de trabalhar (...) Quero, desejo ardentemente é ser maleitoso não aqui, com trabalhos a fazer (...) Desejo a doença com todo o seu ambiente e expressão, num igarapé do Madeira com seus jacarés, ou na praia de

trem sertanejo numa imagem de composição desigual e opressiva (o carro moderno tem janelas com grades). Aos olhos dos presentes, o vagão-prisão, personificado, parece um deus metálico ‘sem piedade nenhuma’, cujos movimentos autônomos assustam os habitantes (...) A sina gravada nos males hereditários (a loucura congênita, segundo a ótica local) encontra na coisa ultramoderna o meio para que se realize a exclusão”. In: *O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*, p. 181.

²⁰⁰ A expressão é de Mário de Andrade na supracitada crônica, “Maleita I”. *Op. cit.*, p. 454.

²⁰¹ Segundo Paulo Arantes, a sensação de dualismo, isto é, de que “progresso” e “atraso” eram elementos opostos e de que o avanço do primeiro dependia da eliminação do segundo, intensificou-se no Brasil após 1945: “No imediato pós-guerra, como as cenas do Brasil velho, diferente, fora de esquadro, acintosamente localista, continuassem misturadas à paisagem moderna que bem ou mal a Revolução de 30 delineara, alastrou-se a convicção, logo transformada num imenso lugar-comum, de que na realidade existiam justapostos dois Brasis”. In: *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, *op. cit.*, p. 24.

²⁰² MELLO E SOUZA, Gilda de. “O mestre de Apipucos e o Turista Aprendiz”, *op. cit.*, p. 87.

Tambaú com seus coqueiros, no silêncio, rodeado de deuses, de perguntas, de paciências. Com trabalhos episódicos e desdatados, ou duma vez sem trabalho nenhum²⁰³.

O desejo pela fruição da malária *in loco* e a crítica à sociedade cujo ponto de vista é “litorâneo europeu” são acompanhados por um ajuizamento (apenas estético?) desfavorável do selo de carta da República varguista: “[um indivíduo] sorrindo passa a língua num selo de carta, até sendo essa coisa esteticamente nojenta que é o selo amarelo e vermelho da Segunda República! ... Pois passa a língua num selo desses e considerará uma depravação a gente desejar a maleita!”²⁰⁴. O trecho redimensiona, embora não justifique, o apego do autor à malária: ainda que sua atração pela enfermidade acesse distintos momentos de sua obra, nesta crônica de 1931 Mário de Andrade parece engendrar uma crítica aos rumos que o país assumiria após 1930. A crítica é, no entanto, problemática, pois ao opor-se a um dos símbolos da Segunda República, Mário acaba por configurar um elogio da miséria, a qual pode ajudar o intelectual cidadão a livrar-se de suas vaidades²⁰⁵. Como assinalamos, a postura similar do autor e de seus pares na década anterior, antes da crise do café, podia até ser progressista a seu modo; após 1930, tal visão sobre o atraso assume tintas crepusculares, indicando certa nostalgia de uma utopia recente, mas ultrapassada pelo processo histórico.

Em 1927 Mário de Andrade já havia registrado, em seu diário de viagem, o encontro com o rapaz maleitoso. O texto, embora tenha sido elaborado apenas quatro anos antes de “Maleita I” e “Maleita II” e descreva o mesmo fato abordado nas crônicas, apresenta algumas diferenças interessantes. No registro de 1927, ainda que Mário acentue a pobreza do vilarejo em que o vaticano aporta – tratava-se, aliás, de Remate de Males, que seria título de um de seus livros de poemas, publicado exatamente em 1930 -, caracterizando-a como uma “terra desgraçada” cuja população “sem uma exceção” estava “comida pela maleita”²⁰⁶, não se verifica um contraste tão pungente entre a doença e o modo de vida das grandes cidades como o presente nas supracitadas crônicas. Embora o turista aprendiz ressalte as posturas distintas das garotas que o acompanhavam – Dulce, filha de Tarsila do Amaral, e Margarida, sobrinha de Olívia Penteado -, cheias de “liberdades modernas”²⁰⁷ e a do moço doente, completamente

²⁰³ ANDRADE, Mário de. “Maleita I”, *op. cit.*, p. 454.

²⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 454.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 459.

²⁰⁶ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 107.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 111.

indiferente a todos, Mário estabelece uma curiosa comparação entre o rapaz que considera extraordinariamente belo e o ator de Hollywood Richard Barthelmess²⁰⁸. Isto é, mesmo em um semblante “devorado pela maleita”, Mário encontra uma referência cosmopolita: “atraso” e “progresso” fundem-se na figura do rapaz doente, cuja indiferença o autor deseja²⁰⁹.

Nas crônicas de 1931, como assinalamos, não há conciliação entre realidade maleitosa e vida cidadina. No entanto, a perspectiva modernista de Mário continua se insinuando na medida em que, pressupondo uma interpretação dualista do país, o autor procura embaralhá-la, questionando os “avanços” da modernidade: “nós nos iludimos dentro da nossa pseudo-sabedoria, imaginando que os nossos recursos são maiores, e que o conforto de uma poltrona é maior que o do chão duro. Quando tudo não passa duma simples questã de mentalidade e costume”²¹⁰. Isto é, se as crônicas escritas após a crise do café não apresentam a tônica afirmativa do registro de 1927²¹¹, o substrato não-burguês do país, inclusive a sua precariedade objetiva, continua a ser material para a imaginação do autor como alternativa, ou lição, para o presente desenvolvimentista. Assim, à “pseudo-sabedoria” dos cidadãos opõe-se a imagem do rapaz doente, uma “forma de sabedoria de um homem perfeitamente sintonizado com a paisagem”²¹². A

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 107.

²⁰⁹ Após observar o moço “moreno, forte, com sangue vivo por detrás da morenez” entrar no navio, Mário assinala: “E desejei a maleita, mas a maleita assim, de acabar com as curiosidades do corpo e do espírito”. *Idem, ibidem*, p. 107.

²¹⁰ ANDRADE, Mário de. “Maleita I”, *op. cit.*, p. 454.

²¹¹ Embora Mário trate do caso do rapaz maleitoso com relativa distensão no registro de *O turista Aprendiz*, não se pode afirmar que o tom geral do diário de viagens seja afirmativo ou eufórico. Assim como em *Macunaíma* e em outras obras do autor, o pensamento de Mário, buscando compreender o país, configura-se de modos distintos em textos escritos em períodos próximos. Em alguns momentos do mesmo *Turista Aprendiz*, sobretudo nos registros concernentes à viagem ao Nordeste em 1929, o escritor recusa-se veementemente a estetizar a miséria: “Às 17 e 40 fechamos o ‘O’ da viagem topando com a estrada de Lajes, tomada na manhã 5 dias atrás (...) Mil cento e cinco quilômetros devorados. E uma indigestão formidável de amarguras, de sensações desencontradas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... Quase uma vontade de chorar... Uma admiração que me irrita. Um coração penando, rapazes, um coração penando de amor doloroso. Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do nordeste. Que miséria e quanta gente sofrendo... É melhor parar. Meu coração está penando por demais.. .”; “Pois eu garanto que Os Sertões são um livro falso. A desgraça climática do nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma *boniteza genial*, porém uma *falsificação hedionda*. Repugnante (...) Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura”. In: *O Turista Aprendiz*, *op. cit.* As citações encontram-se nas páginas 301 e 294-295, respectivamente. Grifos meus.

²¹² MELLO E SOUZA, Gilda de. “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”, *op. cit.*, p. 90.

similaridade do ponto de vista delineado em “Sarapalha” com o marioandradino, mais uma vez, salta aos olhos.

Em “Rito do irmão pequeno”, poema escrito em 1931 mas publicado dez anos depois, o deleite do maleitoso também se faz presente. Ao analisar a lírica de Mário, Leandro Pasini interpreta a figuração da malária no referido poema como “uma negação regressiva da civilização” e do progresso²¹³. Pasini identifica similaridade entre o significado da doença na poética marioandradina e as “tentações regressivas que o *eu* é chamado a vencer para se constituir” formuladas por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*. Nesta esteira, o crítico afirma que “a maleita nega (...) , sem antagonizar o curso da história, a própria História; nega, também (...) a dor e a racionalidade autoconservadora na formação do sujeito; nega toda e qualquer existência racional”. Segundo Pasini, em uma sociedade como a brasileira, em que

a racionalidade real se impõe sobre uma sociedade sem seus aspectos civilizados – formação do sujeito, dominação social mediada, universalidade de direitos e deveres – ou seja, quando dificilmente se distingue a racionalidade do seu contrário dialético, a dominação e a barbárie, as promessas de felicidade regressivas, que se realizam a despeito do progresso, acenam com um poder de sedução revigorado. Assim, a maleita na poesia de Mário de Andrade é uma resposta poética a um tipo de progresso que mal se distingue da pura barbárie. Antes, de um progresso que se impõe pela via paradoxal da renovação ainda mais forte da barbárie. Dessa perspectiva, *a preguiça maleiteira não reflete a poesia de uma sociedade que desconhece o progresso; ao contrário, é a expressão de um sujeito lírico e de uma linguagem que só conhecem o progresso, a cada passo de seu avanço, pela sua face bárbara.*²¹⁴

Embora estejamos tratando aqui da prosa de Mário, e não de sua lírica, a reflexão elaborada por Pasini parece-nos mais adequada ao desenvolvimento da obra do autor posterior a 1930. O contraste entre o registro de 1927 e as crônicas de 1931 parece indicar que os escritos marioandradinos da década de vinte, embora atravessados por certas oscilações quando aos rumos do país, imaginam – fundamentados pelo processo histórico – uma modernização que, articulada às nossas relações sociais “regressivas”, pudesse ser civilizadora; assim, não há, necessariamente, uma negação do progresso. Dada a vivacidade do pensamento de Mário, certamente o movimento das mudanças de ponto de vista entre uma década e outra que estamos procurando acompanhar, não se fixam em uma linha reta; no entanto, é difícil encontrar em textos marioandradinos anteriores a 1930 a adesão a tais “promessas regressivas de felicidade”, concernentes ao atraso do país, figurada de maneira tão franca como em “Maleita I” e “Maleita II”.

²¹³ PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2011.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 109-110. Grifos meus.

Ainda assim, mesmo após 30, observa-se o *pathos trágico*, identificado na obra do autor por Pedro Fragelli, bem como a presença do sacrifício, que baliza a adesão a formas sociais pré-burguesas²¹⁵ – lembremos, nesse sentido, de “Vida do Cantador VI”: embora neste texto Mário expresse nostalgia da cultura da época escravidão, a história culmina com o sacrifício de Chico Antônio, em cuja figura cristaliza-se o universo arcaico que o autor busca apreender.

Já o mundo de sombras de *Sagarana*, em que o substrato pré-burguês do país é mobilizado em temas e formas, as “morais” das narrativas indicam, constantemente, o valor da dinâmica do país atrasado diante de uma modernização que o autor parece considerar pouco humana. Guimarães Rosa imagina um nexo entre o moderno e o arcaico, recuperando em grande medida uma perspectiva modernista de primeiro tempo, em que a “poesia” do país tradicional tivesse espaço. No entanto, a reposição de tal nexo, sobretudo quando o curso histórico desvela o caráter ideológico das utopias modernistas, implica a exaltação de modos de dominação do país rural que, embora assumissem novas formas após a Revolução de 1930, combinam-se ao progresso “bárbaro” a que as narrativas rosianas procuram se contrapor; *Sagarana* fundamenta-se, assim, no mito “progressista-conservador (...) do país não-oficial, porém nem por isso menos proprietário”²¹⁶.

²¹⁵ FRAGELLI, Pedro. *A paixão segundo Mário de Andrade*, op. cit., p. 159.

²¹⁶ ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética*, op. cit., p. 40.

4. A violência ordenadora do proprietário (A hora e a vez de Augusto Matraga)

Em carta a João Condé, Guimarães Rosa afirma que “A hora e a vez de Augusto Matraga” é “de certo modo síntese e chave de todas as outras” (p. 28) histórias de *Sagarana*. O autor, que gosta de velar seus textos sob mistérios, não aprofunda os motivos pelos quais confere centralidade à história sobre Matraga, limitando-se a assinalar que a forma da narrativa “representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir”. A história do proprietário decadente que, por meio do emprego da violência, faz justiça e torna-se uma espécie de santo parece mesmo configurar-se como chave das demais narrativas do volume, sobretudo no que concerne à temporalidade: se nas demais histórias de *Sagarana* é preciso procurar vestígios do momento histórico em que as narrativas se passam, em “A hora e a vez” o leitor percebe que seu enredo se desenrola no final da Primeira República.

Nesse sentido, é interessante notar que a presença do bando de jagunços no texto é essencial para que identifiquemos de um modo mais preciso o período histórico em que a narrativa se situa. Como afirmamos em outro momento deste trabalho, nos demais textos de *Sagarana* as relações entre as personagens, pautadas pela informalidade e pelo personalismo, sobretudo nas relações de trabalho, a ausência de autoridades representantes da lei, entre outras marcas históricas mais explícitas (mas esparsas), nos ajudam a situar as narrativas do volume no momento pré-revolução de 1930. Em “A hora e a vez” as personagens dos jagunços trazem, de forma tenaz – e não tímida, como nas demais narrativas – a marcha da História do país para dentro do texto. Os bandos de jagunços, como se sabe, foram atores centrais no desenrolar da revolução, na medida em que atuavam a favor de importantes coronéis que resistiam às novas dinâmicas política e econômica engendradas a partir de 1930. Assim, não é por acaso que as duas menções à revolução em “A hora e a vez” venham associadas às personagens dos jagunços: primeiramente, de modo algo vago, o bando entoia uma cantiga “brava, de tempo de revolução” (p. 396) quando deixam o povoado do Tombador, onde Augusto Matraga vivia sua nova existência cristã e penitente. Mais tarde, quando o bando de Joãozinho Bem-Bem e Matraga se encontram novamente, o chefe dos jagunços afirma que “*a política se apostemou, do lado de lá das divisas*, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim” (p.

405, grifo meu). Além de fazer menção às mudanças na política, Bem-Bem refere-se a uma personagem histórica, o célebre coronel Franklin Lins de Albuquerque, que controlou, durante a Primeira República, toda a região baiana do médio São Francisco e, na ocasião da revolução de 1930, mobilizou seus bandos de jagunços contra os tenentes²¹⁷.

Isto é, *justamente na narrativa que o autor considera “chave” das demais do livro, o chão histórico é explicitamente assinalado*: a história sagrada de Matraga está incrustada em meio a um processo essencial na história do país, responsável pela mudança de papel das zonas rurais- espaço de todas as histórias de *Sagarana* - na dinâmica brasileira. Vale lembrar que já na Primeira República insinua-se um processo de industrialização no país – do qual nosso primeiro modernismo é testemunha e entusiasta, como se sabe -, bem como já no início do século XX o governo federal procura descolar-se do poder dos grandes proprietários rurais, mas só a partir de 1930 essa mudança ocorre de forma *sistemática*²¹⁸. Assim, pode-se dizer que “A hora e a vez de Augusto Matraga”, narrativa que encerra o volume de 1946, faz da revolução de 1930 uma espécie de ponto de fuga de *Sagarana*, indicando a centralidade de tal acontecimento histórico para a compreensão do volume. Cabe questionar, então, sobre os significados que gravitam em torno da mitificação de um proprietário rural decadente em uma narrativa que, como muitas deste primeiro livro de Rosa, aproxima-se da forma caso e é, ao mesmo tempo, bem marcada historicamente.

No início da narrativa, pouco após Augusto provocar confusão em um leilão na no arraial em que vive, sua derrocada econômica é assinalada: em confluência com a perspectiva da esposa do proprietário, Dionóra, o narrador assinala que Matraga tinha “dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga” (p. 369). Assim, o tumulto que Augusto causa no início da história, arrematando a mulher amada de um capiau – que, por ser prostituta, fora colocada no leilão – associa-se à sua vontade de continuar a impor-se, isto é, “mesmo depois de ter perdido fazendas e riquezas [Nhô Augusto] quer ser respeitado à força e manter o prestígio pela via do temor”²¹⁹. Tal *recusa da condição de decadência* reaparece no momento em que, após ter sido informado pelo bajulador Quim que seus capangas o haviam abandonado e que “todos no lugar estão falando que o senhor não

²¹⁷ Cf. BENEDETTI, *op. cit.*, p. xiii.

²¹⁸ PACHECO, Ana Paula. *O lugar do mito*, *op. cit.*, pp. 106-107.

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 102.

possui mais nada, que perdeu suas fazendas e que vai ficar pobre” (p. 372), Matraga resolve tirar satisfação com os antigos capangas e com o Major Consilva, inimigo político de sua família para o qual seus antigos “bate-paus” estavam trabalhando.

A irresponsabilidade da “resistência” de Matraga é indicada pelo narrador; afinal, a autoridade do proprietário mandão, profundamente abalada pela derrocada econômica, completa-se quando sua esposa, Dionóra, foge com outro homem. Assim, “qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar (...) e passaria umas rodadas sem jogar (...) Mas Nhô Augusto era couro ainda por curtir” (p. 373). Ao recusar-se sair de cena e “passar umas rodadas sem jogar”, querendo manter o prestígio perdido a qualquer custo, Matraga vai até a propriedade de Consilva, onde é espancado por seus antigos capangas, queimado com ferro “com a marca do gado do Major” (p. 376) e dado como morto após, em meio às agressões, cair de um barranco, onde será encontrado por um casal cristão que o converterá. Isto é, o caminho que levará Augusto à salvação já se inicia quando, mesmo sem lastro, o futuro santo procura manter a porrete sua condição de proprietário mandão. É a recusa da própria decadência que levará Matraga, por tortas linhas, ao caminho certo da redenção divina: o mando violento do proprietário e as esferas do sagrado imiscuem-se desde o início da narrativa, apontando para o seu final. Tudo se passa como se Augusto intuísse a impossibilidade de recuperar o que perdera e, não podendo mais valer-se de seu mando, transformasse-se em um novo homem, Matraga, abocanhando assim um prestígio sagrado, muito superior ao de um mortal dono de terras.

No entanto, antes do fim glorioso, Augusto experimentará a condição de total decadência. Se a marca com que é ferrado inscreve em sua pele o destino sagrado que o aguarda²²⁰, também o rebaixa, como gado, à condição de propriedade de outro. Embora a narrativa se passe durante a Primeira República, portanto após a Abolição, o proprietário, depois de rolar morro-abaixo, viverá em condições que remetem à escravidão, o que nos permite associar a marca de ferro na pele de Augusto não só ao

²²⁰ Walnice Nogueira Galvão sonda minuciosamente os significados do triângulo e do círculo – formas que marcam a pele de Matraga – em diversas mitologias, apontando para suas dimensões transcendentais. No entanto, ao analisar a narrativa, a crítica afirma que “a composição do conto remete os eventos a um tempo mítico, que não se interessa datar”, ideia retomada em outros momentos de seu ensaio. “Matraga: sua marca”. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 75. Como procuramos demonstrar, “A hora e a vez de Augusto Matraga” é justamente a narrativa mais datada historicamente de *Sagarana*, embora associe-se à forma a-histórica do caso. Trata-se, pois, de um cruzamento, operado reiteradamente em *Sagarana*, entre historicidade e formas de narrativas tradicionais que demanda interpretação.

gado, mas também aos escravos (lembramos da dança do ferra-fogo mencionada em “O burrinho pedrês”). Nesse sentido, não parece nada arbitrário que o casal cristão que acolherá Matraga após a queda seja composto por dois negros - a cor da pele do casal é, aliás, exaustivamente reiterada pelo narrador. Enquanto ainda se recupera dos diversos ferimentos na humilde cafua do casal, Augusto se confessa a um padre, que indica os caminhos que o ex-mandão deve trilhar para chegar ao reino dos céus: “Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três” (p. 379). Mais uma vez, o trabalho aparece com força em *Sagarana*, constituindo-se como elemento central – ao menos inicialmente – para que Augusto torne-se Matraga e se redima de todo mal que fez. O fato de Augusto ter de trabalhar certamente remete à mitologia cristã, em que o trabalho é um dos castigos impostos aos homens devido ao pecado original. No entanto, não parece ser possível ignorar a dimensão enviesada que o trabalho assume nas mãos de Augusto Estêves, proprietário que *nunca trabalhou* – fato que a fala do padre reforça. Vale lembrar que o religioso aconselha a Matraga que trabalhe *por três*: para além dos significados transcendentais que o número parece assumir na narrativa, lembramos dos dois negros que acompanharão toda a trajetória de Augusto após sua queda; cabe perguntar se, em seu caminho de penitência, o proprietário terá de trabalhar por ele e também pelos dois negros que dele cuidam. Se assim for, a espécie de acerto de contas sagrado de Matraga com seu passado de arbítrio e maldades parece encerrar, também, a herança da escravidão.

Nesse sentido, é interessante notar que a partir do momento em que o proprietário passa a morar com o casal, recuperando-se da queda literal e simbólica, opera um recuo *temporal* e *espacial*. Primeiramente, ainda imobilizado pelos ferimentos, Augusto passa a recordar rezas e histórias da *infância*, “todas de bom e bonito final” (p. 379). Quando seu corpo já está recuperado, e Matraga decide partir para longe com o casal, adentram pelo “sertão mais longínquo”, fugindo com os negros “como cativos amocambados, de quilombo a quilombo” (p.381) – aqui, o paralelo entre a condição de Augusto e a de um escravo é traçado diretamente pelo narrador. Quando os três assentam no povoado do Tombador, percebe-se um movimento de inversão histórica: enquanto Augusto “trabalhava que nem um afadigado por dinheiro”, mas sem ganância, “o casal de pretos, que moravam junto com ele, era quem mandava e desmandava na casa, não trabalhando um nada e vivendo no estadão” (p. 382). Mas, como sabemos, a salvação de Matraga e, sobretudo, a cristalização sagrada de seu nome no bojo da cultura popular da região, não se darão por meio do exercício da humildade

cristã, pelo menos não no que ela deveria ter de renúncia à condição de proprietário e de imitação da vida dos pobres – mais especificamente, dos escravos, como procuramos mostrar.

Após encontrar, por acaso – ou por destino, segundo a perspectiva da narrativa – um conhecido do Murici que lhe dá notícias da mulher, que continua a viver feliz com outro, da filha, que caíra “na vida” e do Major Consilva, que “prosseguia mandando” no arraial, além de informar-lhe sobre morte do bajulador Quim, que morrera ao tentar vingar o patrão assassinado (p. 364), Augusto começará a ressentir-se pela autoridade perdida; passa a ter saudade da vida de mandão, quando não rezava nem precisava trabalhar. O proprietário passará, então, a moldar o céu a seu modo, começando a insinuar que no reino de Deus não haveria espaço para alguém “sem homênia”; a condição de propriedade de outro, plasmada pela marca de ferro, começa a incomodá-lo: “Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no céu?!...” (p. 385). A sede de ser um mandão violento – suspensa, nunca saciada – volta com toda força em Augusto quando o bando de Joãozinho Bem-Bem adentra o povoado do Tombador. Não é por acaso que, ao animar-se com a presença do bando na região, Matraga irá se dirigir logo ao chefe, cujos nexos com proprietários rurais poderosos é logo assinalado pelo próprio Bem-Bem, que se dirigia para o sul “a chamado de seu amigo Nicolau Cardoso, atacado por um fazendeiro mandão, de injustiça” (p.391). Assim, o êxtase de Augusto ao encontrar-se com o bando fundamenta-se não só no fascínio que sua violência desperta: trata-se, sobretudo, de uma violência articulada ao *poder* – o qual, desde o início da narrativa, Matraga recusa deixar para trás.

Aliás, se a presença do jaguncismo na última narrativa de *Sagarana* pode antecipar a centralidade que o tema assumirá no romance de Guimarães Rosa, é interessante verificar a forma distinta como o bando de jagunços figura neste primeiro livro: o mencionado nexo dos jagunços com o mando dos proprietários rurais, evidenciado em “A hora e a vez”, é uma diferença crucial entre o jaguncismo de *Sagarana* e o de *Grande Sertão: Veredas*, em que os bandos parecem quase sempre livres, muitas vezes atravessando o sertão tendo em vista uma causa própria – como a vingança pela morte de Joca Ramiro – e parecem assumir

uma espécie de dignidade não encontrada em fazendeiros “estadonhos”, solertes aproveitadores da situação, que o empregam para seus fins ou o exploram para maior luzimento da máquina econômica. \ É interessante notar, a propósito, que quando ambos entram em contato, o risco (ao contrário do que seria normal) é todo do jagunço, não do homem da ordem. Este constitui uma

ameaça à natureza do jagunço, um perigo de reduzi-lo a peça de engrenagem, destruindo sua condição de aventura e liberdade.²²¹

Ora, a situação do bando de Bem-Bem em “A hora e a vez” é oposta à descrita por Candido: tanto na primeira quanto na segunda vez em que Augusto topa com os jagunços, estes estão a serviço de algum fazendeiro. Aliás, vale assinalar que, em *Sagarana*, os proprietários raramente assumem contornos pejorativos: *verificamos, ao contrário, uma reiterada mitificação das figuras dos donos de terra, ainda que decadentes – ou por isso mesmo –, movimento cristalizado de forma explícita na trajetória sagrada de Augusto Matraga*. Nesse contexto, ao contrário do que ocorre em *Grande Sertão: veredas*, o proprietário figura mais como herói do que os jagunços (voltaremos à questão adiante). Note-se, também, que em “A hora e a vez” o tema do jaguncismo não se articula a uma forma épica, nem à seriedade do romance moderno, sendo antes tratado com a distensão característica da forma caso. A descrição da primeira aparição do bando situa-se entre o terror e o riso, plasmados na enumeração dos epítetos tão engraçados quanto horripilantes do chefe e na atrapalhada reação da gente do local: “o arranca –toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-rancha, o rompe-e-arrasa: Seu Joãozinho Bem-Bem. \ O povo não se mexia, apavorado, com medo de fechar as portas, com medo de ficar na rua, com medo de falar e de ficar calado, com medo de existir” (p.389).

Apesar das divergências essenciais entre os jagunços do *Grande Sertão* e os de *Sagarana*, ainda é possível verificar no bando de Bem-Bem algo do “princípio de esclarecimento” que Ana Paula Pacheco identifica entre os jagunços do romance de 1956 - inclusive no que concerne ao episódio do julgamento de Zé Bebelo, em que, “para desconcerto do leitor cidadão, racionalidade, equanimidade e impessoalidade atuam num julgamento no meio do sertão ‘bárbaro’, numa terra distante dos ‘braços da lei’”²²². Em “A hora e a vez”, Bem-Bem – em cujo próprio nome cristalizam-se tanto a sonoridade de tiros quanto um Bem maior (embora mais moralizante, ou sagrado, do que civilizador) – caracteriza os homens de seu bando como “gente limpa”, que “só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!” (p. 392). Observa-se na fala do líder jagunço uma sincronia similar à que Candido identifica na

²²¹ CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários Escritos*, 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, p 113.

²²² PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres”, *op. cit.*

linguagem de Zé Bebelô, em que mando e legalidade figuram combinados²²³. Porém, no contexto de “A hora e a vez”, as instâncias da lei aparecem de forma mais distantes do que em *Grande Sertão: Veredas*, ainda que as ações de ambos os livros se situem na República Velha. Enquanto nas frases de Bebelô termos como voto, política e civilização são constantes, na fala de Bem-Bem figura, de forma vaga, apenas o termo “legal”. Aliás, não é apenas na composição das frases das personagens que o estatuto da lei se insinua com intensidade distinta nos dois livros: em *Sagarana* as instituições da civilização moderna aparecem quase sempre como ponto de fuga, enquanto no *Grande Sertão* imiscuem-se com maior tenacidade ao mundo-sertão, a começar pela própria forma da narrativa, que combina o moderno romance burguês com tradições culturais orais. Certamente, uma gama de elementos heterogêneos levou Guimarães Rosa a tratar distintamente um mesmo período da história do país. Entre eles, o momento em que cada obra é formulada parece assumir centralidade: *Sagarana* é elaborado concomitantemente ao *surgimento* do desenvolvimentismo populista em contexto brasileiro, enquanto *Grande Sertão: Veredas* é escrito em uma fase posterior, em que o país assume feições mais modernas, as quais comparecem de forma mais acentuada na composição das obras rosianas.

Se no livro de 1946 o estatuto da lei figura de forma bastante frágil e distante, o já tímido “princípio de esclarecimento” de Joãozinho Bem-Bem é subsumido pelo seu avesso – a vingança. Antes do bando partir para ajudar o coronel Franquilim em sua cruzada contra a revolução, Bem-Bem avisa a Augusto que “falta ajustar um devido” (p. 405). Tratava-se do acerto de contas com a família do assassino de um dos jagunços do grupo. Como o matador havia fugido, seu pai deveria escolher um dos filhos para morrer em seu lugar, além de entregar as filhas para o bando. Embora Joãozinho Bem-Bem deixe claro que o acerto de contas faz parte da “regra”, aludindo assim uma ética própria ao grupo de jagunços, é difícil vislumbrar a violência de Bem-Bem contra uma família como *ordenadora*, pois visa unicamente vingar o jagunço morto, ato que

²²³ Sobre a reversibilidade - um dos princípios estruturais que identifica em *Grande Sertão: Veredas* - Antonio Candido comenta: “O mesmo homem pode ser hoje soldado e amanhã jagunço, ou o contrário, assim como o versátil Zé Bebelô começa como saneador do Norte contra o jaguncismo, em nome da lei e do governo; vira jagunço e continua não obstante agindo como se estivesse na mesma tarefa patriótica; termina fazendeiro de novo e planeja tornar-se homem da cidade, tudo em função de uma certa utopia política de modificação do mundo sertanejo, segundo a qual ele prosperaria quase ritualmente, ao mesmo tempo que a terra. Daí o curioso sincretismo da sua linguagem e dos seus conceitos, logicamente contraditórios na própria composição da frase: ‘Se eu alcançasse, entrava para a política, mas pedia ao grande Joca Ramiro que encaminhasse seus bravos cabras para votarem em mim, para deputado (...) ‘vós nossos jagunços do Norte são civilizados de calibre(...)’”. CANDIDO, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *op. cit.*, p. 112.

poderia, inclusive, desencadear um ciclo interminável de vinganças. É interessante notar que o cerne do enredo de *Grande Sertão: Veredas* também é constituído pela vingança, mas o princípio estrutural da reversibilidade, que pauta o andamento do conjunto, baliza o caráter simplesmente desagregador da empreitada do bando de Riobaldo contra Hermógenes; vingar a morte de Joca Ramiro configura-se, antes, mais um ato ordenador do bando, uma vez que Hermógenes e Ricardão representam “um Mal maior sem contradições”. Vale lembrar que, durante o célebre episódio do julgamento, os dois jagunços mencionados “consideram o tribunal sertanejo um desagravo à regra jagunça, coisa de ‘mamãezada’. Colocam em primeiro lugar o interesse dos coronéis com os quais têm amizades, defendem o ‘olho por olho’, e mais, Hermógenes sugere ‘amarrar este cujo [Zé Bebelô], feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele...”²²⁴. O bando de Joãozinho Bem-Bem, cujos nexos com os coronéis são reiteradamente mencionados durante a narrativa, pratica uma violência próxima à defendida por Hermógenes e Ricardão; uma violência Má, não apenas no sentido moral: é Má, sobretudo, porque é *desagregadora*, desestabilizando a comunidade ao invés de equilibrá-la.

René Girard assinala as diversas formas pelas quais sociedades primitivas refreiam “a ‘escalada’ da vingança, a violência sem medidas”²²⁵. Desprovidas de sistema judiciário – que, segundo o autor, configura-se como uma forma racionalizada de vingança²²⁶ – tais sociedades valem-se da religião, do sagrado, para impedir que um ciclo de violência desagregue a comunidade. Girard aponta, então, para o nexo essencial entre condutas religiosas e violência nas sociedades primitivas, na medida em que *se procura liquidar a desagregação justamente por intermédio da violência*. Segundo o estudioso, “o religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável”²²⁷. Nesse contexto, rituais religiosos como o sacrifício seriam um meio para que a comunidade proteja-se da vingança interminável; tais costumes representariam a

²²⁴ PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres”, *op. cit.*

²²⁵ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990, p. 40.

²²⁶ “(...) nosso sistema parece ser mais racional [do que o de sociedades primitivas] por se conformar mais estritamente ao princípio de vingança. A insistência no castigo do culpado não tem outro sentido. Ao invés de tentar, como todos os procedimentos propriamente religiosos, impedir a vingança, moderá-la, elidi-la ou desviá-la para um objetivo secundário, o sistema judiciário *racionaliza* a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la a seu bel-prazer. Ele a manipula sem perigo, transformando-a em uma *técnica* extremamente eficaz de cura e, secundariamente, de prevenção da violência”. *Idem, ibidem*, pp. 35-36.

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 33.

vontade de alcançar uma violência “realmente decisiva e terminal, que liquide de uma vez por todas com a violência”²²⁸.

A proximidade entre a atitude de Augusto Matraga contra a violência desagregadora de Bem-Bem e o método sagrado de contenção da violência em sociedades primitivas salta aos olhos, sobretudo se atentarmos para a distância de autoridades e instituições representantes da lei em “A hora e a vez”, bem como em outras narrativas de *Sagarana*. É interessante notar que, antes de lutar contra Bem-Bem, Matraga tem, mais uma vez, a chance de juntar-se ao bando de jagunços. Após recusar, Augusto ri “para o chefe dos guerreiros, e também por dentro se ria, e era o riso do capiau ao passar a perna em alguém, no fazer qualquer negócio” (p. 407). Note-se que o riso astuto do proprietário insinua-se antes mesmo de o velho pai de família, capturado pelos homens de Joãozinho Bem-Bem, entrar no recinto, isto é, antes de Matraga ter a oportunidade de interceder em nome de Deus e liquidar sagradamente o jaguncismo. O riso assume assim, contornos de presságio, movimento nada estranho à lógica da narrativa, pelo contrário, já que em “A hora e a vez” observamos, como comentamos, o cruzamento intenso da narrativa escrita com a forma caso e com seus contornos tão cômicos quanto sobrenaturais; assim, a cada instante do texto o destino sagrado de Matraga é anunciado. O que chama a atenção no trecho é a alusão à *astúcia do capiau, uma espécie de mote de Sagarana*. Presente nas condutas do burrinho pedrês, do malandro Lalino, de Maria Irma, e de tantas outras personagens do livro, a astúcia sertaneja também se imiscui à trajetória de Augusto Estêves. Ela se configura, assim, não só como qualidade lábil com a qual os narradores (e leitores) citadinos podem aprender, mas também como instrumento a serviço do sagrado. A combinação não deixa de ter alguma graça, tanto quanto o célebre lema do mandão – “Pro céu eu vou, nem que seja a porrete” – e distender por meio do riso, que é outra característica bastante cara à *Sagarana*. O que nos interessa é assinalar que a astúcia sertaneja, uma das formas de *transgressão à norma* deste “Brasil profundo” que Rosa procura resgatar, não é uma característica simplesmente *valorizada* em *Sagarana*, mas *mitificada* na última narrativa do volume; ela se mostra, além disso, como qualidade que atravessa proprietários e dependentes, mandões e trabalhadores, pairando, portanto, acima das classes sociais e de seus interesses específicos.

²²⁸ *Idem, ibidem*, p. 41.

Assim, na violência santa de Matraga, que dá cabo à desordem, *projeta-se uma dinâmica informal, anterior às mudanças engendradas por 1930*. Uma dinâmica que a narrativa cristaliza como ordenadora, mas avessa à figura burguesa da Razão – afinal, é por meio da mobilização da violência sagrada, instância primitiva, que Matraga põe fim ao jaguncismo de Bem-Bem. Não seria exagero dizer que, no contexto em que o autor escreve, em que o combate ao coronelismo e o extermínio dos bandos de jagunços e cangaceiros configura-se como uma das bandeiras ideológicas de Vargas contra o “atraso”²²⁹, a violência ordenadora de Augusto Matraga também pode assumir dimensões de “provocação autoral”²³⁰, além de assinalar, retomando o espírito do primeiro Modernismo, o vigor de um substrato primitivo da sociabilidade brasileira.

Diante da qualidade de *atraso a ser superado* que o Brasil rural volta a assumir durante a Era Vargas, Rosa mitifica-o, parecendo entregá-lo ao presente, se não com o entusiasmo dos primeiros modernistas, ao menos como uma lição. Nesse contexto, a dinâmica específica do Brasil da Primeira República é valorizada pela perspectiva autoral, inclusive (ou sobretudo) seu *estilo de dominação* - ao menos é o que a mitificação de um proprietário mandão (que, no entanto, parece acertar as contas com o passado escravocrata de sua classe) sugere. É interessante notar que, no fim das contas, Joãozinho Bem-Bem também assume auras sagradas no momento de e após sua morte: quando Matraga esfaqueia Bem-Bem, do intestino do jagunço salta “um mundo de cobras sangrentas”. As cobras, que na narrativa aparecem em sua conotação cristã, associadas ao mal, são extirpadas de Bem-Bem, isto é, trata-se de uma “coisa-dentro-da-outra que ao sair provoca a mudança e elimina o mal”²³¹. Quando Bem-Bem já está morto e a gente do povoado quer profanar o corpo e o nome do jagunço, inventando uma cantiga vilipendiosa ali, “na horinha” (p. 412), Matraga, que também estava nas

²²⁹ Nesse sentido, atentemos para o depoimento do general Góes Monteiro, braço direito de Getúlio Vargas desde o início da Revolução de 1930 até o fim do Estado Novo. Note-se como o general, ao falar sobre o combate à Coluna Prestes em 1926, associa elementos como o poder dos coronéis e o jaguncismo ao *atraso* – embora o Governo tenha se valido deles para reprimir a Coluna, indício da fragilidade do poder federal no Brasil da Primeira República: “As devastações ocasionadas pela enchente e pelas depredações que praticavam os rebeldes causavam os maiores sofrimentos às populações locais, vítimas do saque, do arrebanhamento de animais e de outras violências próprias desse gênero de luta num país ainda desprovido dos recursos que a civilização faculta. Estávamos na zona das caatingas e dos jagunços, de vegetação tão endurecida como a própria fisionomia dos nativos (...) Era também a zona da fina flor da jagunçada, com os respectivos ‘coronéis’, os verdadeiros senhores absolutos da política dos sertões do Brasil colonial, com revestimento ancestral de feudalismo. Travamos conhecimento com muitos desses verdadeiros donos da terra, uns de fisionomias patibulares, agressivos, outros de semblantes angelicais, cheios de mansuetude, mas, no fundo, todos eles vivendo uma existência facinorosa, à margem da Lei e dos ensinamentos de Deus”. Apud Roncari, Luiz. *Cão do sertão*, op. cit., pp. 23-24.

²³⁰ A expressão é de Ana Paula Pacheco, presente no supracitado “Jagunços e homens livres pobres”.

²³¹ GALVÃO, Walnice. “Matraga: sua marca”, op. cit., p. 79.

últimas e já começava a ser considerado uma espécie de santo (“Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente”, p. 412), pede que o povo pare de entoar a cantiga contra o jagunço, pedindo que o corpo de “seu parente” seja enterrado “com muito respeito, em chão sagrado” (p. 412). Percebe-se que a redenção do jagunço ocorre *via violência sagrada do proprietário*, movimento completamente oposto ao que se observa em *Grande Sertão: Veredas*. Isto é, a partir do fim comum de Matraga e Bem-Bem é engendrada uma heroicização sagrada de dois pólos do mandonismo; *no entanto, a mitificação do jagunço depende da do proprietário, mesmo decadente*.

Observe-se que a cristalização da figura de Matraga como santo se dá no momento exato em que o povo testemunha as ações heroicas do mandão contra a violência arbitrária do bando. O prestígio de Augusto é finalmente recuperado, e sua história poderá ser disseminada pelo sertão e além: pouco antes de morrer, Matraga revela sua identidade, assinalando que seu nome é “Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas” (p. 412), isto é, *reafirma o seu nome de proprietário* – o mesmo que, quando fora ferrado pelos antigos capangas, parecia não haver mais²³². A alcunha “Matraga”, nome mítico, associado à sua trajetória santa, parece ficar por conta do narrador, nunca sendo pronunciado pelas personagens. Aliás, é interessante notar que, ao revelar-se o proprietário que todos julgavam ter morrido, Augusto é reconhecido por um primo que, a nosso ver nada coincidentemente, possui o mesmo nome do autor, João²³³. O mandão, à beira da morte, pede que o primo mande recado para sua família, e parece claro que este João, assim como o povo que testemunhou a luta entre Bem-Bem e Matraga, serão responsáveis pela disseminação do destino santo de Augusto. O fato do nome do primo do proprietário ser o mesmo do autor acaba por projetar, em meio à visão das populares testemunhas, um olhar citadino, também responsável pela transmissão da história, que ganha o direito de ser fixada na escrita, onde o destino do proprietário decadente aparecerá atravessado pelo sagrado desde o início, quando ainda não era Matraga. Em outras palavras, a composição da narrativa, sobretudo seu final, aponta para uma

²³² Depois da surra que seus capangas dão em Augusto, Major Consilva pergunta: “ __ Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, minha gente?!... \ E os cacundeiros, em coro: __ Não tem não! Tem mais não! ...” (p. 375)

²³³ “ __ Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas!

__ Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto... \ Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente. Nhô Augusto riu:

__ E hein, hein João?!” (p. 412).

dimensão coletiva da história, como se o autor a tivesse colhido em seu caderno de notas e depois a recontado ao leitor de modo “diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (p. 326)²³⁴ – há algo deste movimento também em *Macunaíma*²³⁵, apesar dos resultados distintos da construção erudita a partir de materiais populares, como procuramos discutir. Quanto a Matraga, depois de transformada pelo João erudito, a santificação popular de um mandão assume contornos universais a partir da combinação de infindáveis referências da cultura ocidental à forma caso, da qual Rosa mantém, além da distensão engendrada pela “falta de absolutismo das normas”²³⁶ e das marcas de oralidade, sua dimensão de *ensinamento*, a qual o autor parece querer entregar ao presente histórico pós Estado Novo.

²³⁴ A revelação, no bojo da composição da narrativa, do movimento de transformação de uma história coletiva e oral em texto escrito será levado à exaustão pelo autor em *Tutameia*, passando de modo de composição à tema das narrativas. Neste livro, também se observa a saturação, nas frases que compõem as histórias, das célebres máximas de contornos proverbiais elaboradas pelo autor, que muitas vezes aparecem justapostas sem que o enredo possa ao menos avançar. Nesse sentido, *Tutameia* parece configurar-se, em grande parte, como uma lamentável paródia do autor de si mesmo, repetindo, em narrativas muito condensadas, uma série de procedimentos engendrados em suas obras anteriores.

²³⁵ Assim termina a rapsódia marioandradina: “A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu (...) Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. \\\\ Tudo ele contou pro homem e depois abriu rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. \\\\ Tem mais não.” In: *Macunaíma*, *op. cit.*, p.214.

²³⁶ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, *op. cit.*, p. 59.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho procuramos identificar no primeiro livro de João Guimarães Rosa alguns movimentos que indicam uma retomada, em um momento histórico distinto, de certos fundamentos estético-ideológicos do primeiro Modernismo brasileiro. Em 1946, quando aspectos de nossa sociabilidade considerados atrasados pareciam não poder mais constituir material para uma experiência estética avançada, Guimarães Rosa localiza no cerne de sua forma literária *sui generis* a cultura do latifúndio e suas relações “arcaicas”, promovendo uma espécie de desrecalque localista que, se remete ao primeiro tempo Modernista ao procurar evidenciar as vantagens do “atraso”, afasta-se dele na medida em que, no momento da publicação de *Sagarana*, o viés progressista que gravitava em torno do nexos entre legado colonial e modernidade imaginado pelos artistas da década de vinte já havia sido desvelado como ideologia pelo curso da História.

Elaborando seu primeiro livro de narrativas durante a ditadura do Estado Novo, quando os rumos do país começam a ser pautados pela vida urbana, o autor mineiro recua no espaço e no tempo, operando um cruzamento entre os contornos atemporais das narrativas pré-burguesas e o Brasil rural da Primeira República; isto é, diante de um momento em que o processo de modernização do país avança sistematicamente, Rosa faz do passado recente uma espécie de fonte inesgotável de “sabedoria”. Por meio da mitificação de uma série de elementos caros ao Brasil rural (inclusive suas formas de dominação), que a partir da década de 1930 perde consideravelmente sua histórica centralidade econômica e social, Guimarães estabelece uma *crítica regressiva* às novas relações entre capital e trabalho e à consequente dinâmica social empreendida pela Era Vargas. Entre tais elementos valorizados pela perspectiva autoral destaca-se a *astúcia sertaneja*, espécie de refrão de *Sagarana* – nesse sentido, cabe pensar se a *sagacidade* não constitui um dos significados que gravitam em torno do neologismo elaborado pelo autor para intitular seu primeiro livro²³⁷. É interessante observar que, nas narrativas em primeira pessoa de *Sagarana*, a voz cidadina, via de regra, *aprende* a valorizar a dinâmica sertaneja. A questão de conhecer e estimar a cultura “do outro”, colocada reiteradamente no livro nos planos dos enredos, é também matéria para a constituição da forma literária do autor que, como se sabe, amalgama estruturalmente materiais eruditos

²³⁷ A possibilidade de o termo sagacidade constituir um dos sentidos do título do livro (*Saga-rana*) me foi colocada por Ana Paula Pacheco.

e populares em suas narrativas. Tal amálgama também pode ser avaliado como um dos nexos da forma rosiana com a tradição de nosso primeiro Modernismo, que, em sua proposta de integração cultural do país, procura incorporar às manifestações artísticas cultas expressões caras à cultura popular. No entanto, é preciso destacar a especificidade destas “misturas” em *Sagarana*: a perspectiva indiscriminadamente simpática que os narradores do livro lançam sobre o universo sertanejo, em que a sagacidade figura como qualidade cara a proprietários e trabalhadores, acaba por equiparar as tiradas da sabedoria popular à prática cordial das elites. A mitificação, ao final de *Sagarana*, do decadente Augusto Matraga, coronel tão esperto que consegue engambelar até mesmo a “justiça divina”, arremata a recorrente valorização da astúcia no livro, que flutua acima das classes sociais e de seus interesses específicos.

Ao colocar novamente em pauta as benesses do provincianismo brasileiro – parecendo ignorar, ou responder, ao questionamento que a geração de 1930 elaborou sobre essa perspectiva “otimista” do país – Guimarães Rosa forja uma visão idealizada do Brasil rural da Primeira República, o qual procura transformar *em matéria de “experiência” a ser narrada* para o presente histórico pós-Estado Novo. Assim, nas narrativas de *Sagarana*, pautadas pela distensão cara à forma caso, observa-se a constante abstração da violência intrínseca presente nas relações sociais do país agrário: se na época da escrita do livro o poder dos proprietários rurais era, ao menos oficialmente, contestado pela política varguista – o combate ao coronelismo seria uma das bandeiras da Era Vargas – os proprietários de *Sagarana*, que não raras vezes aparecem como decadentes (moral e economicamente) já na Primeira República, também são matéria para que Rosa forje seu “Brasil profundo”. Abrindo o volume de 1946 com “O burrinho pedrês”, em que a figura do patrão Saulo – uma “máquina” de gerar provérbios - identifica-se à do sábio burrinho, e encerrando-o com “A hora e a vez de Augusto Matraga”, em que o proprietário decadente transforma-se em santo sertanejo, Rosa opera uma mitificação dos proprietários rurais da Primeira República. Trata-se, pois, de encontrar “poesia” nas formas de poder imediatamente anteriores ao momento de escrita do livro. Como procuramos demonstrar, a pesquisa dos modernistas de primeiro tempo, que imaginaram uma série de conexões entre nosso legado colonial e a modernidade, constitui-se como elemento fundamental para que Guimarães Rosa forjasse sua perspectiva em *Sagarana*, isto é, para que o autor mineiro pudesse, valendo-se de expedientes do Brasil tradicional, elaborar uma obra literária moderna.

Ainda que *Sagarana* tenha sido associado à tradição do regionalismo brasileiro tão logo foi publicado, é interessante notar que a linguagem peculiar de Guimarães Rosa chamou a atenção da crítica desde o momento de sua aparição. Em um momento de “normalização”²³⁸ dos procedimentos modernistas, na intensa estilização da fala oral operada pelo autor mineiro parece residir o aspecto estético mais avançado de *Sagarana*. A partir da observação desta linguagem, que surge neste primeiro livro e atravessa toda a obra do autor, também se podem discriminar os aspectos que aproximam e distanciam os escritos de Rosa de alguns elementos do primeiro Modernismo. Em nossa análise de “São Marcos” buscamos identificar certas similaridades entre a constituição da linguagem de Guimarães Rosa e a de Mário de Andrade em *Macunaíma*. Nas extensas listas de adjetivos e substantivos encontradas nas narrativas em questão, projeta-se um impulso, comum a ambos os autores, de constituir uma linguagem avessa à racionalidade burguesa. Para tal, Mário e Rosa se valem de procedimentos caros às manifestações artísticas populares (como a enumeração de palavras de um campo semântico comum) para engendrar uma forma de expressão alternativa à da cultura burguesa. No que concerne a Mário de Andrade, a linguagem cristalizada em *Macunaíma* - constituída de uma série de outros procedimentos além da enumeração - faz parte de um projeto maior do autor, que durante toda a década 1920 empenhou-se na pesquisa da fala brasileira, procurando fazer com que a literatura brasileira moderna se radicasse em nossa realidade. Dessa maneira, a investigação sobre a especificidade da língua portuguesa falada no Brasil está no cerne da “pesquisa estética e atualização universal da criação artística”, um dos preceitos dos modernistas de primeiro tempo²³⁹.

Na célebre conferência “O movimento modernista” (1942) – formulada pouco antes da publicação de *Sagarana* -, Mário de Andrade parece indicar que, entre as muitas conquistas da geração de 1920, o movimento fora “derrotado” no âmbito da pesquisa linguística. Mário afirma que “nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português”, e que “hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás”²⁴⁰. Quanto à geração de 1930, Mário considera alguns avanços, afirmando haver entre a prosa da década

²³⁸ CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A Educação pela noite, op. cit.*, 223.

²³⁹ Na conferência de 1942, Mário de Andrade afirma que essa “radicação na terra” proposta por sua geração foi instrumentalizada por um “grupo numeroso de gente modernista” para fins políticos. Segundo Mário, “para um número vasto de modernistas, o Brasil se tornou uma dádiva do céu. Um céu bem governamental...”. “O movimento modernista, *op. cit.*, pp. 243 -244.

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, pp. 244-245.

“padrões excelentes de brasileirismo estilístico”. Contudo, esse processo teria sido de certa forma interrompido pelas “veleidades de escrever certinho”, e mesmo entre bons estilistas da fala brasileira haveria “lusitanismos sintáxicos ridículos”. Ao denunciar tal “reaportuguesamento expressional” (p. 245) na prosa do início da década de 1940, Mário critica (sem citar nomes) aqueles que

dividem o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, ‘errem’ o português. Assim, a... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a língua falada e a língua escrita – bobagem bêbada pra quem souber um naco de filologia.²⁴¹

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que Guimarães Rosa, poucos anos após as declarações de Mário de Andrade, daria sua solução pessoal para esta questão, desfazendo, por meio da estilização erudita da linguagem sertaneja, “as relações de sujeito a objeto”. Aliás, vale lembrar, mais uma vez, que é justamente no âmbito da linguagem que Antonio Candido estabelece um nexos entre a pesquisa de Mário e a dicção rosiana²⁴². No entanto, na própria formulação de Candido pode ser verificada certa consciência de que há, de par com o referido nexos, certos contrastes entre as linguagens dos autores: enquanto a prosa de Rosa seria resultado da *libertação* linguística, o crítico identifica *libertinagem* na de Mário. Ao empregar tal termo para caracterizar a linguagem marioandradina, Candido identificaria na prosa do autor modernista uma insubordinação, mais radical, às convenções literárias estabelecidas? Voltaremos à questão adiante. Por ora, ainda no que concerne às afinidades entre os dois autores, vale assinalar que Guimarães Rosa parece cumprir o ideal mariondradino na medida em que constitui uma linguagem literária radicada na realidade brasileira. Nesse sentido, é interessante que, mesmo articulando a obra do autor à tradição do regionalismo desde a publicação de *Sagarana*, a fortuna crítica rosiana atente para a peculiaridade do seu léxico, que não diz respeito a nenhuma região específica do Brasil, mas provém “em proporção mais ou menos equilibrada, das mais variadas regiões do país”, formando “um complexo que só pode ser designado como ‘brasileiro’ de um modo geral. Vocábulos e expressões oriundos dos sertões (...) alternam-se com outros provenientes do sul, da Região Amazônica, e até mesmo das grandes cidades do leste”²⁴³. Além disso, certas afinidades entre a linguagem rosiana e a de Mário de

²⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 245.

²⁴² CANDIDO, Antonio. “Sagarana”, *op. cit.*, p. 245.

²⁴³ COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: *Guimarães Rosa, op. cit.*, pp. 210-211.

Andrade podem ser notadas no que diz respeito ao emprego, pelos dois autores, de termos e estruturas sintáticas que não correspondem à norma culta, mas que são constantes tanto na fala do português brasileiro quanto nas manifestações artísticas populares. Por exemplo, pode-se observar o uso reiterado em *Sagarana* daquilo que Mário de Andrade, ao observar as constâncias da fala brasileira, chamou de “uso pleonástico da negativa”²⁴⁴ (“Gente que p’ra mim até não tem valor, seu Major, pois eles nem não votam!”, p. 137; “apareceu, um dia, um homem esquisito, que ninguém não podia entender...”, p.382); além do emprego de certos pronomes à maneira brasileira, questão tão cara a Mário (“Eu sei, seu Oscar... Lhe fico até agradecido...”, p. 125; “Lhe honro a letra, seu Oscar!”, p. 126). Quanto à pontuação, Guimarães Rosa também procura estabelecer certa “semelhança com os padrões da linguagem oral”²⁴⁵ e, no que diz respeito ao ritmo da sua prosa, procura calcar-se no estilo “dos poetas e narradores populares”²⁴⁶. Os exemplos acerca da incorporação das constâncias do português falado no Brasil pela linguagem rosiana poderiam ser estendidos, uma vez que não foram poucos os críticos que se ocuparam dessa questão.

Em um dos prefácios de *Tutameia*, o próprio Guimarães Rosa assinala a riqueza expressional das falas daqueles que chama de “rústicos da roça”, que “palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar ao vivo a vida (...) seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intenções”. O autor mineiro mostra-se, ainda no mesmo prefácio, fascinado pela constante formulação de neologismos por parte “de um sertanejo desses, do Ceará ou de Minas Gerais”²⁴⁷. A incorporação de formas de expressão dos brasileiros “incultos” à fatura rosiana não constitui nenhuma novidade para aqueles que se ocuparam da prosa do autor. O que nos interessa assinalar é o nexos, a nosso ver *fundamental*, entre a linguagem forjada por Guimarães Rosa e a pesquisa *sistemática* operada pelos primeiros modernistas, que se empenharam em revigorar a arte brasileira por meio da incorporação das culturas das classes baixas, menosprezadas de forma quase generalizada pelas elites do país até a eclosão da Semana de 1922. Tal nexos salta aos olhos de forma intensa a partir da leitura

²⁴⁴ Cf. PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 252.

²⁴⁵ COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, *op. cit.*, p. 216.

²⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 222.

²⁴⁷ ROSA, Guimarães. *Tutameia (Terceiras Estórias)*, 8ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 108.

de *Sagarana*, em que a linguagem peculiar do autor encontra-se bastante próxima do riso popular.

No âmbito da pesquisa sobre o português falado no Brasil, destaca-se, como comentamos, a de Mário de Andrade. O autor deixou, inclusive, uma obra inacabada a respeito, a *Gramatiquinha da Fala Brasileira*. Segundo Edith Pimentel Pinto, embora Mário tenha trabalhado na elaboração da *Gramatiquinha* de 1922 a 1929, o autor teria se dedicado de maneira mais intensa à pesquisa entre 1927 e 1929, mesmo período em que escreve e publica *Macunaíma*. Ainda segundo Pimentel Pinto, o autor deixa o projeto da *Gramatiquinha* inacabado devido ao tamanho da pesquisa que seria necessária para que tal sistematização fosse operada, para a qual o autor julgava não dispor de conhecimentos suficientes²⁴⁸. Mário parece referir-se a esse problema na conferência de 1942, indicando a falta de tradição no que concernia à pesquisa do português falado no Brasil:

A pesquisa [sobre a “língua brasileira”] era ingente por demais. Cabia aos filólogos brasileiros, já criminosos de tão vexatórias reformas ortográficas patrioteiras, o trabalho honesto de fornecer aos artistas uma codificação das tendências e constâncias da expressão linguística nacional. Mas eles recuam diante do trabalho útil, é tão mais fácil ler os clássicos!²⁴⁹

De todo modo, a partir do material inacabado da *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, em que Mário procura formular teoricamente o que busca executar em suas obras²⁵⁰, pode-se entender de maneira mais profunda os meandros da pesquisa e configuração linguísticas do autor. Entende-se, pelas anotações deixadas pelo escritor, que em um dos cerne da *Gramatiquinha* está a possibilidade do *uso para fins literários* das constâncias do português brasileiro²⁵¹. Para tal, Mário cita constantemente o

²⁴⁸ PIMENTEL PINTO, Edith. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*, op. cit., pp. 31-32.

²⁴⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 247.

²⁵⁰ Apesar das formulações de caráter teórico presentes na *Gramatiquinha*, Mário de Andrade considerava a obra como *ficção*: “Este é um livro de ficção, e ninguém não aprende gramática nele, é lógico”; “Mostrar que o perigo pra quem se mete numa coisa destas é principiar inventando coisas sem nenhuma ligação com a realidade existente. Embora tomando cuidado não me livrei desse defeito e é por isso que não apresento o meu trabalho como obra de técnica porém obra de ficção”. Sobre o assunto, Edith Pimentel Pinto comenta: “pelo que se conhece de Mário de Andrade, por sua vida de ação e comoção e por seus escritos publicados, este segundo aspecto [ficcional] é que realmente alimentava a flama do projeto. A julgar pelo conjunto dos rascunhos a ela destinados, a *Gramatiquinha* se configura, em linhas gerais, como uma plataforma das ideias de Mário de Andrade sobre gramática, *lato sensu*; sobre a variedade brasileira da língua portuguesa, psicológica e sociologicamente considerada; e sobre a expressão literária modernista. No entanto, nem o primeiro passo em direção a essa finalidade complexa chegou a ser dado: o levantamento dos traços gerais e sistemáticos da variedade brasileira, sua descrição e interpretação. Tudo o que ficou elaborado consiste em notas colhidas eventualmente, de oitiva e de leitura, e reflexões fortuitas, de vário teor e extensão”. *Idem*, *ibidem*, pp. 59-61.

²⁵¹ “A organização da *Gramatiquinha da Fala Brasileira* visava, não só a comprovar a existência de uma variedade da língua portuguesa – a que chamava *fala* –, e forçar o seu reconhecimento, mas também a

emprego de termos da “fala comum” por autores da tradição literária do Brasil, sobretudo românticos – os quais, como se sabe, estavam empenhados em um projeto de construção da nação²⁵². Apesar de reconhecer avanços na procura de uma expressividade literária brasileira nas obras de Castro Alves, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Machado de Assis, entre outros, Mário afirma que não possuiríamos uma “língua literária”, pois os mencionados autores, “bem brasileiros na prosa, sem querer, inconscientemente, se deixam levar pelas tradições (preconceitos) adquiridas na escola e no convívio dos livros”²⁵³. Nesse contexto, a especificidade da pesquisa modernista consistia em apontar, de maneira *coletiva* e *sistemática*, para a necessidade da construção, por meio da incorporação das constâncias do português brasileiro, de uma linguagem literária nacional; na conferência de 1942, Mário de Andrade afirma que se tratava, primordialmente, de “estar com o problema na mesa”²⁵⁴. Como não poderia deixar de ser, no coração deste impulso construtivo de uma língua literária brasileira reside o desejo de ver a nação culturalmente integrada. Na *Gramatiquinha*, ao expor suas intenções de pautar a expressão artística pelas constâncias do português falado em seu país, e não pelas normas lusitanas, Mário afirma que

O que eu faço pois, e sei muito bem disso, não é sinão substituir um preconceito por outro. Porém o meu preconceito é mais útil, mais humano e mais nobre (...) porque ajuda a *divulgar e unanimitizar na gente culta ou europamente, ou antes universalmente culta do meu povo, os modismos, as expressões a psicologia da gente inculta desse mesmo povo meu*. Modismos e psicologia e palavras fortes, francas, virgens e incontestavelmente enriquecidas e *ignoradas*.²⁵⁵

Nesse sentido, ao voltar os olhos para a literatura não-modernista, Mário valoriza, em certa medida, a tradição regionalista, mencionando alguns “doutores” que

vão parar nas cidadinhas pingando por certas partes mais cabeludas do corpão brasileiro (...) num momento se deixam possuir pela terra e pelo povo que os rodeiam, falam a língua que veio do povo e da terra, e escrevem mais pobrinho uma língua mais verdadeira já, em que si é certo que a influência da gramática lisboeta demonstra o funcionamento dos pronomes e dos adjetivos, sempre uma expressão mais pura transparece que é suor caipira no eito.²⁵⁶

No entanto, em outro momento da mesma obra (ou projeto de obra), ataca tenazmente a mesma tradição, trazendo, assim como na Conferência de 1942, o problema das diferenças ideológicas entre as linguagens dos narradores e personagens:

credenciar o seu uso para fins literários, o que, simultaneamente, ele estava a concretizar com sua estilização”. *Idem, ibidem*, p. 59.

²⁵² Ver, nesse sentido, *Formação da literatura brasileira*, em especial os capítulos acerca do Romantismo.

²⁵³ Apud PINTO, Edith Pimentel, *op. cit.*, p. 244.

²⁵⁴ ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”, *op. cit.*, p. 246.

²⁵⁵ Apud PINTO, Edith Pimentel, *op. cit.*, p. 327. Grifos meus.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 322.

Minha tentativa é útil e *humana* porque eu generalizo numa só, *universal, sem classes*, unitária única e unânime a alma do meu povo. Esses regionalistas ou “caipiristas” orgulhosos que escrevendo contos-da-roça botavam uma escrita na boca dos caboclos e outra limpinha e endomingada nos períodos que propriamente lhes pertenciam são uns vaidosinhos de si. Vaidosos pela separação que punham e salientavam entre os caboclos e eles. E todos não compreendendo a comoção forte humana das expressões chamadas incultas. E frouxos acima de tudo porque incapazes de botar a mão na trabalhadeira ingrata, dura e de inteiro sacrifício pessoal de organizar, codificar, qualificar, escolher, fecundar e cultivar essas plantinhas do mato pra que fiquem mais cheirando, mais brilhando e *mais engrandecidas pela universalização*”.²⁵⁷

Mais uma vez, salta aos olhos a confluência entre alguns aspectos do projeto marioandradino e a construção da linguagem rosiana, a mesma para narradores e personagens, em que pululam as expressões “incultas” amalgamadas a outras, eruditas, visando a “universalização”. Aliás, é curioso notar que, no trecho acima, o emprego adjetivado dos verbos no gerúndio (cheirando e brilhando) lembra a dicção rosiana – na verdade, se pensarmos cronologicamente, é a linguagem de Rosa que pode remeter, em alguns momentos, à de Mário. Nesse sentido, é interessante notar que, também nas anotações para a *Gramatiquinha*, Mário ressalta o “excessivo emprego de gerúndio entre caipiras”²⁵⁸. A partir destas breves considerações sobre as confluências entre as linguagens de Mário de Andrade e de Guimarães Rosa, procuramos aprofundar a ideia, proposta neste trabalho, de que a superação do regionalismo operada por Rosa já em *Sagarana* é fundamentalmente tributária da pesquisa modernista.

No entanto, como também procuramos discutir ao longo desta pesquisa, o projeto estético modernista correspondeu, na década de 1920, a um desejo de integração cultural da nação que não deixava de ter um viés, àquela época, progressista. O movimento rosiano de procurar amalgamar, com vistas à “universalização”, culturas diversas, recuperando certo ímpeto modernista em um momento histórico distinto, faz com que tais misturas culturais desemboquem em sentidos diversos daqueles observados no primeiro Modernismo, sobretudo quando atentamos para o fato de que a geração de 1930 colocou a questão das diferenças entre classes sociais para muito além da configuração da linguagem literária. Entre esses sentidos distintos que a prosa rosiana projeta – questão que também envolve a postura subjetiva do autor -, verificamos o de crítica regressiva à Era Vargas. Como não poderia deixar de ser, no âmbito da linguagem também há muitos contrastes entre a dicção forjada por Guimarães Rosa e a “libertinagem” marioandradina. É interessante notar, por exemplo, que Mário de Andrade reverifica constantemente suas posições diante da arte e dos processos

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, pp. 327-328. Grifos meus.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 220.

sociais. A Conferência de 1942 constitui-se como um exemplo cristalino do olhar que o autor modernista costuma lançar sobre si mesmo, sobre sua atuação como intelectual. Se na *Gramatiquinha* Mário parece ressaltar o viés “humano” de sua pesquisa, uma vez que procurava unir a “alma” de seu “povo” em uma linguagem “sem classes”, na referida Conferência, proferida após os desdobramentos estéticos e históricos de 1930, Mário caracteriza sua linguagem como “instrumento de trabalho” que deve ser constantemente repensado, comparando-a, inclusive, com a foice do operário, que “tem de afiá-la dia por dia”²⁵⁹. Percebe-se, assim, uma concepção mais materialista do manejo com a linguagem literária, além de certa identificação entre o intelectual e o trabalhador, questão “posta na mesa” pela geração de 1930²⁶⁰.

Mas, mesmo se nos detivermos nas formulações teórico-ficcionais de Mário de Andrade a respeito da linguagem durante a década de 1920, notaremos o franco ataque do autor à escrita que veste “casaca, fraque ou paletó domingueiro” e a defesa da escrita “em mangas de camisa”²⁶¹. Num país em que o refinamento intelectual das elites pode atuar como “cobertura cultural da opressão de classe”²⁶², é evidente o teor progressista

²⁵⁹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”, *op. cit.*, p. 246.

²⁶⁰ Ao discutir o modo como Graciliano Ramos aborda formalmente questões concernentes ao trabalho durante os governos de Getúlio Vargas, Ana Paula Pacheco assinala: “Na boa explicação de um historiador, após trezentos anos de caçada transatlântica em busca de força de trabalho, seguida pelo tráfico de imigrantes a partir da segunda metade do XIX (interrompido pela I Guerra Mundial), o mercado de trabalho brasileiro [a partir da década de 1930] se ‘territorializava’; o que permitia ao setor industrial urbano captar, a custos baixos, mão de obra domesticada pelas providências modernizantes do Ministério do Trabalho naquele início de década. Diante dessas alterações, também a tradição do autoritarismo brasileiro precisou se renovar: sobre novas bases populistas, a já quatrocentona ideologia civilizadora brasileira – o ‘fardo’ dos intelectuais – passou a providenciar uma ‘linha de massa’ que unisse nacionalismo e patriarcalismo. Na contramão de tal esteio ideológico próprio à nova fase do mercado de trabalho, escritores da esquerda brasileira passaram a buscar modos de representar esse operariado urbano, um novo ‘sujeito’ social e sua politização incipiente. Com sentidos heterogêneos, à direita e à esquerda, a ideia de *formação* estava mais uma vez presente na arte empenhada e na sociedade, remetendo, mais diretamente do que nunca, à *noção de trabalho*, revigorada por esses novos ‘sujeitos’ sociais. Como sabem os seus leitores, pelo prisma de Graciliano Ramos literatura é trabalho e o intelectual, um trabalhador. Imagino que os volteios dessa consciência – a qual supõe igualmente que o intelectual não é o trabalhador – tenham se tornado mais claros um pouco antes, a partir do declínio da economia cafeeira e da liberação do ‘mecenato’ dos barões do café. A aliança cultural entre elite cafeeira fastigiosa e artistas empenhados em tornar revolucionária a natureza flexível (informal) de uma idealizada família brasileira encontra o seu limite quando o fosso entre os camponeses, mais e mais pauperizados pelas queimas do café, e as elites cultivadas, leais apenas aos seus interesses, já não podia ser navegado por barquinhos de papel. A constituição do operariado urbano é o próximo passo para uma visão mais crítica das relações de tipo antigo, atuantes também no campo da cultura. À ideia de integração *cultural* da nação substitui-se a exposição da fratura social.” “O duplo do trabalho e o trabalho do duplo: *Vidas Secas* e o intelectual”, *op. cit.*. Grifos da autora.

²⁶¹ Apud PINTO, Edith Pimentel, *op. cit.*, p. 327.

²⁶² A expressão é empregada por Roberto Schwarz em *Duas Meninas* (*op. cit.*, p. 13). No mesmo estudo, ao refletir a respeito da relação do agregado José Dias com a chamada alta cultura no romance *Dom Casmurro*, Schwarz afirma que a personagem “cultua a gramática, a prosódia, a gravata lavada, o direito, as belas-letas, a história pátria, ou seja, a face representativa da ordem. Ele ama também os superlativos,

da recusa modernista pela formas de expressão encasacadas; nesse sentido, em consonância com o oswaldiano “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”²⁶³, na sua *Gramatiquinha* Mário propõe o ataque aos “arcaísmos, as palavras rebuscadas e pedantes, os termos científicos e inúteis”²⁶⁴. Em outro momento do mesmo projeto, afirma que “escrever bem significa escrever expressivo e não escrever bonito (...) O principal vício de linguagem é a demonstração imediata que o indivíduo procura escrever bonito”²⁶⁵. Para os leitores da prosa marioandradina do primeiro tempo modernista, constata-se sem hesitação que Mário levou a cabo tal proposta em sua ficção.

No que diz respeito à *Sagarana*, ainda que as “morais” dos “causos” narrados apontem para uma espécie de superioridade da cultura sertaneja sobre a citadina – basta lembrar do conflito entre o doutor de “São Marcos” e seu torto duplo João Mangolô – a composição da linguagem do autor parece apontar para o contrário. Ainda que seja inegável a incorporação de expressões orais populares à prosa rosiana, como há pouco comentávamos, não é difícil perceber que o autor mineiro, ao estilizar a oralidade, não hesita em “eruditar”. Em *Sagarana*, talvez mais próximo da linguagem “em mangas de camisa” do que os posteriores livros de Rosa – uma vez que o riso popular assume papel central, balizando em certa medida o refinamento esteticista da prosa – provérbios, cantigas, piadas, além de termos e expressões populares, justapõem-se a termos

que dão feição ‘monumental às ideias’, e revira os olhos de gosto quando acerta uma expressão capaz de merecer o aplauso, suponhamos, de um lente em teologia. A linha mestra da caracterização passa pelo pernosticismo do pé-rapado, que vibra com a cultura dos senhores a ponto de *esquecer o seu lugar*, em sentido literal (...) o amor ignaro do agregado pelas coisas do espírito termina por lançar a descrença também sobre estas últimas. Com toda candura, ele as reduz como adereço da gente fina e as reduz a fachada. A redução não deixa de ser um acerto, pois reflete o funcionamento possível da cultura oitocentista numa sociedade que aparta da civilização grande parte de seus membros, quando não os mantém na senzala (...) É como se nas circunstâncias brasileiras se apurasse e viesse à linha de frente uma dimensão de privilégio que nas sociedades européias, com trabalho livre e cidadania menos precária, podia parecer inessencial, superada ou assunto de opereta, sem prejuízo da vigência profunda: o aspecto encasacado, melhor-que-os-outros, antidemocrático, ou, em suma, o laço de origem entre a liberdade e a propriedade burguesa – que fala ao coração de José Dias – existe e até hoje não se esgotou por completo em parte alguma.” (pp. 21-23). Grifos do autor.

²⁶³ “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho”; “a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”. ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

²⁶⁴ Apud PINTO, Edith Pimentel, *op. cit.*, p. 187.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 256.

rebuscados, que, se têm uma função algo mágica, como procuramos discutir, por vezes assumem contornos esnobes, como a citação – em latim – de Virgílio em “Conversa de Bois” (p. 326).

Em uma entrevista concedida a Gunter Lorenz em 1965, Guimarães Rosa discorre longamente sobre sua linguagem. Afirma que, para elaborar sua prosa, vale-se de um “aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil”. Após destacar que também emprega termos e estruturas de outros idiomas, o autor mineiro ressalta que não se submete à “tirania da gramática”, pois ela teria sido inventada “pelos inimigos da poesia”²⁶⁶. Ao longo da entrevista, o autor deixa claro que a incorporação dos modos de expressão “de um sertanejo desses” serve à busca da “poesia”. *Isto é, questões como a pesquisa do país real e o ataque à segregação cultural operada pelas elites, cujo refinamento intelectual poderia atuar como distinção de classe, não estão no cerne da elaboração da linguagem rosiana.* Talvez isso se deva, em parte, a um relativo abandono, nos anos de 1940, destas questões no âmbito da cultura, amplamente discutidas e executadas em obras pelas gerações de 1920 e 1930²⁶⁷. No entanto, no posicionamento pessoal do autor diante da *poesia*, isto é, na concepção rosiana do *poético* – que também pode revelar uma posição de classe do escritor - parece residir o núcleo das distinções entre a dicção modernista, avessa a arcaísmos e a erudição gratuita, e a linguagem de Guimarães.

Ainda na mesma entrevista, Rosa diz considerar a língua seu “elemento metafísico”²⁶⁸ – note-se, de passagem, o contraste entre tal afirmação e a concepção marioandradina da língua como “instrumento de trabalho” na Conferência de 1942; o contraste torna-se ainda mais interessante quando atentamos para o fato de que tanto a Conferência de Mário quanto a entrevista de Rosa foram elaboradas durante ditaduras (1942 e 1965, respectivamente). De todo modo, o que nos interessa assinalar aqui é que Guimarães Rosa costuma colocar a questão da pesquisa linguística e da incorporação de materiais populares à sua prosa no nível da busca por uma expressividade poética, na qual se verifica certo repúdio à linguagem cotidiana, um dos fundamentos da pesquisa modernista de primeiro tempo. Vejamos, por exemplo, o modo como o autor mineiro define o seu “método”:

²⁶⁶ LORENZ, Gunter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa, op. cit.*, pp. 70-71.

²⁶⁷ Ao discorrer sobre a literatura produzida depois de 1940, Antonio Candido observa um “abandono da linha modernista”, sendo um dos traços mais salientes da década em questão “a separação abrupta entre a preocupação estética e a questão político-social”. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, *op. cit.*, p. 134.

²⁶⁸ LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, *op. cit.*, p. 80.

há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-las a seu sentido original. Por isso (...) eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística.²⁶⁹

Assim, percebe-se que a linguagem rosiana serve à sua “poética do ideal”²⁷⁰, a qual perpassa, com distintas modulações, toda a obra do escritor. Nessa incessante busca pelo belo, colhido no “Brasil profundo” das tradições populares, projeta-se a imagem do narrador de primeira pessoa em “Conversa de bois”, que deseja recontar a história do “outro” de modo “diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (p. 326). Aliás, como procuramos discutir, as narrativas em primeira pessoa de *Sagarana* podem revelar, quando lidas a contrapelo, que no âmbito da prosa rosiana a valorização da cultura sertaneja, ou popular, passa *necessariamente* pelas referências do homem de extração culta, cuja missão é vislumbrar o “belo” lá onde ninguém o vê. Em outras palavras, se é possível verificar em *Sagarana* um impulso, similar ao modernista, de integrar culturalmente as expressões dos brasileiros “cultos” e “incultos”, parece passar longe do projeto estético rosiano qualquer convite às classes cultivadas para que “troquem de lealdade”²⁷¹ - questão que pautou, fundamentalmente, a pesquisa modernista de primeiro tempo. Antes, a linguagem de Rosa aponta para a postura de um intelectual que justapõe a cultura “do povo” à sua, buscando constantemente nivelá-las para que sirvam à “poesia”; procuramos demonstrar, contudo, que a sistemática incorporação modernista da “cultura sem reconhecimento dos pobres”²⁷² franqueou, em grande parte, o surgimento da estética rosiana.

Aliás, à obra de Guimarães Rosa não parece ser estranho o desejo, colocado em chave moderna pelos artistas da década de 1920, de *formar uma literatura “civilizada” calcada na realidade brasileira*. Vejamos, nesse sentido, as formulações de Mário de Andrade na referida *Gramatiquinha*:

²⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 81.

²⁷⁰ A expressão é de Ana Paula Pacheco, formulada no contexto de análise de *Primeiras Estórias* (1962). Sobre a personagem do Menino, presente em alguns contos do volume, Pacheco comenta: “o personagem Menino, maiúsculo, recorrente em algumas *estórias* do livro, encarna ideais, repondo o belo a cada perda causada pelo choque com a realidade, mas, como vimos, reequacionando a antes plena felicidade (...) O ideal reaproximado do real é uma poética dessa personagem, e do escritor, que aposta numa educação do homem, num reaprendizado da natureza (também a humana) pelo estético.” In *O lugar do mito*, *op. cit.*, pp. 245-259.

²⁷¹ SCHWARZ, Roberto. *Dois Meninas*, *op. cit.*, p. 138.

²⁷² *Idem, ibidem*, p. 140.

Si cada um, estudando com seriedade e trabalhando com afinco, desse a sua solução pessoal e transitória a este problema, não dou vinte anos, o elemento culto brasileiro, quero dizer a manifestação humana civilizada e por isso representativa (...) do Brasil já falaria e escreveria e já teria gramáticas duma fala mais concorde com a nossa nacionalidade original, a nossa sensibilidade, ideais e civilização (...) Isso seria cultura verdadeira. E sobretudo seria humano e enriquecer a humanidade.²⁷³

É preciso relembrar, mais uma vez, que tal afã formativo caro aos primeiros modernistas, e a Mário especialmente, integrava um projeto político e nacional amplo, em que as especificidades do país contribuiriam não apenas para a cultura brasileira, mas para seus processos sociais, para sua história. Quanto a Rosa, embora a ideia de *formação* não lhe seja estranha, ela restringe-se ao âmbito *cultural* – isto é, a contribuição do Brasil à “humanidade” se daria, estritamente, via literatura. O autor mineiro formula algo nesse sentido na supracitada entrevista a Lorenz, na década de 1960 - quando o desejo Modernista de contribuição do Brasil à “civilização”, inclusive via cultura, já havia encontrado, há muito, o seu limite histórico:

Minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã

Não quero pecar por presunção, mas comparando quantitativa e qualitativamente o que se escreve, por exemplo, na Europa, com o que se escreve entre nós, sinto-me um tanto orgulhoso (...) Estou firmemente convencido (...) de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma (...) será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente²⁷⁴

Observa-se, assim, nas declarações – e nas obras, como espero ter demonstrado – de ambos os autores o desejo de que a cultura do país, revigorada pelas “riquezas da pobreza brasileira”²⁷⁵ se alinhasse com a das nações economicamente mais avançadas²⁷⁶. Para além do âmbito cultural, se em 1946 - logo após quinze anos de Era Vargas - os rumos do país pareciam incertos, *Sagarana* desreca o país rural, entregando ao presente seus aspectos (sob seu olhar) valorosos – em cujo cerne inscreve-se a informalidade de seu “Brasil profundo”.

²⁷³ Apud PINTO, Edith Pimentel, *op. cit.*, pp. 316-317.

²⁷⁴ LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, *op. cit.*, p. 87 e 96-97, respectivamente.

²⁷⁵ SCHWARZ, Roberto. *Dois Meninas*, *op. cit.*, p. 138.

²⁷⁶ Nesse sentido, é interessante trazer à tona o ajuizamento de Antonio Candido a respeito de *Sagarana*: “Sei (...) que, 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, que valoriza e eleva nossa arte, escrevendo contos como ‘Duelo’, ‘Lalino Salãthiel’, ‘O burrinho pedrês’ e, sobre todos (muito sobre todos), ‘Augusto Matraga’ – sei por tudo isso o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha de nossos grandes escritores.”. “*Sagarana*”, *op. cit.*, p. 247.

Bibliografia

De Guimarães Rosa:

Magma. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Corpo de Baile. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Grande Sertão: Veredas. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Primeiras Estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

Tutameia (Terceiras Estórias). 8ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Estas Estórias. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Ave, Palavra. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Organização de Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Tradução de Erlon J. Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

Sobre Guimarães Rosa:

ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado; romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra/ ECidade, 2010.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. *grandesertão.br*. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários Escritos*, 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. “O homem dos avessos”. In: *Tese e Antítese*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CORPAS, Danielle. *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: Veredas*. Tese de doutoramento, UFRJ/Faculdade de Letras, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “A vontade santa”. In: *Transformação*, Publicação anual do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, nº 2, PP. 95-113, Assis, 1975.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *As formas do falso*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, FAPESP\EDUSP, 2001.
- MELLO Filho, Hélio de. *Caso e Romance: gêneros e sociedade em Grande Sertão: Veredas*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2005.
- NOGUEIRA, Felipe Bier. *O resto do sertão: faces da modernidade em Grande Sertão: Veredas*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP-IEL, 2012.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1998.
- PACHECO, Ana Paula. “Jagunços e homens livres pobres. O lugar do mito no *Grande Sertão*”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 81, jul. 2008.
- _____. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Do feminino e suas estórias*. São Paulo, FAPESP\HUCITEC, 2000.
- PASTA Jr., José Antonio. “O romance de Rosa. Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, nº 55, nov. 1999.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- RABELLO, Ivone Daré. “Le *trickster* et le *malandro*: la dimension historique de la représentation des motifs archaïques dans l’œuvre de Guimarães Rosa”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGÉ-RASSIER Luciana. *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

- SANTIAGO, Emmanuel. *A narração dificultosa – “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2010.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Puras Misturas. Estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997.
- WISNIK, José Miguel. “O famigerado”. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Bibliografia geral:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Edi. 34, 2003.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*, 25ª edição. São Paulo: Livraria Martins, s/d.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª edição. São Paulo; Perspectiva, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*, 5ª edição. São Paulo: Livraria Martins, 1974.
- _____. *Contos Novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- _____. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- _____. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Melodia do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. *Poesias Completas*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 18, set. 1987.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira:*

- dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BATISTA, Raimunda de Brito. *Vida do cantador: o texto e a pesquisa de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília, HUCITEC, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1750-1880)*, 11ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- _____. *O discurso e a cidade*, 3ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- DANTAS, Vinícius. “Entre a Negra e a Mata Virgem”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 45, jul. 1996.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. “Estado, classe trabalhadora e burguesia industrial (1920-1945): uma revisão”. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 20, mar. 1988.
- FIGUEIREDO, Priscila Loyde Gomes. *Macunaíma: enumeração e metamorfose*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2006.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *A paixão segundo Mário de Andrade*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2010.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, IEB/USP, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª edição. São Paulo: Global, 2006.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São

- Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. Tradução de Iumna Maria Simon e outros. São Paulo, HUCITEC, 1985.
- JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Trad. De Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s/d.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. “O Mestre de Apipucos e o Turista Aprendiz”. In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, nº 1, 2000.
- _____. *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um Sargento de Milícias*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2005.
- PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomem”. In: *Literatura e Sociedade*, nº 13. São Paulo, DTLLC/USP, 1º semestre de 2010.
- _____. “O duplo do trabalho e o trabalho do duplo: *Vidas Secas* e o intelectual” In: MELO, Ana Amelia M.C. de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de. (Org.). *Aproximações: Cultura e Política*. Fortaleza: Expressão Gráfica/Programa de Pós-graduação em História Social, UFC, 2013 (no prelo).
- PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2011.
- PASTA Jr., José Antonio. *Formação Supressiva: constantes estruturais do romance*

- brasileiro*. Tese de Livre-Docência, FFLCH-USP, 2011.
- PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- RUFFATO, Luiz (Org.). *Mário de Andrade: seus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SIMON, Iumna. “Esteticismo e participação”. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina\Campinas: UNICAMP, 1993, V.3.