UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

THAÍS TRAVASSOS

**DA PARTILHA DO SENSÍVEL NO BRASIL: UMA LEITURA DE “A HORA E
A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E “BURITI”**

Versão Corrigida

São Paulo
2015

THAÍS TRAVASSOS

**DA PARTILHA DO SENSÍVEL NO BRASIL: UMA LEITURA DE “A HORA E
A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E “BURITI”**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa Dra. Fabiana Buitor Carelli.

São Paulo
2015

Dedicatória

Para meu pai, Alfredo Jeová Travassos, o meu primeiro e mais importante Contador de Histórias. Para minha mãe, Darci de Oliveira Travassos, que me mostra – por que vive todos os dias – o valor do Amor e do Trabalho. Para meus irmãos, Alfredo Travassos e André Luís Travassos, que são meus exemplos de Coragem e de Alegria. Mesmo longe, vocês estão sempre perto.

Agradecimentos

À Fabiana, minha orientadora, que é toda feita de doçuras e compreensão. Obrigada por confiar e acreditar, obrigada pelos telefonemas, pelos cafés, pelas leituras. Obrigada por ser sempre um exemplo de força, determinação e calma.

Ao professor Luis Roncari, pela atenção, pela disponibilidade e pela ajuda sem a qual esse mestrado nunca teria sido realizado.

Ao professor Marcos Natali, pela disciplina “Do sofrimento: questões de literatura e ética”, fundamental para muitas das reflexões sobre a política da literatura feitas aqui.

Ao professor Willi Bolle, pela generosidade e atenção, pela longa conversa que tivemos sobre questões centrais deste trabalho.

À professora Davina Marques, pelos apontamentos da qualificação, essenciais para definir os rumos do texto.

Ao Daniel Borges, que tão gentilmente me convidou para participar do seu mestrado, me permitindo conhecer seu André e sua família. Com eles, aprendi para a vida.

Ao Felipe, meu sempre companheiro, de alegria e de dores, obrigada por compreender e por acreditar. Obrigada por me ajudar a mediar e a equilibrar os meus conflitos. Obrigada por aceitar as minhas tantas falhas. Eu te amo.

Ao Luzimar, meu amigo e para sempre professor, meu irmão, que me mostrou o Rosa e muitas veredas da vida, da literatura e da justiça, que me deu a mão, que revisou meus textos, que me deu coragem: um Aristeu para a minha história. Obrigada.

Ao Joaquim, obrigada por tudo.

À Lou, minha mãe postiça, obrigada.

Aos Arantes (Fefê, Fábio e Bá), que incentivaram as minhas primeiras aventuras com o texto literário e, mais que isso, com a vida.

Aos amigos que compreenderam as minhas faltas, que ouviram os lamentos, que me disseram o que eu precisava ouvir. Obrigada: Clau Boal, Digo Borsoi, Lincoln Noyori, Leo Mariano.

Aos professores da Unitau, pelo apoio.

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura dos aspectos estruturais de narração, construção de personagens e enredo a partir de uma perspectiva que os considera como dados essenciais para aquilo que Rancière (2004) chamou de “política da literatura”. Os textos escolhidos, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, e “Buriti”, de *Corpo de baile*, foram considerados dentro de uma tradição brasileira da fala sobre um outro cultural, presente desde os românticos até os modernos. Tentou-se compreender como as inovações estruturais – principalmente a reformulação do discurso indireto livre – podem ser lidas como mais ou menos democráticas, a partir de uma reflexão sobre a “partilha do sensível” (Rancière, 2005) e a “letra muda” (Rancière, 2004).

Palavras chave: Guimarães Rosa, política da literatura, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Buriti”, partilha do sensível.

ABSTRACT

This dissertation proposes a study of the structural aspects of narration, character and plot through a perspective that considers them as essential for what Rancière (2004) called “politics of literature”. The texts chosen, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, from *Sagarana* and “Buriti”, from *Corpo de baile*, were read within a Brazilian literary tradition of speaking about a cultural other, present from romantic to modern writings. The research tried to understand how structural innovations – specially the rebuilding of the free indirect speech (*discurso indireto livre*) – may be read as more or less democratic considering the concepts of “partition of the sensible” (RANCIÈRE, 2005) and the “mute letter” (RANCIÈRE, 2004).

Key words: Guimarães Rosa, politics of literature, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “Buriti”, partition of the sensible.

Sumário

Apresentação	07
Introdução	09
Capítulo 1: Literatura e política: (im)possibilidades brasileiras	11
1.1. Jacques Rancière e a política da literatura	11
1.2. Literatura: a instituição e a responsabilidade	13
1.3. As vozes literárias no Brasil e o paradoxo primordial	16
1.4. O falar do subalternizado: ontem e hoje	25
Capítulo 2: “A hora e a vez de Augusto Matraga”: narrador e herói entre dois mundos	32
2.1. O narrador de duas cabeças: a onisciência tradicional dos textos realistas e a narrativa da tradição oral	33
2.2. A dupla natureza	44
2.3. Augusto Matraga: o herói de duas faces	45
Capítulo 3: As vozes narrativas de “Buriti”	52
3.1. O menino e a outra	56
3.2. A narrativa entrecortada	64
Capítulo 4: O tempo vivo da história: as vozes narrativas em comparação	73
4.1. A partilha do sensível em “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti”	77
4.2. Representação e responsabilidade	82
4.3. A reconstrução da narrativa regionalista brasileira: perspectivas	86
4.4. A (im)possibilidade da letra muda	88
Considerações finais	93
Referências	96

– *Dito completo?*

– Falta muito, falta quase tudo.

Guimarães Rosa

Apresentação

O mote inicial desta pesquisa, como, provavelmente, de todas, surgiu do encontro entre minha vontade de construção de identidade e meu objeto de estudo: as narrativas de Guimarães Rosa, capazes de preencher vazios profundos. As histórias dos capiaus, meninos, burros, prostitutas, entre outras criaturas de papel que falam dentro dos textos do autor remetiam àquelas histórias contadas por meu pai: da infância rural, e da depois difícil adaptação à moderna capital, São Paulo, que repelia e escondia, na sua vontade cega de desenvolvimento, as crenças e ritos das classes subalternizadas, suas mães-pretas. Elas também traziam para mim a história pessoal de minha mãe, que, ainda menina, mudou-se para São Paulo, de dentro do agreste pernambucano para as tecelagens da capital. Desde aí, o estudo se forçou pelo caminho da tentativa de compreender o porquê dessa relação: onde, nas narrativas, moraria o centro dessa identificação?

Duas coisas me pareciam ser a resposta para essa questão tão pessoal e tão distante de reais possibilidades acadêmicas: a mescla das vozes rurais em um texto considerado cânone pela academia e tido como entre os melhores escritos da língua portuguesa; e a rica representação humana desses homens e mulheres que se pareciam tanto com a minha família: nas histórias, as personagens não eram nem reduzidas à falta nem reconstituídas como heróis românticos idealizados. No primeiro estudo que realizei como conclusão do meu curso de graduação na Universidade de Taubaté, em 2009, não foi difícil encontrar teorias que corroboravam meu olhar apaixonado: de quem encontra raízes na beleza das palavras. Lendo comparativamente “Campo geral” e “São Marcos”, repeti em estilo acadêmico a minha paixão e identificação com o texto. Parecia muito claro para mim que a mescla de vozes e a representação das culturas rurais democratizavam as vozes na literatura brasileira e que, a cada livro, Rosa ampliava e reforçava essa capacidade narrativa, enriquecendo essa técnica representativa.

O primeiro projeto deste mestrado foi, então, o de descobrir como essa democratização narrativa parecia ser uma voz dissonante entre as falas sobre o Brasil, sempre muito carregadas de fortes contradições, e como ela parecia propor uma resposta para os problemas de representação das culturas subalternizadas do Brasil nos textos literários. Além disso, essa maneira de escrever sobre os homens e mulheres marginalizados do centro dos discursos oficiais parecia, para mim, uma maneira de alcançar possíveis soluções para os problemas reais do país.

Entretanto, a academia é, felizmente, um lugar de se questionar certezas. E, como era de se esperar, o contato com pontos de vista diversos sobre as possibilidades e impossibilidades da arte e do texto literário começaram a impor entraves para a minha utopia pessoal. As reflexões acerca da possibilidade, ou não, da fala dos subalternizados no discurso ocidental me levou ao inevitável questionamento sobre as limitações da literatura. Daí, a reflexão se estendeu automaticamente para o texto de Rosa, que, em certa medida, parecia também muito distante dos grupos subalternizados do Brasil.

Passei, dessa forma, a tentar lidar com essa problemática de forma a buscar compreender em que medida a minha certeza inicial poderia se manter, ou se haveria outras possibilidades de leitura para um texto tão cheio de meandros tortuosos que levam, por vezes, a compreensões contraditórias de uma mesma questão. Esse trabalho é, portanto, a tentativa de reconstrução de uma perspectiva a partir da compreensão de que, embora seja impossível propor uma resposta definitiva para as questões dessa representação no Brasil, é possível pensar sobre como a nossa tradição é formada e que caminhos ela nos permite percorrer para pensar o país.

Introdução

Toda narrativa carrega consigo uma perspectiva política que não reside na simples intencionalidade de seu autor, mas na sua materialidade estrutural e no jogo que ela estabelece com outras vozes sociais. A literatura de Guimarães Rosa, nesse contexto, é espaço privilegiado de análise porque participa de maneira original de uma tradição regionalista de recriação da fala de outros culturais.

Partindo desse pressuposto, este trabalho procurou compreender as escolhas estruturais do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” e da novela “Buriti”, dos livros *Sagarana* e *Corpo de baile*, e de que forma elas configuram uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) ao mesmo tempo inovadora e tradicional dentro do contexto da literatura moderna brasileira. A leitura objetivou compreender o processo de configuração de uma “política da literatura” (RANCIÈRE, 2004) pelo estudo da perspectiva narrativa e da construção das personagens, visto como um trabalho estrutural que ressignifica a representação regionalista das culturas rurais subalternizadas do Brasil.

Considerou-se, também, que a consolidação da Literatura Brasileira como um sistema (CANDIDO, 2000) foi um processo violento análogo ao processo de formação nacional. Desde os românticos do século XIX até os modernos no século XX, a nossa tradição parte da perspectiva de um olhar sobre um “outro”. Há diversos exemplos desse processo: Alencar e a apropriação do indígena; os regionalistas românticos e a recriação da figura do homem rural; os deterministas de princípios do século XX, como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato; os primeiros modernos, que se apropriavam das culturas populares na recriação de uma estética literária brasileira; os regionalistas de 30, que falavam a partir da realidade dos sertanejos do Nordeste brasileiro.

Nesse sentido, foi necessário estabelecer uma leitura que considerasse as contradições dessa formação e e que se questionasse sobre a ética dessa representação, perguntando-se se os processos de apropriação cultural eram capazes de permitir que os subalternizados falassem (SPIVAK, 2010). Para isso, o primeiro capítulo, “Literatura e política: (im)possibilidades brasileiras”, delinea a teoria sobre a política da literatura tal como proposta por Rancière, principalmente em “The politics of literature” (2004) e “A partilha do sensível” (2005), e de que maneira ela pode ser compreendida dentro da tradição literária brasileira. Por meio de uma reflexão sobre a leitura que Bosi (2010)

faz de alguns aspectos violentos dessa tradição em *Dialética da colonização*, este trabalho se coloca como um diálogo com a crítica rosiana que propõe que Rosa reconstrói a perspectiva da tradição regionalista ao reconfigurar a estrutura narrativa, principalmente com Antonio Candido (1999, 2000), Àngel Rama (2008) e Paulo Moreira (2012).

O segundo e terceiro capítulos tentam compor uma leitura crítica dos aspectos estruturais mais relevantes de cada uma das narrativas. Em “‘A hora e a vez de Augusto Matraga’: narrador e herói entre dois mundos”, observam-se como tanto o narrador quanto o herói do conto são marcadamente duplos. O primeiro mostra-se dividido entre uma perspectiva tradicional do texto realista (o narrador onisciente, o uso do discurso indireto livre) e o contador de histórias da tradição oral (a mescla de precisão e imprecisão, a apropriação da perspectiva de linguagem e de ponto de vista cultural do mundo das personagens).

“‘As vozes narrativas de ‘Buriti’” busca explicar a perspectiva narrativa da novela, analisando o seu “narrador proteiforme” (RONCARI, 2013), a partir da divisão central que se faz entre as duas personagens principais, Miguel e Lala, e do lugar em que o narrador coloca outros pontos de vista, como os de Nhô Gual, Chefe Zequiel e Do Nhã. Cada um desses olhares narrativos irá estabelecer quadros diversos do lugar, das personagens e das temáticas que se constroem ao longo do texto. Essa configuração narrativa e, conseqüentemente, a construção de personagens e de temáticas estão intimamente ligadas a um aprofundamento no processo de releitura do discurso indireto livre. Em “Buriti”, o narrador deixa-se influenciar não somente pelo ponto de vista das personagens, mas também pela linguagem.

O último capítulo, intitulado “O tempo vivo da história”, busca compreender como os aspectos apresentados nos anteriores se relacionam, ou seja, de que maneira as escolhas estruturais das narrativas analisadas servem como espaços de leitura da “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2004). Considera-se de que maneira as vozes de outros culturais são usadas pelos textos e que diálogos elas estabelecem com a tradição literária nacional, principalmente aquela intitulada regionalista, e que possibilidades e limitações propõem esse diálogo. Ao final, indica-se um caminho para se pensar os desafios dessa representação diante da realidade brasileira, no momento em que se publicaram as obras e no presente.

Capítulo 1: Literatura e política: (im)possibilidades brasileiras

A política da literatura não é a política de seus escritores. Ela não está relacionada ao seu engajamento pessoal, às questões políticas e às lutas de seu tempo. Nem aos modos de representação de eventos políticos, da estrutura e das lutas sociais em seus livros. O sintagma “política da literatura” significa que a ela “exerce” uma política enquanto literatura (...) ¹

Jacques Rancière

1.1. Jacques Rancière e a política da literatura

As duas histórias estudadas neste trabalho, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti”, trazem como personagens centrais – Nhô Augusto, Lala e Miguel – indivíduos que foram “deslocados” de seu lugar original e a quem se pede, de diferentes maneiras, que encontrem sua destinação em novos espaços sociais. Essa redefinição de lugares e destinações é feita dentro de um jogo complexo de vozes e por meio de uma linguagem marcadamente nova na literatura brasileira. É essa redefinição de espaços e novidade narrativa que imprime às obras um caráter político, uma vez que

[...] retira as situações sociais e as personagens de sua realidade material de todo dia e as coloca como elas realmente são, um tecido fantasmagórico de signos poéticos, que são também sintomas históricos² (RANCIÈRE, 2004, p. 19).

Jacques Rancière, na sua discussão sobre a relação entre a estética e a política, cunha duas expressões significativas para se compreender o que pode ser considerado como uma política da literatura: a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) e a letra muda (RANCIÈRE, 2004). Por “partilha do sensível” compreende-se o entrelaçamento de vozes que compõem a realidade e sob qual regime elas são compartilhadas socialmente. Para o autor, a literatura pode exercer um regime democrático de partilha do sensível, uma vez que ela questiona as hierarquias pré-definidas socialmente. Isso está intimamente relacionado à “letra muda”. A palavra literária, inicialmente, não tem

¹ Todas as traduções de “The politics of literature” são livres, por isso deixo em nota os trechos originais: “The politics of literature is not the politics of its writers. It does not deal with their personal commitment to the social and political issues and struggles of their times. Nor does it deal with the modes of representation of political events or the social structure and the social struggles in their books. (RANCIÈRE, 2004, p. 10)

² “It takes social situations and characters away from their everyday, earth-bound reality and display them for what they truly are, a phantasmagoric fabric of poetic signs, which are historical symptoms as well. For their nature as poetic signs is the same as their nature as historical results and political symptoms.” (RANCIÈRE, 2004, p. 19)

voz, mas carrega uma potencialidade de alcance não encontrada em outros discursos: ela pode alcançar *qualquer* pessoa de *qualquer* forma, permitindo uma identificação e um reposicionamento dos lugares sociais pré-estabelecidos.

A política possível do texto literário

[...] (é) uma partilha do sensível, do visível e do dizível, que permite (ou não permite) que um dado específico apareça; que permite ou não que sujeitos específicos nomeiem ou falem sobre esses dados. É um entrelaçamento entre modos de ser, de fazer e de dizer. A política da literatura significa, portanto, que a literatura como literatura está envolvida nesta partilha do visível e do dizível, nesse entrelaçamento de ser, fazer e dizer que molda um mundo comum controverso³. (RANCIÈRE, 2004, p. 10)

O filósofo, em seu artigo “The politics of literature”, estuda como esse processo se dá na narrativa dos chamados “realistas franceses”, principalmente Flaubert. Neles, fica claro um jogo de questionamento da instituição literária, uma vez que quebram com a hierarquia aristotélica dos lugares de fala. Em Flaubert, todo e qualquer personagem é mostrado independentemente da autorização social de seus discursos. Para Rancière, essa partilha do sensível por meio de uma “letra muda” fala mais do que qualquer tipo de política deliberadamente escrita. Ele acredita que esses autores têm como princípio mostrar “as atividades do mundo chamadas prosaicas como um enorme poema – um tecido enorme de signos e traços, de signos obscuros que tinham de ser mostrados, desdobrados e decifrados”⁴ (RANCIÈRE, 2004, p. 18). Essa reconstituição do regime de falas é, também, análoga ao que o autor define como democracia. Para ele, democracia não é um regime político e nem um grupo de pessoas a ser governado, mas a própria falta de um regime político, na medida em que transforma o direito de posse de um grupo em um espaço de todos (RANCIÈRE, 2011). Quando tomamos esse conceito e o aplicamos no espaço da arte, e, por extensão, da literatura, pode-se afirmar que os textos literários podem ser mais ou menos democráticos na medida em que permitem ou não que certas vozes apareçam na tessitura do discurso.

³ “It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing and ways of speaking. The politics of literature thus means that literature as literature is involved in this partition of the visible and the sayable, in this intertwining of being, doing and saying that frames a polemical common world.”

⁴ “the so-called world of prosaic activities as a huge poem—a huge fabric of signs and traces, of obscure signs that had to be displayed, unfolded and deciphered.”

A partir dessas definições, parece possível fazer algumas afirmações sobre a política da literatura nas obras de Guimarães Rosa. Talvez o que fique mais evidente nas leituras que se faz do autor seja exatamente a mescla de referências “populares” e “eruditas” cuja hierarquia é rearranjada no discurso, tanto que uma construção vinda da erudição linguística do autor pode passar por uma criação do português regional e o uso de uma expressão arcaica do português por um neologismo inventivo. Carelli (2003), ao estudar a linguagem de *Grande sertão: veredas* em comparação aos romances de Luandino Vieira, afirma que a “língua do sertão” (CARELLI, 2003, p. 232) construída por Rosa no romance provém muito mais do seu vasto conhecimento do português e de outras línguas do que necessariamente da apropriação de uma linguagem sertaneja.

A partilha do sensível aqui, como em Flaubert, de maneiras distintas, pode ser lida como democrática. Abarcam-se, nessa perspectiva da política do texto literário, dois importantes pontos para a compreensão dos textos aqui estudados: a estrutura narrativa e o tratamento estético do homem rural brasileiro. Esse caráter político da literatura parece, portanto, ideal para a análise da literatura de Guimarães Rosa. Entretanto, essa leitura implica uma contradição imposta exatamente por tratar de um contexto nacional muito diverso daquele francês do século XIX: como equacionar a força modificadora da palavra democrática da literatura com um espaço social em que o texto literário é luxo de poucos? Poderiam os homens subalternizados de nossa sociedade falar por meio de textos como o de Rosa?

1.2.Literatura: a instituição e a responsabilidade

Em entrevista intitulada “Esta estranha instituição chamada literatura”⁵, Jacques Derrida, ao falar sobre o que ele considera seu ingênuo interesse pelo texto literário na adolescência, faz a seguinte afirmação:

⁵ Tradução livre feita por mim da versão inglesa “That strange institution called literature”, publicada em *Acts of literature*. No original:

“(...) literature seemed to me, in a confused way, to be the institution which allows one to say everything, in every way. The space of literature is not only that of an instituted fiction but also a fictive institution which in principle allows one to say everything. To say everything is no doubt to gather, by translating, all figures into one another, to totalize by formalizing, but to say everything is also to break out of prohibitions. To enfranchise oneself – in every field where law can lay down the law. The law of literature tends, in principle, to defy or lift the law. It therefore allows one to think the essence of the law in the experience of this “everything to say”. It is an institution which tends to overflow the institution.”

[...] a literatura parecia para mim, de forma um tanto confusa, ser a instituição que pode dizer tudo, de qualquer maneira. O espaço da literatura não é somente aquele de uma ficção instituída, mas também de uma instituição ficcional que se permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, unir, por tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar ao formalizar, mas dizer tudo é também fugir das proibições. Libertar-se de todos os campos onde a lei possa se impor. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou superar a lei. Ela permite, portanto que se possa pensar a essência da lei na experiência deste “tudo dizer”. É uma instituição que tende a ultrapassar a ideia de instituição. (DERRIDA, 1992, p. 36)

A afirmação acima sugere que a literatura é, ao mesmo tempo, uma instituição – aquele espaço de fala reconhecido socialmente pela ficcionalidade e pela poesia – e uma possibilidade de questionamento da instituição, já que a ela é permitido qualquer discurso, mesmo um contra a própria instituição (ela é uma “instituição anti-institucional”⁶ (DERRIDA, 1992, p. 58). Ou seja, para Derrida, à literatura – na voz de seus escritores e críticos – cabem duas possibilidades distintas: a primeira, de afirmar que “isto é só literatura, não é realidade”; a segunda, de dizer contra a norma, contra a instituição dessas mesmas formas de poder. A primeira afirmação nega que o texto literário tenha qualquer influência ou interferência no real, ou seja, nega uma responsabilidade atrelada ao discurso, à voz. A segunda pressupõe que o texto literário está sempre intimamente ligado a certas ideologias e pontos de vista socialmente pertinentes. Conceber a literatura a partir dessa segunda premissa é compreendê-la como uma instituição que traz ao corpo da vida social vozes e interlocuções livres, nas quais podem aparecer diferentes tipos de locutores e as mais diversas possibilidades de ação, e que ela, portanto, impõe certa responsabilidade ética a autores e leitores, uma vez que, sendo política, está invariavelmente atrelada a uma “ética de grupo”:

Poder-se-á também dizer, por outras palavras, que, à diferença entre moral e Política, ou entre *ética da convicção* e *ética da responsabilidade*, corresponde também a diferença entre ética individual e ética de grupo. A proposição de que o que é obrigatório em moral não se pode dizer que o seja em Política, poderá ser traduzida por esta outra fórmula: o que é obrigatório para o indivíduo não se pode dizer que o seja para o grupo de que o indivíduo faz parte. (BOBBIO, 1998, p. 961)

⁶ Há diversas traduções para a expressão “institutionless institution”, aqui escolhi a feita pelo professor Marcos P. Natali em seu artigo “Questões de herança: Do amor à literatura (e ao escravo)” (NATALI, 2012, p. 10)

Apesar de parecer simples questão de se separarem, então, os textos em duas supostas “categorias”, a daqueles que repetem a instituição e a daqueles que a questionam, ou, trazendo novamente as reflexões de Rancière, aqueles que exercem uma partilha do sensível não hierarquizada e aqueles que a repetem, Derrida, na mesma entrevista, nega esta possibilidade ao afirmar que textos inseridos em uma lógica de repetição dos lugares de poder podem, ao expor essas relações normalmente latentes (ele usa o exemplo de textos “hiperbolicamente falocêntricos”), ter um efeito muito maior de questionamento deste pensamento do que textos abertamente questionadores (DERRIDA, 1992, p. 50). O paradoxo não seria resolvido, portanto, pela simples dicotomia. Além disso, a literatura de Guimarães Rosa, como comprovam estudos como os que Hansen (2000) e Carelli (2003) fazem de *Grande sertão: veredas*, não pode ser vista a partir de perspectivas dualistas, já que a narrativa anula as dualidades na construção paradoxal de seus discursos, narradores e personagens:

Os textos de Guimarães Rosa – e principalmente *GS:V* – são “revolucionários”/“reacionários” porque neles a enunciação se faz como designação alegorizante de um outro cultural, sem voz e sem imagem, fazendo recurso constante ao paradoxo e a seus efeitos paródicos de humor e ironia, a uma dissolução da forma e supervalorização da imagem, ao mito como teatralização de sínteses do tempo e a uma intensa afirmação do futuro. (HANSEN, 2000, p. 31)

O livro e, talvez, os contos aqui estudados “escapa(m) dos dois lados da crítica, a da esquerda, por falta de realismo, e a da direita, por excesso de virtuosismo e fuga à gramática” (CARELLI, 2003, p. 13). A relação dos textos de Rosa com as dicotomias campo x cidade, escolarizado x não escolarizado, revolucionário x reacionário se mostra, portanto, muito complexa. É interessante observar como esse tipo de tratamento – que preza pelo contraditório, pela não resolução dos temas – aparece em um momento histórico em que parecia ser preciso tomar lados: o da literatura moderna, ou o da repetição de modelos ultrapassados; a vontade de reação comunista, ou o cego progressismo modernizador e – talvez o mais interessante dos opostos – o tratamento do regional, ou o tratamento do “universal” (termo que, em muitos casos, remete à experiência urbana da classe média leitora). Nesse sentido, Rosa escolheu o caminho mais difícil: unir os aparentes opostos na sua construção literária, principalmente no que diz respeito às diferentes culturas formadoras do Brasil. Muito do que impele

pesquisadores ao trabalho com os textos do autor tem relação direta com essa inovação que se reflete muito claramente no tratamento do mundo rural, esquecido pelas instituições, mas definitivo na criação de diferentes aspectos das culturas brasileiras. Para nós, leitores e pesquisadores, crentes na afirmação de que

[...] (u)ma teoria da cultura brasileira, ou é um espelho do sistema, uma duplicação das suas desigualdades e da sua irracionalidade de base, ou é um discurso que entra em tensão com esse mesmo sistema depois de tê-lo atravessado estruturalmente com os olhos postos na sua transformação [...] (BOSI, 2010, p. 341),

os textos de Rosa parecem negar essa dicotomia de, ou contrapor, ou espelhar a sociedade desigual e irracional, já que apontam para caminhos paradoxais, que tentam, na verdade, retratar a condição do homem diante do embate social. Parecem propor, sempre e intensamente, a questão: como lidar com a minha própria necessidade e desejo diante de uma realidade desigual? É essa, como aponta Bolle (2004), a questão central de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, mas também é ponto importante nas suas narrativas anteriores, as quais já apontam para uma estrutura formal que impõe esse paradoxo central: ao mesmo tempo em que as vozes subalternizadas aparecem no discurso narrativo da maior parte da literatura do autor, elas também – por estarem dentro de uma estrutura criativa e artística criada e apreciada pelas culturas opressoras – são subjugadas a uma narrativa à qual não teriam acesso (SPIVAK, 2010).

1.3. As vozes literárias do Brasil e o paradoxo primordial

Antes de tentar propor uma discussão sobre a fala do subalternizado na literatura de Guimarães Rosa, faz-se necessário um panorama histórico da tradição literária brasileira, da nossa “instituição anti-institucional” (DERRIDA, 1992) para esclarecer como a contradição apresentada anteriormente sempre esteve presente no contexto nacional. Nascida daquilo que foi primeiramente trazido como artigo de luxo pelos jesuítas e colonos portugueses, a literatura brasileira se desenvolve, em sua maior parte, nas camadas mais privilegiadas de nossa sociedade. O texto literário no Brasil sempre falou de um lugar e de uma experiência no mundo que pouco refletia as perspectivas dos povos nativos do Brasil e mesmo a daqueles subalternizados portugueses vivendo

nas novas terras. Apesar disso, como sempre acontece nas formações nacionais das colônias, a consolidação de uma elite mais ou menos letrada e o violento processo de fusão dessa elite às culturas indígenas e africanas permitiram que algumas manifestações dessa arte acontecessem aqui e lá e fossem, aos poucos, formando o imaginário daquilo que se chamaria literatura brasileira.

Antonio Candido (2000) propõe que a crítica nacional observa nos textos literários, desde o princípio, um desejo de representar uma terra e um homem claramente distintos dos portugueses. São inúmeros os exemplos dessa vontade, desde os primeiros relatos da terra, passando por Durão e Basílio da Gama que, sob diferentes perspectivas, tentaram lidar com a complexidade do encontro violento entre os povos até a consolidação da literatura brasileira como um sistema (CANDIDO, 2000) durante meados do século XIX, com aqueles que costumamos chamar românticos. Se for verdade que esses primeiros escritores pretendiam diferenciar-se do português, do colonizador, é interessante observar o paradoxo que parece ser essa tentativa de diferenciação. Tomemos, por exemplo, o indianismo de Alencar como lido por Alfredo Bosi (2010) em *Dialética da colonização*. Em seu texto, Bosi descortina o processo de representação do indígena no romance *O guarani*, mostrando como esse “outro” era, por meio daquilo que ele chama “mito sacrificial”, ou a violenta aceitação do nome ocidental que lhe dão (ou impõem?), retirado de sua integridade cultural e transformado em uma mistura estranha da utopia do bom selvagem e do “bom cristão” português. Ora, se aquilo que diferenciava o recente país era a presença de uma cultura diversa daquela europeia – como pareciam querer acreditar os românticos –, por que construir esse outro com tal violência como Alencar, e outros antes e depois dele, o faz? Apesar de anacrônica, a pergunta parece pertinente para pensarmos qual seria, então, a “diferença” nacional apresentada por estes textos como um espelho baço da realidade. Poderíamos considerar que a nossa possibilidade de diferenciação fosse essa mesma violência da colonização reconhecida pela leitura do texto de Alencar e explicitada por Bosi? Candido (1989), em seu ensaio “Literatura de dois gumes”, parece propor questionamento parecido quando afirma que,

[...] levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois,

que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador. (CANDIDO, 1989, p. 165)

O Romantismo e seus escritores não são, contudo, os únicos representantes dessa particular tradição. O fim do século XIX vê aflorar no Brasil uma literatura muito rica que tenta, de diferentes maneiras, lidar com os desiguais encontros sociais e culturais: desde Machado de Assis, com sua voraz crítica à perspectiva da burguesia carioca, até Lima Barreto, que, de dentro da margem, tece uma obra cheia de culpa e crítica ao lugar que era reservado para aqueles de sua cor e sua classe. Esses escritores, contudo, ainda estavam tematicamente limitados a uma parcela muito pequena das diversas culturas do Brasil, já que tratavam essencialmente do homem urbano, das novas e crescentes cidades.

E é junto a um crescimento das cidades que cresce o tratamento do regional – que, no Brasil, significou, principalmente, um tratamento do homem rural. Em “Literatura, espelho da América?”, Candido (1999) faz um panorama interessante do regionalismo do Brasil desde os românticos até os modernos, e afirma que “(n)a literatura brasileira, ‘regionalismo’ designa sobretudo a narrativa cujo tema é a vida nas zonas afastadas, com usos e modos de falar próprios, em grande parte de cunho arcaico” (CANDIDO, 1999, p. 110). Ligia Chiappini (1995) propõe que exista uma relação direta entre o crescimento do urbano na realidade e do tratamento do rural pela literatura:

Na verdade, a história do regionalismo mostra que ele sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano. No Brasil não foi diferente. (CHIAPPINI, 1995, p. 115)

Surgem, assim, nesse princípio de século XX, muitas vozes que tentarão tratar das culturas rurais. O principal intelectual desse período, e que abre caminho para se pensar as regiões periféricas do Brasil, é Euclides da Cunha, com o romance-relato *Os sertões*. O livro não é a primeira obra a retratar o sertanejo, mas é ele que vai, utilizando-se de uma mesma tradição literária de raízes realistas, abarcar um grupo até então, de certa forma, desconhecido⁷ para os homens urbanos já que, como relato, intencionava

⁷ Embora o tema “regionalismo” tenha estado presente desde o século XIX como um desdobramento do uso da figura do indígena na criação do brasileiro, é preciso notar que, até Euclides da Cunha, e, depois, com Guimarães Rosa, a literatura regional ou romantizava o homem rural, ou o limitava à miséria e à

esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra. (CUNHA, 1984)

A essa intenção veio unir-se um grande fôlego narrativo e uma situação real – a guerra de Canudos –, que foi talvez dos palcos mais ricos para se conhecer mais profundamente (tanto metafórica quanto literalmente) o Brasil: muitos homens e mulheres pobres seguindo um chefe político de uma religiosidade antiga e profunda, subjugados até a morte pela força e pelo poder da ordem governamental institucionalizada. Esse quadro – que, em certa medida, até hoje se repete, com novos protagonistas – era um reflexo vivo de uma sociedade desigual. A visão que Euclides tem do sertão – e, conseqüentemente, do homem desse espaço cultural, contudo, é uma visão, como sugere Bolle (2004), de cima: “ele parte da estação de trem de Queimadas até “os lugares evitados pelos homens” (BOLLE, 2004, p. 56). O autor e seu narrador ainda estão presos à “cartografia oficial” (BOLLE, 2004, p. 56) e não conseguem sair do seus lugares de homem urbano escolarizado, do litoral, mantendo a dicotomia entre o litorâneo urbanizado (figura reconfigurada do colonizador português que tanto aparecia nos primeiros românticos) e o sertanejo atrasado. Euclides, apesar de questionar os processos que levavam à desigualdade, não conseguia ver o homem na sua plenitude cultural, já que o limitou a ser ou o “jagunço decrépito”, ou o “sertanejo forte”.

A vontade de criação de uma arte “verdadeiramente nacional”, tão presente nos nossos primeiros romancistas, refloresce⁸ com os escritores que produzem literatura a partir do segundo decênio do século XX. Define-se, neste período, que é preciso se afastar do tradicionalismo literário, e abraçar as origens diversas da cultura brasileira, reconhecendo e tentando expor a violência da colonização. Como exemplo, poderíamos usar o efusivo “Manifesto antropófago”, em que Oswald diz: “só me interesse pelo que

falta (BOSI, 2006). O mais interessante de *Os sertões* é que esse indivíduo aparecerá, na construção ideologicamente dúbia do autor, tanto como o “homem forte”, quanto como um pobre “jagunço”.

⁸ Há, hoje, uma perspectiva nascente que questiona a formação da literatura brasileira como um sistema no século XIX, com os primeiros românticos. Para os autores de “Formação da literatura e constituição do Estado Nacional” (SEGATTO e LEONEL, 2010), a literatura, assim como o Estado Nacional, não se definem, mas continuam seu processo de consolidação pelo século XX.

não é meu” (ANDRADE, 1970, p. 13). O “outro”, supostamente constituinte da nossa diferença, novamente aparece aqui como aquele que pode nos oferecer (teríamos aqui novamente a ideia do sacrifício?) a possibilidade de construirmos a tão almejada literatura nacional. Sem dúvida, há uma interessante mudança de perspectiva quando comparamos esse olhar ao romântico: influenciados pelas ideias libertárias das vanguardas europeias, os modernos inauguram um momento em que as histórias passam a poder ser protagonizadas por aqueles “locutores não autorizados” (RANCIÈRE, 2005, p. 25) que até então apareciam como mera possibilidade de salvação da cultura de seus opressores.

A partir da publicação do “Manifesto regionalista”, de Gilberto Freyre, em 1926, a construção do “outro” como protagonista fica mais evidente, já que “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais” (BOSI, 2006, p. 389). Essa “visão crítica das relações sociais” poderia ser aqui exemplificada por *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Por meio do uso do discurso indireto livre, o narrador da história “oferece a perspectiva” para os protagonistas pobres do sertão⁹.

É nesse contexto que surge a literatura de Guimarães Rosa, que, desde suas primeiras publicações, mereceu a atenção da crítica por uma linguagem e uma estrutura narrativa muito diferentes daquilo que se fazia como literatura “regional” no Brasil de meados do século XX. Moreira (2012) chama o estilo de Rosa, ao compará-lo com Rulfo e Faulkner, de “modernismo localista”, já que consegue abarcar em si propostas que pareciam opostas para a maioria dos escritores da época: o moderno e o regional. Prova disso são os seus três primeiros livros. Em *Sagarana*, narram-se as sagas de heróis do meio rural a partir de elementos estéticos muito diversos, que o autor parece colocar no mesmo patamar de referências: a fala popular como parte constitutiva da narrativa (como a história contada por Manquitola em “São Marcos”) e a mitologia grega (a figura de Saturnino Pingapinga, em “São Marcos”, pode ser relacionada a Chronos e Mangolô a Melêagro) (RONCARI, 2004). Em *Corpo de baile*, por sua vez, parece haver uma reconstrução do uso do discurso indireto livre em diversas das suas histórias (“Campo Geral”, “Dão-la-la-lão”, “O recado do morro” e “Buriti” como exemplos). Nelas, além de trazer para a narrativa o pensamento de suas personagens (como fazia, por exemplo, Graciliano, em *Vidas secas*), o narrador – a voz autorizada do

⁹ É importante salientar que, entretanto, as diferenças sociais não eram única fonte temática da produção literária no Brasil nesse período.

discurso – parece emprestar de suas personagens maneiras de dizer que são mescladas ao discurso escolarizado. Em *Grande sertão: veredas*, além da conhecida inovação na construção do narrador, existe uma infinita mescla de vozes populares e eruditas constantemente estudadas pela academia.

Como já afirmado anteriormente, a literatura de Rosa se destacou por trazer para o corpo literário uma democracia literária sem precedentes: capiaus, prostitutas, velhos, vaqueiros, jagunços, crianças – todos pareciam ter um lugar de voz dentro dos contos e novelas e, mais tarde, do romance central do autor, por meio de uma mediação estética nova. O autor, ao reconstruir o homem rural na sua narrativa, “os recria não como seres ‘limitados’ – imagem fácil que os intelectuais têm do excluído –, mas como verdadeiros sábios, que não precisam que outros falem por eles, pelos ‘oprimidos’” (SPERBER, 2008). Essa novidade estética e temática vinha, entretanto, carregada de aparentes contradições, como já delineadas no início do capítulo, dentre elas as mais evidentes: o homem culto, diplomata, versado em várias línguas, fala do espaço rural brasileiro; a estetização da linguagem de representação do rural, embebida em referências da tradição literária ocidental; da boca dos homens analfabetos do sertão nasce uma linguagem emprestada do alemão e de outras línguas aparentemente distantes demais de Minas Gerais. Mesmo a crítica que procura considerar, em geral comparativamente, a literatura do autor quanto ao seu caráter “regional”, ou, melhor explicando, aquela que, em alguma medida, tenta colocar a literatura de Guimarães Rosa num patamar ao mesmo tempo “regional” e “universal”, também está cheia de paradoxos, talvez inevitáveis quando se trata de discutir o papel de reconstrução do mundo rural num país com tantas desigualdades. Antonio Candido está entre os primeiros a estabelecer essa crítica na sua conhecida resenha sobre *Grande sertão: veredas*, intitulada “Transcendência do Regional”. Ele afirma:

Refinamento técnico e força criadora fundem-se então numa unidade onde percebemos, emocionados, desses raros momentos em que a nossa realidade peculiar brasileira se transforma em substância universal, perdendo a sua expressão aquilo que, por exemplo, tinha de voluntariamente ingênuo na rapsódia dionisíaca de Macunaíma, para adquirir uma soberana maturidade das obras que fazem sentir o homem perene. (CANDIDO, 1999, p. 36)

Essa afirmação resume, em um só parágrafo, aquele paradoxo inicial – que é também base para considerarmos a política das obras aqui estudadas. Candido, em “Literatura e

a formação do homem”, ao falar sobre uma tendência da época (1972) de se negar a literatura regionalista, conclui que ela seja “boa se a tomarmos como um ‘basta!’ à tirania do pitoresco”. Para ele, o caráter regional

[..] existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forcem o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. O que acontece é que ele se vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa, a cujo propósito seria cabível falar num super-regionalismo. (CANDIDO, 1999, p. 86)

A importância dessa primeira crítica de Candido à obra de Rosa é inegável, pois abre caminho para que se possa considerar o trabalho de linguagem do escritor não apenas como uma inventividade linguística de um autor versado e culto, mas como uma nova leitura da realidade brasileira que era, até então, ou renegada, ou tão pitoresca que se metamorfoseava em outra, um “outro” exótico que podíamos observar à distância, que não era parte do “nós”. O conceito de superregionalismo, presente na afirmação acima, abre caminho para outros estudos, como o de Ángel Rama, que, embora mais abrangente, afirmava algo muito parecido sobre a literatura de Rosa e de outros escritores latino-americanos que se utilizavam de dados do mundo rural de seus países na composição de uma linguagem literária renovadora.

Em seu conhecido livro *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama (2008) cunhará o conceito de transculturação cultural, algo muito parecido com o que Candido inicialmente chama de superregionalismo. Rama utiliza o termo para classificar a “adaptação” da modernidade europeia à realidade latino-americana e uma possibilidade de criação literária original deste continente. O romance latino-americano deveria unir a literatura europeia trazida com a colonização às vozes das culturas subalternizadas. Alguns autores seriam, para Rama, o exemplo desse novo romance: Arguedas, Garcia Marques, Juan Rulfo e também Guimarães Rosa. Segundo o autor, além de ser uma ferramenta de construção do romance latino-americano, esse mesmo jogo dialético poderia ser utilizado como “chave para um projeto libertador para o continente latino-americano” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 95).

Esse processo dar-se-ia, portanto, em três aspectos. Primeiramente, no da língua: em Guimarães Rosa, é visível a construção de uma linguagem que incorpora tanto as referências das culturas rurais do sertão mineiro quanto as da literatura clássica, das línguas e culturas conhecidas pelo autor. A segunda das ferramentas de transculturação seria a estruturação narrativa: para Rama (2008), o modo tradicional de narrar dos colonizadores era, na obra desses escritores, modificado por maneiras de contar próprias das culturas subalternizadas. Em *Grande sertão: veredas*, entre outros elementos estruturais importantes, como o tempo e o espaço, o narrador Riobaldo é o exemplo mais evidente dessa modificação, já que é uma mescla de narradores populares do sertão e do narrador protagonista tradicional do romance. O terceiro aspecto é o da cosmovisão: os livros de Rosa introduzem, à visão tradicional do pensamento ocidental, novas maneiras de se olhar a realidade vindas das culturas subalternizadas do Brasil.

Fica claro que essas perspectivas, tanto a de Candido quanto a de Rama, permitiram que se olhasse com mais cuidado para os “homens de papel” (CANDIDO, 2007) das obras do autor e que a crítica literária, historicamente elitizada, pudesse aproximar-se deles. Entretanto, essa possibilidade de leitura não foge da contradição sempre presente na história da nossa literatura e da nossa crítica. A afirmação de que, para se “sentir o homem perene”, seria preciso transformar a “nossa realidade peculiar brasileira (...) em substância universal” parece querer garantir uma distância, parece afirmar que toda “boa literatura” precisa, necessariamente, ser “universal”, o “homem perene” só se alcança por meio do “homem universal”. Parece razoável considerar que a universalidade já é, por si, excludente de outras maneiras de percepção do mundo que não se enquadrem neste conceito, estabelecido, aliás, pela filosofia europeia¹⁰. Peguemos como exemplo a

¹⁰ O universalismo na literatura é a ideia de que o texto literário seria fonte de representação capacitada a alcançar todos os homens porque trariam em si a capacidade de unir as diferentes culturas a partir daquilo que seria comum ao humano. Esse ponto de vista tem sido bastante questionado, uma vez que pode também ser compreendido como um braço da colonização, já que o supostamente “universal” poderia facilmente abarcar valores das culturais ocidentais dominantes. Uma reflexão interessante sobre o assunto é a que o professor Charles Larson faz em seu artigo publicado em 1973 intitulado “Heroic Ethnocentrism: The Idea of Universality in Literature”. Nele, o autor irá discutir conceitos de universalidade propostos pela literatura a partir da sua experiência como professor em escolas secundárias na Nigéria. A ideia do amor romântico, do herói individual são questionadas por ele, uma vez que entravam em choque direto com aquilo que seus alunos viviam e que aparecia como central na literatura contemporânea da África no período.

Outro estudo que discute o assunto a partir de uma perspectiva diferente é o livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Shohat e Stam (2006). Por meio da análise de diversas obras que incluem filmes, programas de TV e comerciais, os autores tentam compreender de que misturas se compõem as narrativas desses textos por meio de um questionamento da visão eurocêntrica da análise da imagem, negando uma visão “universal”. Para eles, o universalismo foi uma arma do colonialismo europeu para

narrativa “Meu tio, o iauaretê”: nesse conto, o protagonista, um ex-caçador de onças, parte índio, parte branco (CAMPOS, 1991), ao contar sobre si para um forasteiro que calhou de passar pela sua casinha no meio da mata, transforma-se em onça. O homem-onça é a única voz de fala durante todo o conto e utiliza-se de uma linguagem transformada, um português modificado, “como se aquele não fosse o nosso” (MARQUES, 2014), carregado de expressões tupis e, eventualmente, de dados de línguas africanas (CAMPOS, 1991), além, é claro, das onomatopeias e interjeições que sugerem os sons da onça. Fica evidente, nessa narrativa, que a força de voz não mora na universalização da fala, mas na pessoalização do discurso, na transformação da língua portuguesa em uma – se seguirmos a lógica do menor como sendo o menos visível – “diminuição” da língua, ou, talvez criando um neologismo atrevido, uma intencional “menorização” do português.

O estudo estrutural também não escapa a essa dicotomia. Rama (2008) evidencia a força da estrutura da narrativa, da mescla das vozes de personagens reconstruídas a partir da vida rural brasileira. Uma das ferramentas dessa mescla é o discurso indireto livre. O uso desta técnica narrativa parece garantir a voz ao outro, mas, ao mesmo tempo, parece trazer à tona uma intrínseca antinomia, tão bem percebida por Graciliano¹¹: como poderíamos analisar a figura sempre presente do narrador escolarizado a mediar a compreensão do leitor desses protagonistas? Ou, mesmo nos textos narrados pela “voz não autorizada”, como equacionar a figura do autor, voz sempre (ou quase sempre nesse período) socialmente autorizada na realidade? Ainda levando ao extremo o questionamento: como lidar com o fato de que a própria literatura é meio trazido por aqueles primeiros opressores (como explicitado pelas leituras de *Dialética da colonização* (BOSI, 2010)), e que os “outros” faziam parte da grande maioria analfabeta da população, que, portanto, não seria público-leitor dessas histórias que tentavam colocá-los como protagonistas?

Segundo dados da Organização dos Estados Ibero-Americanos, em 1940, eram analfabetos 56,2% dos brasileiros. A literatura, nesse quadro, aparece como uma promessa distante no que diz respeito a criar-se como uma possibilidade de libertação

impor-se, numa “tentativa de submeter o mundo a um regime único e “universal” de verdade e poder”. (SHOHAT & STAM, 2006, p.41)

¹¹ É interessante observar como Graciliano trata essa questão nos seus romances. Em *São Bernardo e Angústia*, escolhe narrar a partir da perspectiva de primeira pessoa, mas em *Vidas secas*, talvez para enfatizar a distância entre ele e os homens de quem tratava, utiliza uma terceira pessoa partida, que aos poucos cede sua perspectiva aos pensamentos das personagens por meio do discurso indireto livre.

da América Latina por incluir na sua criação estética a voz do “outro”. Como a literatura poderia, dessa forma, retomar a sua força democrática (RANCIÈRE, 2004), já que não chegaria àqueles que aparentemente faziam parte do coro de vozes que a compunham? Talvez fique claro, aqui, o paradoxo já explicitado por Rama (2008) no princípio de sua obra central:

Nacidas de uma violenta y drástica imposición colonizadora que – ciega – dosoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa “otredad” que descubrían em América; nacidas de la rica, varianda, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispânica em el ápice de su expansión universal, nacidas de lãs espléndidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, lãs letras lationamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconliaron com su pasado ibérico. (RAMA, 2008, p. 15)

1.4. O falar do “subalternizado”¹²: ontem e hoje

A tradição da fala de um “outro” na literatura brasileira talvez possa ser percebida a partir das reflexões feitas por Gayatri Spivak (2010), em seu conhecido ensaio “Pode o Subalterno Falar?”, em que ela delineará questionamentos sobre a possibilidade da fala do subalternizado no discurso intelectual do Ocidente. A autora faz a sua análise a partir de uma discussão sobre a proibição da imolação das viúvas na pira de seus falecidos maridos na Índia pelos colonizadores ingleses e levanta uma questão controversa sobre qual seria o maior sacrifício: o da viúva ou o de sua possibilidade de ser representada como mulher indiana, sem a mediação limitadora da lei. Ela deixa claro, em todos os momentos, que não defendia a volta da prática do *sati*. Entretanto, aponta o problema de que, ao proibirem-no, também coibiram a formação das mulheres indianas como

¹² Prefiro traduzir o termo “subaltern” por subalternizado, em vez de subalterno. Inicialmente, o fiz não de maneira intencional, mas tive acesso somente ao texto em inglês e traduzi a palavra por esse neologismo. Quando questionada pelo professor Willi Bolle sobre a escolha em um trabalho de conclusão de curso, dei-me conta de que a utilizava no texto sempre que não me referia ao título do artigo. Hoje, utilizo-a deliberadamente, por acreditar que ela pressuponha um verbo anterior, o “subalternizar”. Por isso, parece-me mais exata, uma vez que nenhuma cultura nasce sem voz: cria-se um espaço de silêncio, na medida em que essas culturas não se inserem no meio de produção e não produzem riquezas que, dentro de uma lógica capitalista de poderes, também tem subtraída sua voz e seu lugar de fala. Não podem dizer e, mesmo quando dizem, pouco são ouvidas. Para Spivak (2010, p. 12), o termo faz referência “(à)s camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12)

indivíduos que reconhecem sua força de fala dentro de um grupo e limitaram-nas a um discurso ocidental, esvaziando a palavra *sati* do seu sentido original.

Para chegar a essa problematização da representação do povo, ela fará uma releitura dos discursos de Foucault e de Deleuze sobre o papel do intelectual e sobre o poder. Ela afirmará que a fala desses filósofos, por não considerar a força predominante da ideologia e por generalizar a experiência da luta – e, para ela, necessariamente deixar de fora uma porção muito grande dos subalternizados – não garante para eles um espaço de voz. Ela tentará desconstruir esse discurso por meio de uma releitura de Marx, de uma redefinição da compreensão de representação em sua obra para explicar porque um discurso que tenta privilegiar sempre um “Outro” (ou Outro do Ocidente, como ela o nomeia (SPIVAK, 2010, p. 54)) fora de si mesmo – como o faz, para ela, o discurso de Foucault – pode, por vezes, reforçar, em alguma medida, um sistema de exclusão. Ela chega, finalmente, ao exemplo indiano das mulheres e do *sati* para perguntar se o discurso histórico e filosófico do Ocidente poderia representar (*darstellung*) a fala dos subalternizados.

Por fora (mas não exatamente por completo) do circuito da divisão internacional do trabalho, há pessoas cuja consciência não podemos compreender se nos isolarmos em nossa benevolência ao construir um Outro homogêneo se referindo apenas ao nosso próprio lugar no espaço do Mesmo ou do Eu (*Self*). Aqui se encontram fazendeiros de subsistência, os trabalhadores camponeses não organizados, os tribais e as comunidades de desempregados nas ruas ou no campo. Confrontá-los não é representá-los (*vertreten*), mas aprender a representar (*darstellen*) a nós mesmos. (SPIVAK, 2010, p. 70)

A discussão sobre a tradição da fala do outro na literatura brasileira e a crítica que enxerga na mescla de vozes uma solução para os problemas de representação do subalternizado da América Latina também podem ser criticadas nos termos utilizados por Spivak. Pode parecer uma inferência um tanto distante, uma vez que o artigo não trata, em nenhum momento, do texto literário. Essa possibilidade se confirma, entretanto, se considerarmos que a literatura – e, por extensão, também a crítica literária – são maneiras da representação (*darstellen*) de que fala a autora. Inegável é, também, que, no Brasil, essa tradição de representação do Outro das culturas subalternizadas teve grande força e foi ponto de partida da literatura de Guimarães Rosa.

É interessante notar como esta questão aparece sempre nos diálogos de Rosa, tanto em entrevistas, quanto em carta aos seus tradutores. Rosa, ao ser questionado sobre a política de seus textos, negava ser responsabilizado por uma “função crítica” de sua literatura. Apesar disso, seus contos, principalmente os de *Corpo de baile*, parecem discutir muito claramente o dilema central enfrentado pelos escritores brasileiros, desde os românticos, de conciliar a tradição ocidental da literatura e as culturas nacionais. Seria possível negar no texto a violência da nossa formação?

Arrigucci Jr (1994), em seu estudo sobre *Grande sertão: veredas*, aponta um aspecto que se mostra como dos mais pertinentes para o tratamento desta questão: a variada e mutante perspectiva narrativa do romance:

Mas no todo muito entrançado – como se diz o próprio discurso do Narrador –, não são apenas essas grandes formas narrativas que se tornam perceptíveis. Quando se pensa na obra como um todo, acabada a primeira leitura, verifica-se que na fala ininterrupta do narrador se recortam diversos outros tipos de narrativa. (ARRIGUCCI, 1994, p. 12)

Há para o autor, em *Grande sertão: veredas*, um entrelaçamento de vozes narrativas, já que, ao mesmo tempo em que se percebe uma construção estrutural tal como a das narrativas simples (JOLLES, 1976), também se pode perceber claramente uma voz épica, da tradição narrativa ocidental. Essa mescla criaria um novo tipo de narração regionalista, uma vez que “dá vazão à voz épica do sertão, garantindo-lhe, em princípio, a autenticidade do registro” (ARRIGUCCI, 1994, p. 13). Esse entrelaçamento, que é essencial para a compreensão do romance, também parece central para os livros anteriores. Se em *Grande sertão: veredas* a relação do narrador com seu interlocutor, construída a partir do reconhecimento de uma voz épica que parte das culturas rurais, é o que permite a ligação do mundo citadino com o mundo do sertão, em *Sagarana* e *Corpo de baile* essa ligação acontece de forma similar: no primeiro, os narradores em terceira ou primeira pessoas (como observadores ou oniscientes) da tradição romanesca são mesclados constantemente com uma estrutura de gênero e de vozes que se parecem com os das formas simples de Jolles (1976); no segundo, a mescla das vozes de personagens que ocupam papéis sociais subalternizados, por meio de um discurso indireto livre reconstruído, parece atingir efeito similar ao apontado por Arrigucci no estudo de *Grande sertão: veredas*.

Nos decênios de 40 e 50 do século XX, quem eram os subalternizados brasileiros, senão, entre outros, aqueles homens que aparecem tão bem nas histórias de Rosa, e também em “Buriti” e em “A hora e a vez de Augusto Matraga”? Um homem empobrecido que precisa fugir do seu destino; um casal de pretos vivendo completamente à margem da vila e de qualquer poder político e legal; mulheres que procuram compreender seus desejos físicos e seu espaço social; um homem que escuta os sons da noite. Esses e outros personagens povoam o corpo dançante da literatura do autor de maneira proeminente. Além das personagens, há sempre presente a questão da língua, muitas vezes emprestada desses homens e mulheres separados do centro político e econômico do país. Há uma relação evidente entre as histórias aqui estudadas e as culturas subalternizadas do país. Como equacionar, portanto, essa questão? Seria possível que a literatura de Guimarães Rosa servisse como um espaço de fala dessas culturas subalternizadas?

Em entrevista a Günter Lorenz (1991), ao ser questionado sobre a acusação que sua obra sofria por não ser “engajada”, como queriam muitos dos intelectuais da época, Rosa negava ser responsabilizado por não tratar daquilo que ele nomeou como “política do dia-a-dia” nos seus textos. Apesar disso, seus contos, principalmente os de *Corpo de baile*, parecem discutir muito claramente o dilema central enfrentado pelos escritores brasileiros, desde os românticos, de conciliar a tradição ocidental da literatura e as culturas nacionais. Seria possível negar no texto a violência da nossa formação?

Diante desse quadro, é possível retomar a referência de Derrida (1992): a literatura é o espaço em que se pode dizer tudo de qualquer forma; pode-se, inclusive, dizer contra a própria literatura, contra certas instituições tradicionais de fala. Derrida ainda afirma que talvez seja uma das responsabilidades do escritor exigir certa irresponsabilidade no seu escrever.

Parece, como aponta Spivak, que a literatura, como instituição formada a partir de modelos repressores e violentos, nunca pode representar de maneira justa o outro, o subalternizado. Apesar disso, parece ser também verdade que existe uma violência talvez maior na exclusão, ou no apagamento, da voz desse outro na literatura brasileira, mesmo que esta apareça como voz filtrada, em Rosa e em seus contemporâneos modernos, se considerarmos que é também desse “Outro” que pretende se formar a nossa tradição literária. Parece ficar pertinente trazer aqui a reflexão de Walter Benjamin (1987) sobre a leitura que os materialistas históricos fazem dos bens culturais:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 1987, p. 22)

A pergunta que emerge rapidamente dessa reflexão é: o que fazer com a constatação da violência da tomada de voz do “outro” pelo discurso Ocidental? Tanto a especulação de Spivak sobre a impossibilidade da fala do subalternizado quanto a constatação de Benjamin sobre os bens culturais como “monumentos da barbárie” podem ser desanimadoras para a leitura dos textos de Rosa como estruturas democráticas. Entretanto, pode-se tentar, como o anjo de Benjamin diante do passado, ser impelido ao futuro e tentar “apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja em um momento de perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 123).

O “momento de perigo” do agora é um ponto importante para o conhecimento institucionalizado do Ocidente, como apontado pela própria Gayatri Spivak em uma fala na Universidade da Califórnia, em 2011. Nela, ela afirma que existe hoje um reconhecimento maior das contribuições das culturas subalternizadas para o desenvolvimento das ciências e das humanidades; entretanto, ela aponta um problema (ainda uma impossibilidade de fala e de interlocução) nessa troca. A academia, para Spivak, tenta adaptar para conceitos da lógica ocidental aquilo que é contribuição dos subalternizados; repete-se, nesse quadro, o silenciamento. É possível, contudo, observar esse diálogo como uma possibilidade. A própria autora propõe saídas para isso: a primeira delas seria a consideração, por parte da produção acadêmica de conhecimento, da existência de uma lógica – exigência das ciências – na produção do conhecimento das culturas subalternizadas. Pode-se também pensar que um diálogo verdadeiro, em que se altere a relação hierárquica – como faz Rosa em sua literatura – possa também contribuir para que exista, nos meios autorizados de produção, um espaço de fala para todos.

O campo das ciências não é o único em que parece haver um movimento de fala não institucionalizada, ou, como diria Rancière (2004), não autorizada socialmente. Há diversas manifestações que partem dos diferentes grupos subalternizados de agora que

se utilizam dos novos modos de comunicação e de produção de conhecimento para se expressar. Dentre esses movimentos, o “Projeto Miguilins” é um exemplo. Esse projeto envolve meninos e meninas em idade escolar da cidade natal de Guimarães Rosa, Cordisburgo, na leitura e na encenação de sua obra. Parece uma possibilidade de que, finalmente, os homens de papel, tão bem inspirados nos homens rurais do sertão de Minas Gerais, tenham acesso à “letra muda” de seu texto e, assim, completem a possibilidade democrática de sua fala.

Há, também, uma crítica nova que, depois de pensar o paradoxo aqui discutido, acredita na possibilidade de fala não necessariamente dentro da tradição de apropriação da fala do Outro da literatura brasileira. Para Marques (2013), a literatura de Guimarães Rosa seria aquela que é política porque é capaz de criar possibilidades de futuro nas figuras de suas personagens e no conjunto delas. A literatura de Rosa seria uma criação de um “povo por vir”, de um povo futuro:

[...] tanto Rosa quanto Kogut inventam a si e a seu povo, remetendo-nos também a um povo por vir, um povo que falta. Isso fica bastante claro tanto em “Campo Geral” quanto em *Mutum*, que nos chocam com a exposição da coexistência de etapas sociais tão diferentes, mostrando a história privada de Miguilim-Thiago em um país marcado por impossibilidades, pelo intolerável das diferenças: “Se o povo é o que falta, é porque ele existe em estado de minorias. E nas minorias, o privado torna-se político” (MACHADO, 2010, p. 290). A invenção de um povo por vir tem a ver, portanto, com a expressão de forças potenciais, com a capacidade de transformar essa força em positividade, e de multiplicá-la (MARQUES, 2013, p. 43).

O presente parece oferecer, portanto, novas possibilidades de leitura da obra de Rosa. Uma que tente não ignorar as contradições presentes nela e na crítica que se faz dela, mas que procure compreender o texto do autor a partir dessa contradição. Afinal, o paradoxo e as ambiguidades são encontrados fartamente em sua literatura. Para citar um exemplo, em “São Marcos”, o protagonista João, embora tenha grande preocupação estética – a descrição pormenorizada da vida na mata, a poesia – também é a história de um homem acometido por um feitiço no sertão do Brasil. O mesmo paradoxo aparece na “disputa poética” que João estabelece no bambuzal com o poeta anônimo que se corresponde com ele por meio de versos escritos nos bambus. João está preso a uma preocupação de transcendência da palavra pelo som e pela beleza da erudição, por isso

escreve o “rol de reis leoninos”, a resposta do rival poético é o divertido “Língua de turco rabatacho dos infernos” (ROSA, 2006, p. 275)

Além disso, vale lembrar que paradoxos se constroem do ilogismo, que é elogiado pelo autor:

A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas por cérebro. (...) A lógica (...) é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica. (ROSA, 1991, p. 93)

Referia-se Rosa, aqui, àquela mesma lógica da ciência criticada por Spivak?

As leituras feitas nos próximos dois capítulos são uma apreciação estrutural das vozes narrativas de que se compõem os “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti” e de como essas vozes constroem as personagens e o seu destino. Esses aspectos parecem ser os mais pertinentes a se pesquisar, porque, assim como os estudos da linguagem de Guimarães Rosa, consideram escolhas estéticas que permitem, ou não, que apareçam no discurso vozes diversas das culturas representadas ali. É como afirma Arrigucci (*apud* CARELLI *et al*, 2014, p. 86):

[...] a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção [também das narrativas não ficcionais] e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra.

Pretende-se, a partir dessa leitura, propor uma discussão sobre como as escolhas feitas pelo autor para a constituição de suas histórias podem ser consideradas a partir das reflexões propostas aqui sobre a “letra muda” capaz de exercer uma democracia literária, ao permitir uma “partilha do sensível” mais igualitária, dentro de um contexto ambíguo de produção.

Capítulo 2: “A hora e a vez de Augusto Matraga”: narrador e herói entre dois mundos

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Walter Benjamin

O conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, é uma narrativa de superação, de transformação e de redenção. O protagonista, Nhô Augusto Estêves das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, precisará redimir, por meio da superação física da dor, o mal dos seus pecados iniciais para se transformar em Augusto Matraga. Matraga – o homem que existe plenamente – poderá, então, livrar-se das suas culpas ao libertar da força do homem do norte, Seu Joãozinho Bem-Bem, o velho e seus filhos inocentes.

A superação apresentada no enredo parece também se repetir na estrutura do conto. A recriação de linguagem proposta por Rosa e a construção da narrativa é, da mesma maneira, uma transformação/superação estrutural no modo de se contarem histórias de cunho regional. João Adolfo Hansen, no artigo “Forma Literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”, vai propor que a literatura do autor estabelece um tipo de relação crítica com aquela tradição realista e regionalista brasileira

semelhante à que Machado de Assis estabelece com o Romantismo, quero dizer, é uma relação crítica de integração, dissolução e superação. Assim, uma questão crítica que me parece pertinente hoje, depois de muita interpretação de conteúdos, é a do sentido estético e político da intervenção da forma literária de Rosa no cânone. (HANSEN, 2012, p. 121)

É possível afirmar, dessa forma, que a construção política se estabelece nessa releitura das representações literárias de um período, principalmente levando-se em conta que *Sagarana* foi publicado num tempo imediatamente posterior ao de uma literatura regional marcadamente política, a do chamado Romance de 1930, que, de um modo geral, escolheu tratar das culturas rurais brasileiras por meio de histórias

estruturalmente construídas a partir de uma estética que costumamos nomear como (neo)realista.

A leitura proposta aqui, a de que Guimarães Rosa estabelece uma nova “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) nas “letras mudas” do Brasil, passa, portanto, por uma leitura dessa estrutura. Como propôs Candido (2006) em *Literatura e sociedade*, para se tratar da temática – ou da mescla das vozes sociais no corpo narrativo –, é necessário passar pela estrutura do texto, uma vez que é por meio dela que a linguagem ganha, mais ou menos, força de representação.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, essa estrutura estabelecerá um diálogo com as opções estéticas do neorrealismo regional que antecedeu *Sagarana* por meio de dois aspectos principais: o narrador e a construção da personagem. A leitura que se fará aqui tentará compreender de que modo esses dados estruturais apontam, assim como o enredo, para uma duplicidade que se completa para a necessária transformação.

2.1. O narrador de duas cabeças: a onisciência tradicional dos textos realistas e a narrativa da tradição oral

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais.

Walter Benjamin

Um primeiro dado de duplicidade narrativa aparece já nas epígrafes do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”. A primeira, uma “Cantiga Antiga” composta por dois dísticos em redondilhas maiores, são uma tradução de uma canção popular francesa das moças pobres e ricas que cantam juntas “Je suis pauvre, pauvre, pauvre, je m'arrête ici”, para as primeiras, e “Je suis riche, riche, riche, jê m'arrête ici”. Embora essa cantiga, na sua versão brasileira, seja popularmente cantada “Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré deci”, como uma tentativa de imitar o som do francês, Rosa escolhe traduzi-las literalmente, transformando-a em:

*Eu sou pobre, pobre, pobre
vou-me embora, vou-me embora*

.....

*Eu sou rica, rica, rica
vou-me embora daqui. (ROSA, 2001, p. 363)*

Na cantiga, as aparentes oposições servem para compor um mesmo destino. Tanto a menina pobre quanto a menina rica vão-se embora. Além disso, a epígrafe parece sugerir que essa história vai utilizar de representações do popular, não por meio de uma apropriação direta, mas como um estudo de suas origens e estruturas, para uma recriação inovadora, já que irá transformar as referências tradicionais de mescla de vozes – como o discurso indireto livre – e a representação do homem rural brasileiro por meio dessas referências culturais. O mesmo ocorrerá com a estrutura da narrativa: ao mesmo tempo em que duas tradições se encontram – a realista, por meio de um narrador onisciente, ora neutro, ora seletivo; e a popular, por meio de uma voz semelhante àquela dos “contadores de história” –, elas vão se completar para a composição final do enredo e de seu sentido.

Essa duplicidade é marcada no conto e na pele de Augusto Matraga. Quando espancado pelos capangas de Major Consilva (capangas que estavam ao seu lado páginas antes), Matraga recebe a marca “que soia ser um triângulo inscrito numa circunferência” (GALVÃO, 1978, p. 60) de um destino duplo. Galvão (1978), em seu conhecido estudo do conto, aponta que

(a)s duas figuras geométricas, circunferência e triângulo, têm ao mesmo tempo um estatuto igual e oposto. Igual, porque ambas são, a mesmo título, figuras primárias da Geometria Plana. Oposto porque a circunferência, constituída por um número infinito de pontos, enquanto círculo tem tendencialmente um número infinito de lados, e o triângulo o número mínimo possível de lados para constituir uma figura geométrica. (GALVÃO, 1978, p. 60)

Assim como as figuras geométricas marcadas no corpo do protagonista têm “estatuto igual e oposto”, a voz narrativa tem duas lógicas distintas¹³: uma, da narração onisciente, comum às narrativas realistas regionalistas brasileiras; outra, de um narrador mais próximo do contador de histórias da tradição oral. Essa duplicidade, entretanto, como as formas, não são tratadas por Rosa somente como oposições, mas como

¹³ A ideia de um narrador bipartido é original do artigo “Hydra de duas cabeças: reconfiguração ricoueriana e narrador impuro no diálogo médico-paciente” (CARELLI *et al*, 2014). Nele, as autoras propõem que, nos diálogos médicos, a narração seja *clivada* entre duas culturas: a científica, do médico e a da experiência, do paciente. Esse conceito, embora aplicado aqui a um tipo de narração distinta, serve para pensarmos sobre a relação que se estabelece entre os referenciais culturais empregados aqui. De um lado, há a experiência das culturas populares dos contadores de história e, de outro, a sistematização teórica de um narrador da tradição literária ocidental.

elementos complementares necessários ao todo do enredo e à completude do protagonista ao encontrar o seu destino final.

Para a compreensão de como esse processo se dá, parece importante definir um método de observação da estrutura narrativa. A partir do estudo da teoria de Norman Friedman, Chiappini (2007) propõe que quatro questões sejam feitas quando da leitura e do estudo do narrador:

1) quem conta a HISTÓRIA? [...]; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? [...]; 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor [...]; 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história? (CHIAPPINI, 2007, p. 26)

As possíveis respostas a essas questões na leitura de “A hora e a vez de Augusto Matraga” demonstram a hipótese de duplicidade narrativa. Quem narra é uma voz externa aos acontecimentos, portanto um narrador em terceira pessoa que não participa ativamente da história. Esse narrador se aproveita de um discurso indireto entrecortado por diálogos diretos e por momentos de mescla, em que se observa o uso do discurso indireto livre. A primeira ocorrência desse discurso se dá a partir da perspectiva de Dionóra. Observam-se a transcrição do pensamento da personagem, a omissão do sujeito e o uso do verbo sentir no pretérito imperfeito:

Dionóra amara-o três anos, dois anos dera-os às dúvidas, e o suportara os demais. Agora, porém, tinha aparecido outro. *Não, só de por aquilo na idéia, já sentia medo...* Por si e pela filha... Um medo imenso. (ROSA, 2001, p. 369)

Depois, da de Matraga, o mesmo processo:

Sim, era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme, para poder alcançar o reino-do-céu. Mas o mais terrível era que o desmazelo de alma em que se achava não lhe deixava esperança nenhuma do jeito que o céu podia ser. (ROSA, 2001, p. 385)

Essa primeira observação permite que se classifique o narrador do conto como sendo uma mescla de onisciente neutro e onisciente seletivo. Tal possibilidade, entretanto, traz desafios para uma análise da sua estrutura, uma vez que os canais de informação por meio dos quais se conta a história são muito mais variados do que os que normalmente se observam nessas narrativas. Chiappini afirma que, em uma narração de onisciência neutra, predominam as “palavras, pensamentos e percepções”

(CHIAPPINI, 2007, p. 27) do próprio narrador, que pode aparecer menos ou mais ao longo da narrativa. A onisciência seletiva, por sua vez, seria a mescla dessa perspectiva com a das personagens, por meio do discurso indireto livre.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga” não é isso que se observa, ou melhor, é *também* isso que se observa. Entretanto, percebe-se claramente que o narrador da história partilha de certos dados culturais com suas personagens, não apenas nos momentos em que sua voz se mescla à delas, mas, sempre, como se houvesse a criação de um mundo em que opiniões sobre a história e as personagens fossem comuns a todos, inclusive aos leitores. O narrador é onisciente, mas sua perspectiva superior, de quase “divindade”, é quebrada, uma vez que sua voz é compartilhada por personagens – por meio de um discurso indireto livre tradicional e por uma reconstrução da linguagem – e, em última instância, com o leitor, que passa a ser também uma entidade desse espaço cultural e linguístico constituído pela narrativa.

Além de tal quebra dos canais narrativos tradicionais da onisciência, há também, sempre muito claramente, no conto, o uso de duas técnicas que parecem estar relacionadas mais a uma tradição de contos populares orais do que às tradições realistas da literatura ocidental. A primeira é a mescla de referências do real e do irreal, da verdade e da mentira, do acaso e do destino. Durante vários momentos, o narrador escolhe deixar claro como aquela história é ficção, embora a enriqueça de detalhes que parecem querer nos convencer da sua verdade, detalhes esses que são também comuns a muitos textos realistas. Em nenhum momento da narrativa se perde a noção de que, embora verossímil a uma cultura, tudo que se conta nela é invenção, é “estória inventada”:

Porque assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma porque esta aqui é uma estória inventada e não é um caso acontecido, não senhor. (ROSA, 2001, p. 383)

Tal brincadeira de paradoxo entre o real e a invenção, ao contar uma história que se passa assim, “direitinho deste jeito”, por ser inventada, é repetida mais à frente no trecho “E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi” (ROSA, 2001, p. 386). A ideia é também reforçada pela construção de continuidade dos acontecimentos da trama – todos, em parte, mágicas da natureza (como a maleita e a bexiga, que forçam o bando de Joãozinho Bem-Bem para a estrada da casa de Augusto, ou a caminhada do

burrinho, que o leva ao reencontro do bando); em parte, mero acaso. Esses elementos estão relacionados muito mais a um narrador que não está preocupado com a exatidão realista dos textos, assim como os contadores de histórias das culturas orais brasileiras, do que ao tradicional narrador do romance de 30, principal referência do tratamento regional do período.

O segundo dado, que não faz parte da tradição da literatura regionalista, apresenta-se de forma oposta às previsões feitas por Benjamin (1987) em seu ensaio sobre a obra de Leskov, na qual o filósofo afirma que a arte narrativa do século XX tinha perdido a sua capacidade de compartilhar experiências exemplares e significativas para a existência do indivíduo. O conto de Rosa aqui analisado atua também como uma forma de ensinamento: às vezes, lido a partir da sua perspectiva místico-religiosa e cultural (DAMATTA, 1997; GALVÃO, 1978); outras, a partir da sua representação na história brasileira (BENEDETTI, 2010). A narrativa parece também não se opor à tradição oral de que fala Benjamin (1987), mas mesclar-se a ela, mesmo que, sendo literatura, dependa diretamente da palavra escrita.

A mescla desses dados pode ser notada ao longo de todo o texto. Logo no começo da narrativa, podem-se reconhecer exemplos dessa hipótese. Transcrevo aqui os primeiros parágrafos, para facilitar a observação dos dados:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici.

Procissão entrou, reza acabou. E o leilão andou depressa e se extinguiu, sem graça, porque a gente direita foi saindo embora, quase toda de uma vez.

Mas o leiloeiro ficara na barraca, comendo amêndoas de cartucho e pigarreando rouco, bloqueado por uma multidão encachaçada de fim de festa.

E, na primeira fila, apertadas contra o balcãozinho, bem iluminadas pelas candeias de meia-laranja, as duas mulheres-à-toa estavam achando em tudo um espírito enorme, porque eram só duas e pois muito disputadas, todo-o-mundo com elas querendo ficar. (ROSA, 2006, p. 363-364)

A primeira descrição do protagonista já é uma amostra daquela mescla de certeza e de incerteza, real e irreal. Matraga não é ainda Matraga. Ele não é nada, mas tem nome e sobrenome – “Augusto Estêves” –, família – filho do Coronel Afonso Estêves – e local de pertencimento – das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Embora ele não seja, por conta das suas faltas, ainda um ser de espírito e corpo, ele também é, como

indivíduo – o homem – inserido em um espaço com um nome e um passado. Esse dado também é, ao mesmo tempo, uma marca da onisciência neutra do narrador, uma vez que mostra que Matraga não é, mas deixa latente uma pergunta para o leitor: ele não é ainda? Ele será? Cria-se a expectativa de que a voz narrativa irá, em algum momento do conto, explicar ou mostrar o momento em que Nhô Augusto será Matraga. Isso se confirma ao longo do texto pelo título e pela sempre presente afirmação, inicialmente enunciada pelo padre que o aconselhara à ascese, à dedicação aos valores espirituais, a esperar por que Augusto teria a sua “hora e sua vez” (ROSA, 2001, p. 380, p. 383, p. 387). Essa fala-premonição, embora apareça na voz do padre, aparece inicialmente logo antes de o protagonista ser espancado pelos capangas de Major Consilva, quando ele, no afã de vingar a deslealdade do major e de seus ex-empregados, não espera o “cumprimento do ditado: ‘Cada um tem seus seis meses...’” (ROSA, 2001, p. 373).

Esse início da narração, a cena do leilão da Sariema, a “mulher-à-toa” que, junto com Angélica, é cobiçada por vários homens do fim da festa, traz também exemplos de um outro tipo de mescla de técnicas narrativas. Aqui, pode-se reconhecer o narrador onisciente neutro, que apresenta uma situação da qual ele não participa, e que ele parece conhecer por completo. Entretanto, também é notável aquela apropriação cultural, feita pelo narrador, da linguagem das personagens, o que não acontece, nesse momento da narrativa, por meio do discurso indireto livre, mas por uma técnica muito diversa. O uso de expressões populares para adjetivar as diversas pessoas que se encontravam ali naquele fim de festa e o referencial pessoal que o narrador enuncia para os espaços são dados que não parecem pertencer nem somente ao ponto de vista de um narrador onisciente – que tem voz marcadamente diferente daquela das personagens –, nem é diretamente um pensamento ou uma fala das personagens – como é comum acontecer nos processos de discurso indireto livre observados nos textos realistas.

Nesses parágrafos iniciais, pode-se ler: “num leilão atrás da igreja”: a igreja, o espaço da ação das personagens, é aqui um pressuposto conhecido pelo narrador, que não sente necessidade – como é comum acontecer em outros processos de narração onisciente – de explicar os lugares. É como se narrador e leitor já soubessem qual é a igreja de que se fala. O narrador parece ter a expectativa de que o leitor partilhe de uma imagem do “arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (ROSA, 2001, p. 363). É como um narrador de histórias da tradição oral, em que há certos códigos culturais de julgamento das atitudes das personagens já pressupostos, que

não precisam necessariamente ser explicados, para que o interlocutor os compreenda¹⁴. Processo parecido se dá com os adjetivos “gente direita”, “mulher-à-toa”: as expressões não são explicadas, atuando como pressupostos culturais partilhados entre narrador, leitor e personagens. Além desses dados, pode-se também perceber, nesse início de narrativa, os trejeitos e atitudes comuns ao povo do lugar, como se pode observar em dados como o benzer-se em frente à igreja e o espaço com as lanterninhas de azeite. Mais adiante na narrativa, esse processo se repete. Quando Nhô Augusto é espancado, o “capiou amoroso” que havia apanhado no “leilão da Sariema” assiste à sua tortura, com gostos de vingança. A descrição que se faz do rapaz pressupõe um ouvinte que conheça e partilhe uma cultura:

[...] capiau de testa peluda com o cabelo quase nos olhos, é uma raça de homem capaz de guardar o passado em casa, em lugar fresco perto do pote, e ir buscar da rua outras raivas pequenas, tudo para ajuntar à massa-mãe do ódio grande, até chegar o dia de tirar vingança. (ROSA, 2001, p.. 374)

A mesma coisa acontece quando sabemos da decisão de Augusto de ir pedir contas dos seus empregados ao Major Consilva:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘cada um tem seus seis meses’” (ROSA, 2001, p. 373)

¹⁴ Há poucos estudos sobre a estrutura da narrativa oral brasileira, uma vez que ela pode ser muito variada, dependendo da região do país em que se encontra, e que somente recentemente passou-se a considerar tais narrativas como objeto de estudo como outro objeto cultural, não como literatura. Estabelece-se, portanto, uma dificuldade teórica que fica evidente neste trabalho: como considerar a estrutura da narrativa oral? Essa dificuldade é apontada em estudos sobre a oralidade. Fernandes (2013) afirma que a literatura oral: “figura como uma espécie de arte do cotidiano, isto é, requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia-a-dia, o que varia das contações de causos, das cantigas entoadas, despretensiosamente, durante as lidas domésticas ou nas mais variadas profissões. (...) Daí, o trabalho com a oralidade rompe com o conceito clássico de literatura, o qual a circunscreve à produção escrita. (FERNANDES, 2013, p. xiii)”

Este trabalho adotou certa liberdade teórica ao tratar do assunto, utilizando principalmente os trabalhos teóricos de Benjamin (1987) sobre o narrador e o de André Jolles sobre as formas simples. Além disso, a leitura feita por Borges (2014) desses autores, quando analisou narrativas orais de contadores de história de Caçapava-SP, e de Carelli (2003), quando analisou comparativamente Rosa e Luandino Vieira, foi essencial para se estabelecer a influência desse tipo de narrativa nos contos aqui estudados.

Sabe-se que o ideal para Augusto, na situação em que se encontrava, seria esperar até que as coisas se acalmassem. Para isso, ele usa expressões como “a chegada do azar, da unhaca” e o ditado popular “cada um tem seus seis meses”. Esses dados culturais na linguagem fazem com que o narrador pareça se dirigir a um público com o qual se identifica culturalmente. Esse narrador parece estar, portanto, integrado a uma comunidade, assim como um contador da tradição oral.

O processo de mescla de vozes das personagens na narrativa sempre esteve muito presente nos contos e romances regionalistas brasileiros. Na maioria deles, entretanto, ele se dá por uma partição entre narrador (que tem uma linguagem mais próxima da língua considerada “padrão”, na escolha de palavras e formações sintáticas) e personagem (cuja fala ou pensamento traz dados da linguagem regional). Talvez o melhor exemplo desse processo mais tradicional – porque mais próximo daqueles feitos pelos realistas do século XIX – seja o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Lá, o narrador utiliza uma linguagem que, capítulo a capítulo, se mescla com a voz das personagens, mas não se observa esse pressuposto cultural que deve ser dividido entre as três entidades do discurso narrativo: narrador, personagem e leitor.

O processo de onisciência seletiva por meio de um discurso indireto livre, comum à tradição da narrativa realista (CHIAPPINI, 2007), também aparece no conto. Há diversos momentos em que o narrador mescla os pensamentos das personagens à sua voz, ao longo da história. Já no início, há o trecho em que conhecemos Dionóra, seu desgosto pelo casamento com Augusto e a vontade de fugir com aquele que “gostava dela, muito... *Mais do que ele mesmo dizia, mais do que ele mesmo sabia, da maneira de que a gente deve gostar*” (ROSA, 2001, p. 369, itálicos nossos). Já neste último trecho, percebemos o pensamento de Ovídio e seus sentimentos pela mulher. Antes, temos diversos trechos em que a voz narrativa é entrecortada pela perspectiva de Dionóra, como nos destacados abaixo:

E ela conhecia e temia os repentes de Nhô Augusto. *Duro, doido e sem sentença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina se importava.* Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. (ROSA, 2001, p. 368, itálicos nossos)

Dionóra amara-o três anos, dois anos dera-os às dúvidas, e o suportara os demais. Agora, porém, tinha aparecido outro. *Não, só de pôr aquilo na ideia, já sentia medo... Por si e pela filha... Um medo imenso.* (ROSA, 2001, p. 369, itálicos nossos)

Narra-se, aqui, o pensamento de Dionóra. Os adjetivos “duro, doido e sem sentença”, a comparação “como um bicho grande do mato”, a afirmação de “nem com a menina se importava”, ou a de que sentia medo só de pensar na ideia de fugir com Ovídio são claramente distintos de uma perspectiva onisciente neutra, ou mesmo intrusa, já que as palavras não são comuns à linguagem daquela usada predominantemente pela voz narrativa.

Essa mesma técnica narrativa é utilizada para aproximar o leitor de Augusto Matraga ao longo da história. Durante sua recuperação, cuidado pelo casal de pretos que o acolhe, e durante sua redenção religiosa e redescoberta da vida:

Mesmo assim, com isso tudo, ele disse a si que era melhor viver. Bebeu mingau ralo de fubá, e a preta enrolou para ele um cigarro de palha. Em sua procura não aparecera ninguém. *Podia sarar. Podia pensar.*

Agora, parado o pranto, a tristeza tomou conta de Nhô Augusto. Uma tristeza mansa, com muita saudade da mulher e da filha, e com um dó imenso de si mesmo. *Tudo perdido! O resto ainda podia... Mas, ter a sua família, direito, outra vez, nunca. Nem a filha... Para sempre...* E era como se tivesse caído num fundo abismo. (ROSA, 2001, p. 377, *itálicos nossos*)

Ou, quando vivendo com os pretos, longe, no vilarejo do Tombador, recebe a visita inusitada do Tião da Thereza, que lhe diz notícias do que havia acontecido com a sua gente, que ficara pra trás depois da sua acreditada morte: a mulher, vivendo bem com Ovídio; a filha, fugida com um rapaz para lugar que não sabiam onde; e o Quim, seu recadeiro fiel, morto pelos capangas de Major Consilva, ao tentar vingar a morte do patrão. Ele sofre, e conhecemos de perto esse sofrimento por meio do discurso indireto livre:

Nosso Senhor se tinha esquecido dele! *A mulher feliz, morando com outro... A filha, tão nova, e já na mão de todos, rolando por este mundo, ao deus-dará... E o Quim, o Quim Recadeiro – um rapazinho miúdo, tão no desamparo – e morrendo como homem, por causa do patrão... um patrão de borra, que estava p'r'ali no escondido, encostado, que nem como se tivesse virado mulher!...* (ROSA, 2001, p. 386, *itálicos nossos*)

O trecho da narrativa em que Tião da Thereza faz a sua visita inusitada é mais uma demonstração da mescla de dados de ficção e verdade, de acaso e destino presentes no conto, como apontados anteriormente. Da mesma forma que no trecho em que o narrador afirma ser essa uma história inventada, mas dá ao leitor um tempo exato para os acontecimentos, o Tião da Thereza aparece porque “tudo é mesmo muito pequeno, e o sertão ainda é menor”, mas também por um capricho da natureza, como explicado no trecho abaixo:

E essa era *a consequência de um estouro de boiada* na vastidão do planalto, *por motivo de* uma picada de vespa na orelha de um marruás bravio, *combinada com* a existência, nesse mundo, do Tião da Thereza. *E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi.* (ROSA, 2001, p. 386, *itálicos nossos*)

Os trechos em *itálico* parecem demonstrar essa mescla de destino e acaso, verdade e ficção. Mais adiante na narrativa, o mesmo acontece quando Joãozinho Bem-Bem e seu bando passam pelo vilarejo, em parte forçados tanto pelo acaso da maleita, da bexiga e dos soldados que estavam pelos seus caminhos comuns, como pelo destino ficcional, que os obrigava a estarem ali para contribuírem para o desfecho do protagonista: a sua redenção. A mesma mescla se dá quando Augusto aceita o jumento para levá-lo à sua destinação final: o jumento, “um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2001, p. 401), segue a sua natureza divina, levando, por acaso e por destino, o protagonista à sua redenção.

Outro dado que vem corroborar essa leitura da duplicidade narrativa é aquele apontado por Galvão (1978) sobre a mescla das categorias de *sublimitas* e *humilitas* no conto. Ela aponta como a narrativa é bem humorada e faz rir, mas também como ganha um tom sublime em mescla com o riso.

Se *Matraga* é sério e grave, se a narrativa é feita com respeito, se o tom é tal que permite à personagem “rezar perto de um pau-d’arco florido e de um solene pau-d’óleo, que ambos conservavam, muito de-fresco, os sinais da mão de Deus”, nem por isso o texto deixa de fazer rir frequentemente. O lema pessoal de Matraga, além de expressar com clareza os antagonismos que o dilaceram, entre a índole violenta e o desejo de salvação – “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” – não podia ser mais engraçado. (GALVÃO, 1978, p. 71)

A segunda epígrafe do conto também pode ser lida como uma afirmação sobre o narrar:

*“Sapo não pula por boniteza,
Mas porém por percisão”
(Provérbio capiau).*

O provérbio, assim como os dados analisados, traz em si uma aparente contradição: a necessidade e a beleza¹⁵. Segundo a afirmação, o sapo não pula pela beleza do ato, mas pela “percisão”, provavelmente uma tentativa de reproduzir a fala caipira para a palavra “precisão”. É interessante notar como essa oposição também pode ser anulada se considerarmos outra acepção do vocábulo, uma vez que precisão, além de “necessidade”, também pode significar “exatidão, rigor, maestria no ato”. O sapo, além de pular porque precisa, pula porque sabe. Nesse momento em que Rosa escrevia *Sagarana*, parecia preciso, necessário, que alguém que soubesse tivesse a precisão devida, em sendo sapo, pulasse outras alturas. É isso que parece acontecer em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: a narração, baseada em pontos tão distintos como a representação realista – a partir de um narrador onisciente que mescla neutralidade e seletividade – e a contação de histórias orais – percebida pela mescla entre os dados de verdade e mentira, e a criação de bases referenciais culturais específicas para a comunidade construída na história, tal como faz um contador oral – constrói-se como um ponto necessário no diálogo estético da década de 1940.

¹⁵ A leitura que faço aqui da epígrafe do conto, devo-a ao Seu André Emboava, contador de histórias da cidade de Caçapava-SP, cujas narrativas foram estudadas por Daniel Borges (2014). Tive a oportunidade única de dividir histórias com o Seu André, ele me contando as suas narrativas, e eu lendo para ele as histórias rosianas. A pedido de Daniel, como parte da sua pesquisa de mestrado, fiz a ele a leitura de vários trechos de histórias diversas e de uma narrativa completa, o conto “A menina de lá”. Nesse mesmo dia, a temática do sapo se repetiu em várias narrativas contadas, e, ao lembrar o animalzinho que aparece nos pedidos de Nhinhinha, eu mencionei a epígrafe “Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão”, ao que ele prontamente respondeu: “E pula alto, conforme precisa ele pula. Conforme ele precisa ele pula. Mas o sapo tem muitos sentidos, muita história de sapo, não?” (BORGES, 2014, p. 130). Seu André, experiente narrador, notou as diferentes representações do sapo nas histórias que ouvia e contava, e me entregou muito generosamente uma chave de leitura para a epígrafe. Ela também diz respeito ao narrador: narra-se por necessidade, por habilidade. E se pula – ou narra – “conforme (se) precisa”.

2.2. A dupla natureza

A primeira epígrafe do conto, a cantiga das moças pobres e ricas, assim como parece apontar para uma bipolaridade que se une na narração, foi escolhida para “A hora e a vez de Augusto Matraga”, segundo explicação de Guimarães Rosa para sua tradutora Harriet de Onís, por conta de seu simbolismo:

Note: nos primeiros dois versos temos sua partida, escondido com o casal de pretos, fugindo do arraial do Muricy, indo para o norte: Porque tinha caído na mais baixa e terrível situação possível. [...] Depois, nos dois outros versos: a “riqueza” é da alma, de superação, de realização transfiguradora e adequada: ‘I am rich, rich, rich’ – e por isso mesmo, ele (sua alma / his soul) vai embora daqui (deste mundo); morre, muda-se para o plano mais alto. (ROSA, *apud* BENEDETTI, 2010)

O percurso de Matraga é duplo: a pobreza espiritual dos seus dias de Augusto Esteves, e a riqueza, adquirida por meio de sua penitência, nos “seus seis anos, ou seis anos e meio” (ROSA, 2001, p. 383). Também é duplo o seu destino: a penitência espiritual, o amor a Deus, a reza, a bondade são exercidos por meio de um ato de violência, narrado nos mínimos detalhes de sangue e vísceras ao final do conto. O herói aparece igualmente cindido entre o seu percurso individual de salvação e o seu percurso como o herói coletivo, que redimirá também um povo. O mesmo caminho que a personagem principal irá trilhar ao encontro de sua hora e sua vez é também bipartido: o norte – para onde seguem o velho e Joãozinho Bem-Bem com seu bando de jagunços – e o sul, para onde Matraga é levado pelas maitacas e pelo jerico teimoso. Novamente aqui, na construção da personagem, assim como nos dados narrativos, aparece uma duplicidade que se une, ao final, para uma superação estética.

A divisão dos opostos nos aspectos temáticos e de construção de personagens é, entretanto, pouco marcada por um binarismo maniqueísta. O bem e o mal não estão de lados distintos. Esses aspectos de construção da narrativa parecem permitir uma leitura a partir daquela perspectiva de Rancière sobre a “partilha do sensível” e sobre a “letra muda”. A história é democrática na medida em que nela os opostos, embora marcados pela busca de salvação da personagem, são muito misturados, permitindo uma reflexão sobre os lugares de fala e de representação. Além disso, o jogo narrativo se transforma em uma tessitura muito mais complexa, que constrói um discurso de salvação por meio do porrete.

2.3. Augusto Matraga: o herói de duas faces

Em sua leitura sobre os símbolos que conferem significado a “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Walnice Nogueira Galvão (1978) relaciona a metáfora platônica da alma à necessidade de Augusto Matraga de domar o seu espírito. No diálogo entre Sócrates e Fedro, o filósofo ensina ao jovem:

Os cavalos das aurigas dos deuses são todos bons e de boa ascendência, ao passo que todos os demais não são de raça pura, mas miscigenada. Para começar, nosso (dos homens) auriga tem sob sua responsabilidade um par de cavalos; em segundo lugar, um de seus cavalos é nobre, e de nobre raça, enquanto o outro corresponde a absolutamente o contrário quanto à raça e ao caráter. O resultado, nesse caso, é a condução da biga revelar-se necessariamente difícil e problemática. (PLATÃO, 2010, p. 82)

A figura metafórica do auriga que tenta dominar os dois cavalos de naturezas distintas que puxam para rumos opostos parece ideal para o que observamos na vida do protagonista do conto, marcada pela busca da salvação da própria alma por meio da duplicidade da santidade e da guerra¹⁶. Assim como o destino do protagonista é partido entre a violência e a religião, o herói também é cindido entre a tradição do romance ocidental e as culturas populares da criação do mito e de um herói representativo de um grupo social.

Lukács (1971, p. 61-66), em seu conhecido ensaio *A teoria do romance*, dedica-se a explicitar as características do herói épico em contraposição ao do romance. Para ele, o primeiro nunca pode ser um indivíduo, já que o destino de sua comunidade está cristalizado no seu. Desse modo, a dissolução do vínculo significaria a dissolução do próprio herói. Já o herói do romance é o indivíduo que busca o seu destino, alienando-se daquele dos seus pares sociais. Como herói, Augusto Matraga não é nem completamente um herói do romance, já que é obrigado a conter os seus impulsos individuais em nome da sua redenção, que acaba por ser coletiva – ele vence o bando de jagunços que, pela lei da força, dominava a região. Ao mesmo tempo, ele também não se constitui enquanto um herói puramente mítico, já que toda a narrativa gira em torno de seus conflitos pessoais e do seu percurso individual de descoberta da própria alma.

¹⁶ Galvão (1978) classifica Matraga de Santo guerreiro, em oposição ao santo asceta, que nega os impulsos da carne para se tornar santo. O santo guerreiro alcança sua santidade pela força, assim como Matraga a alcança “pelo porrete”.

Assim, o conto se aproxima, de forma bastante diversa, de histórias que podem ser definidas como híbridas do mito. O mito, para André Jolles (1976, p. 105-107), define-se como aquela história que nasce da necessidade e da vida de um povo e que tem a capacidade de ser recontada, aprendida e adaptada por este mesmo povo, ao longo de sua história. Contraditoriamente, a literatura, como experiência narrativa, parece advir de uma tradição que não se prende a essa descrição do mito, já que normalmente narra o percurso de um indivíduo em busca de uma resolução do conflito criado. Nela,

[...] 2. O personagem [...] não deve ser “heroico”, nem no sentido épico, nem no sentido “trágico” da palavra [...]; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma [...] (BAKHTIN, 1998, p. 402)¹⁷

Toda a trajetória de Matraga é marcada por uma “evolução”, a de um homem sem escrúpulos que, depois de passar por uma morte simbólica, pode se reconstruir a partir de dados novos de vida, mas não sem antes redimir seus pecados. Essa nova vida, contudo, não o levará a uma fruição individual das suas conquistas, mas a uma redenção final, necessária, agora não para salvar-se, mas para salvar o outro.

Já na descrição inicial do protagonista, podemos perceber essa característica *sui generis* do herói:

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. (ROSA, 2001, p. 363)

Matraga é e não é. Ele é duplo. Como bem nos aponta Benedetti (2010), Matraga “em poucas horas torna-se chefe de família sem família, proprietário sem propriedades, comandante sem comandados, macho traído pela mulher, caçador caçado, valentão espancado” (BENEDETTI, 2010, p. 296).

Uma explicação possível para essa negação da existência do protagonista é a de ele não existir como pessoa que se reconhece no seu grupo social, mas somente como “o homem”. A redenção individual dos seus pecados, alcançada ao libertar a família de um velho da violência do bando de jagunços, pode ser lida também como um encontro do homem e do mito (do santo guerreiro, como lido por Galvão (1978)). Entretanto, ele

¹⁷ As considerações de Bakhtin sobre o romance são muito mais complexas do que esta lista inicial de características que, em seu texto, referem-se às primeiras caracterizações do gênero. Por uma opção crítica, nos absteremos de comentá-las aqui.

precisará passar por um percurso que inclui sua morte simbólica e o renascimento para que seu auriga alcance pleno domínio dos cavalos da sua alma e para que ele encontre seu verdadeiro destino.

A construção da personagem dá-se de maneira que, inicialmente, conhecemos Nhô Augusto – o homem – como o descreve Quim recadeiro: era “que nem cobra má, que quem vendo tem de matar por obrigação” (ROSA, 2001, p. 373). Isso fica evidente pela sua atitude com a moça Tomásia – a Sariema do leilão – e nos pensamentos de Dionóra, sua mulher, para quem ele estava “cada vez mais estúrdio, estorvado e sem regra” (ROSA, 2001, p. 369), como “um bicho grande do mato” (ROSA, 2001, p. 368). Entretanto, é também nos pensamentos de Dionóra e na voz de um parente do protagonista que fica evidente a negação do maniqueísmo, uma vez que compreendemos o porquê de Nhô Augusto ter-se transformado no homem sem rédeas que vemos nas páginas iniciais: crescera sem mãe, filho de pai violento e avó rezadeira, que lhe ensinara todo tipo de “santimônia e ladainha”.

O início da queda do homem Nhô Augusto se dá quando a mulher decide, finalmente, render-se aos pedidos de Ovídio, com quem vai morar, mesmo diante da possibilidade de ser morta pelo marido. Ele é abandonado também pelos seus capangas, que decidem trabalhar para o Major Consilva, inimigo de sua família. Seguindo um caminho equivocado, Augusto escolhe tirar a limpo a vingança dos homens, e, sem saber, inicia o seu percurso de redenção: é espancado até quase a morte e cai no abismo de grandes alturas. Felizmente, passava ali, naquela hora exata, Serapião, que o leva para Quitéria, sua esposa, a qual já estava pronta para encomendar a sua morte, quando “deu-se que Nhô Augusto pôs pessoa nos olhos” (ROSA, 2001, p. 376). Embora Augusto não tenha morrido da queda no abismo, o episódio marca uma morte simbólica do personagem: o homem sem rédeas, limitado pelas feridas, já não existia mais. Para Augusto, “era como se seu corpo não fosse mais seu”.

A limitação causada pelos ferimentos é o primeiro obstáculo a ser ultrapassado para a redenção individual de Matraga. O segundo é a tristeza pela qual é tomado, ao sentir a sua impotência diante da limitação da dor física – pelos ferimentos – e espiritual – seu encontro com o passado. Tal redenção individual, entretanto, não é conseguida sem ajuda. O casal de pretos é ponto importante de apoio e resistência durante o caminho que o protagonista precisará seguir para alcançar o seu objetivo final: ir para o céu. Mãe Quitéria, principalmente, ajudará Matraga a encontrar um dos elementos que concorrem para o encontro do protagonista com seu destino: a natureza. Matraga era

alheio aos ciclos naturais do frio, das chuvas, dos animais, mas é por meio desses elementos, personificados na cantiga de Quitéria, que o homem se encontra com o vazio de não ter mais a família, por conta de seu egoísmo e violência. São os elementos ouvidos de dentro da choupana pelo moribundo, e o frio trazido pelo entardecer, que acalmam as dores físicas, mas que trazem para ele, pela primeira vez na narrativa, uma reflexão sobre seus atos:

[...]Podia pensar.

Mas, de tardinha, chegou a hora da tristeza; com grunhidos de porcos, ouvidos através das fendas da parede, e os ruflos das galinhas, procurando poleiros nos galhos, e a negra, lá fora, lavando as panelas e a cantar:

*As árvores do Mato Bento
deitam no chão p'ra dormir...*

E havia também, quando a preta parava, as cantigas miúdas dos bichinhos mateiros e dos sons dos primeiros sapos.

Esfriou o tempo, antes do anoitecer. As dores melhoraram. (ROSA, 2001 p. 377-378)

É o casal, também, que trará para a casinha o padre, que ensina a máxima do coração contrito ao homem, o que lhe permitirá, mais tarde na narrativa, encontrar a sua hora e a sua vez. O reconhecimento dos ciclos da natureza e a capacidade de encontrar a própria alma permitirão que Nhô Augusto se transforme em Matraga, o herói duplo, que, além de ser um exemplo do herói individual do romance, preso ao seu percurso de salvação, também é um herói mítico, uma vez que será a possibilidade de redenção da família inocente de João Lomba, libertando-a da força da violência de Joãozinho Bem-Bem e seu bando.

E é a natureza que o guia para se tornar o “santo guerreiro” (GALVÃO, 1978). Como já citado na discussão sobre a narração, são acasos naturais que desenharam o destino de Matraga. A picada de vespa na orelha do boi faz o desmanche da manada e a busca pelo gado traz até Augusto o Tião da Thereza. O velho conhecido conta as “notícias que ninguém não tinha pedido” e faz reflorescer no homem asceta, que vivia para o trabalho e para a abnegação pessoal, os sentimentos que havia deixado na grota onde renascera. Matraga, depois de acostumar-se à tristeza, entra em novo período de abnegação, mas a chegada do tempo das chuvas vem trazer para o protagonista a possibilidade do encontro de seu destino real, que envolveria a sua natureza guerreira e

a sua redescoberta da alma. As primeiras chuvas fazem brotar a semente dessa redescoberta e retirar a necessidade de penitência asceta do protagonista:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele. A crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava em nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: – “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água. Choveu. (ROSA, 2001, p. 387-388)

Por misteriosos caminhos, a natureza desenhava o destino de Matraga: a bexiga e a maleita atacaram as veredas normalmente usadas pelo bando de Joãozinho Bem-Bem, e eles acabam por passar pelo vilarejinho em que vivia o protagonista. O encontro com o chefe dos cangaceiros oferecerá a Matraga sua terceira e mais forte tentação: unir-se ao bando e abraçar a sua índole de violência e hedonismo. Esse encontro é, também, nova demonstração de como o bem e o mal são relativizados na narrativa.

Joãozinho Bem-Bem, como Matraga, é duplo: é vilão e amigo, homem forte com sorriso de moça, que veio do norte, mas segue para o sul. Bem-Bem é o chefe dos jagunços, que fazia as regras com as quais vivia, que aplicava a sua natureza violenta em prol daquilo que acreditava – era tudo aquilo que Matraga gostaria de poder ser. A única diferença das duas personagens é que um tinha encontrado o inferno pessoal – e sabia o que o esperava se não conseguisse redimir sua alma; o outro, não. Tanto Matraga quanto Bem-Bem reconhecem essa semelhança e se tratam, desde o primeiro momento, como amigos, e, ao final, parentes.

A maior tentação de Matraga – “cachaça em copo grande” – só será superada depois do tempo das invernadas, chuvaréus longos em que o homem passará

exercitando a sua força de homem completo, dominador de seus cavalos, preparando-se para “a sua hora e sua vez”. Depois, Matraga novamente tem um encontro com a natureza, que dessa vez o libertará completamente de sua culpa e lhe mostrará o caminho a seguir. Os mensageiros desse destino são os pássaros em voo para o sul:

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. E mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro.

(...)

E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra – grão de verdura – se sumindo no sul.

E agora os periquitos (...). E mesmo, de vez em quando, um casal de papagaios ciumentos. (...) os alegres tuins. (ROSA, 2001, p. 399)

A cantiga “do capiau exilado”, entoada por Matraga enquanto observa os pássaros, fará diálogo com os chamados das aves e permitirá ao protagonista descobrir seu destino: seguir viagem. A partir desse momento, ele é guiado ao seu destino final por outro elemento central: o jumento que escolhe teimosamente os caminhos, ajudando o protagonista a se transformar no herói coletivo que ele será ao final da narrativa.

A mescla dessas duas características do herói é análoga à que percebemos na construção narrativa. Os dados estruturais do conto estão sempre divididos entre duas tradições: uma, da literatura ocidental, como o narrador onisciente e o discurso indireto livre, ou o herói individual em busca da sua própria redenção; outra, da arte literária das culturas populares do Brasil, a do contador de histórias, como a mescla de precisão e imprecisão, a apropriação, por parte do narrador, da linguagem de suas personagens, o herói coletivo do mito. É como se o narrador propositalmente construísse um texto com duas cabeças, de maneira a igualar as referências de construção narrativa.

Essa técnica permite que se observe no conto um processo interessante de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2004). As referências mescladas do discurso estabelecem um diálogo, dentro do texto, mas também fora dele, com os leitores habituais da década de 1940 no Brasil, acostumados com o texto de representação regional, mas a partir de um olhar de fora, à distância. Nesse conto, o leitor é obrigado a bipartir também o seu olhar e ser levado a compartilhar de referências culturais muito distantes do mundo urbano, obrigando-o a compartilhar perspectivas sobre os destinos

da história. Esse olhar, entretanto, ainda se prendia a uma partição das perspectivas, o que, em “Buriti”, não mais ocorre. Lá, como irá se observar, as referências se mesclam por completo, exigindo do leitor um processo ainda maior de identificação e apropriação dos elementos culturais dos outros do sertão.

Capítulo 3: As vozes narrativas de “Buriti”

Mas o Corpo de Baile tem de ter passagens obscuras! Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Precisamos também do obscuro.

Guimarães Rosa

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Rosa experimenta um foco narrativo tradicional na literatura realista – a perspectiva da onisciência neutra e seletiva múltipla – mesclado a uma voz tradicional do contador de histórias. Essa mescla se faz num estilo que contraria a experiência de pobreza e a pobreza de experiência (como compreendida por BENJAMIN, 1987) próprias das artes do século XX. Esses dados estruturais apontam, assim como o enredo, para uma duplicidade que se completa para uma necessária transformação da narrativa regional na literatura brasileira.

Esse processo de questionamento e de recriação que se estabelece no diálogo da obra do autor com a tradição literária brasileira aparece de forma ainda mais evidente em “Buriti”, do livro *Corpo de baile*. Nesse conto, percebe-se mais claramente a criação de narrativas trazem em si, ao mesmo tempo, relatos de experiência – uma vez que não renegam a tradição, mas a recriam – e de sonho – já que criam um mundo à parte, em que a construção do mistério se integra à recriação da realidade. Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin (1987) propõe que, no mundo pós-guerra, foi preciso aniquilar toda a experiência do passado, por isso o vidro de nossos edifícios, dentro dos quais nos encontramos nus sobre a lama e pobres de experiências que possam ser ensinadas. Opondo-se a isso, em “Buriti”, Guimarães Rosa utilizar-se-á de um narrador novo que, em vez de se colocar na dicotomia terceira-primeira pessoas, procura transitar entre elas, propondo um diálogo mais próximo entre personagens e leitores que dividirão as experiências da narrativa.

A novela é dividida em duas partes principais. A primeira é contada quase inteiramente da perspectiva do personagem Miguel, que volta à fazenda do Buriti Bom para pedir Glória em casamento e nos conta, em *flashback*, sobre sua primeira visita às terras da Grumixã, fazenda de Nhô Gualberto Gaspar e do Buriti Bom, quando

conhecera e se apaixonara pela possível futura noiva. A segunda é a narrada majoritariamente pela perspectiva de Lala, a moça da cidade, abandonada pelo marido e levada à fazenda da família do marido, pelo sogro, Iô Liodoro, símbolo da força patriarcal, pai de Glória e Maria Behú e deus-chefe¹⁸ da fazenda do Buriti-Bom. As vozes que entrecortam o discurso dessas duas perspectivas são outras duas: a de Nhô Gualberto Gaspar, o vizinho, que se queria amigo e próximo da família do Buriti Bom, também dono de fazenda, e a de Chefe Zequiel, um dos “bobos de fazenda” comuns nas histórias de Guimarães Rosa, um homem que vivia a fazer pequenos trabalhos nas terras do patriarca e que é chave e mistério na compreensão da narrativa.

Ao discutir a essência do narrador de “Buriti”, Roncari (2013) afirma que

[...] a melhor caracterização que achei para este narrador é a de um sujeito proteiforme e muito móvel, capaz de se deslocar e se amoldar, quase a confundir-se com a visão do outro, mas sem nunca perder por inteiro a autonomia ou se esquecer da missão outorgada a ele pelo autor: parecer invisível e deixar pistas interpretativas sempre desafiantes ao leitor, que podem salvá-lo ou perdê-lo. (RONCARI, 2013, p. 16)

Isso acontece, estruturalmente, principalmente por dois aspectos. O primeiro é o apresentado por Roncari (2013), o uso do discurso indireto livre, como nos exemplos:

Tinha vindo ali quase por acaso. E, chegando, primeiro o lugar se parecia com todos. Viera, com os caçadores, encontraram Nhô Gualberto Gaspar. (ROSA, 2006, p. 639).

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade. (ROSA, 2006, p. 631)

Confundiu-se, de ouvir. A aliança! Tomavam-na a tento de um perseverar fiel, a despeito de tudo findo; e ela, a bem dizer, conservava-a apenas por petulância, e quase como um sinal maior de liberdade. (ROSA, 2006, p. 715)

O segundo, que parece modificar a estrutura tradicional desse discurso, é a diferenciação do uso da linguagem do narrador, que parece influenciar-se pela fala das personagens, mesmo quando esse discurso é marcado pela terceira pessoa, adotando

¹⁸ Em seu estudo sobre a novela, intitulado “Patriarcalismo e Dionisismo no Santuário do Buriti Bom”, Roncari (2008) percebe uma analogia entre o mundo criado por Rosa na fazenda do Buriti Bom como aquele de um santuário para o deus Dionísio, representado pela figura taurina de Iô Liodoro.

uma perspectiva mais terna e apaixonada com Miguel, e outra mais desconfiada e erotizada com Lala. Da perspectiva de Miguel, se veem as pessoas e a natureza, que tomam aspecto agradável, equilibrado, belo, alegre:

A noite encorpava. Fim de minguante, as estrelas de meio de maio impingando, *com grã, com graça, como então elas são no sertão*. Maria da Glória dizia: “nossas estrelas daqui, nossas...” Em tudo o que dizia, decerto em tudo quanto pensava, ela era rica. De nascença recebera aquela alma, alegria e beleza: tudo dum todo só. Miguel gostava dela. (ROSA, 2006, p. 666, *itálicos nossos*)

Com Nhô Gualberto Gaspar Miguel saíra cedo, da Grumixã, curioso dessa ida. E era maio, amadurecidos os capins, *agradáveis manhãs e tardes*. (ROSA, 2006, p. 670, *itálicos nossos*)

Já na de Lala, essas mesmas pessoas e mesma natureza tomam outro aspecto, mesmo quando a fala é marcada pela terceira pessoa. A natureza toma caráter erótico:

O Brejão-do-Umbigo, o nome era quase brutal, esquisito, desde ali pouco já principiava, no chão – um chão ladrão de si mesmo – até lá, onde o rio perverte suas águas. O que se sabia, dele, era a jangla, e aqueles poços, com nata película, escamosa e opal, como se esparzidos de um talco. (ROSA, 2006, p. 735).

Quando sobre os buritis erectos a chuva se dava, como uma boca. (ROSA, 2006, p. 774).

As pessoas, também:

Maria da Glória pusera-o a dar corda na vitrola, e um tanto confuso ele obedecia. E, sim, agora Lalinha podia comprovar como ele, às furtas, mas desenvolvidamente, não tirava os olhos das pernas, das formas convidativas de Maria da Glória. (ROSA, 2006, p. 741).

Aparece aqui, portanto, o aspecto estrutural mais interessante a ser observado quando se propõe discutir a “política da literatura” dessa novela, uma vez que a partilha das vozes no texto pode ser considerada como um modo de partilha do sensível, de organização e distribuição das vozes no discurso da arte e da tradição literária no Brasil. Esse aspecto é essa reconstrução do discurso indireto livre. Por meio dele, a história parece conseguir colocar em um mesmo patamar referencial todas as vozes, tanto a do

narrador quanto a das personagens, que têm igual força de construção temática e linguística.

Podemos, por meio de cada das perspectivas diversas adotadas pelo narrador, a de Miguel e a de Lala, distinguir dois dos que parecem ser os temas centrais. O primeiro, apreendido da narração a partir da perspectiva de Miguel, é o da tentativa de reconstrução de seu mundo da infância, que poderia aqui ser compreendido como uma volta, tanto ao passado mítico pessoal da personagem, como uma volta a um passado daquela região, ainda tomada pelo erotismo, que, embora da mesma natureza do que fora responsável pela destruição de sua base familiar¹⁹, já que os problemas em “Campo geral” giram em torno da traição da mãe de Miguilim com o tio, são profundamente diversas, uma vez que, na fazenda do Buriti Bom, o erótico encontra o sagrado. O segundo, ligado diretamente ao primeiro, seria a relação que Lala, a moça da cidade, estabelece com o erotismo da região. Inicialmente, tenta domar os impulsos sexuais desregrados de Glorinha, e mais tarde os de Iô Liodoro, por meio de seus encontros noturnos. Lala pensa poder trazer, da sua experiência de moça cidadina, os recursos necessários para a contenção sexual, mas se vê imersa na experiência erótica da fazenda, da sua natureza e das suas pessoas.

Rosa parece precisar adotar, numa tentativa de compreender o sertão e as culturas que dividem esse espaço, essas perspectivas duais na estrutura narrativa no entre meio da perspectiva narrativa de terceira pessoa. Sem essa dualidade, talvez a novela se resumisse a um caso de amor ou a um ensinamento erótico. Ao contrapor olhares, permite-se uma abrangência de perspectivas que mostra a complexidade dessas culturas a partir da temática do amor e do erotismo. Além disso, a perspectiva do erótico, tão patente nos encontros amorosos entre Lala e Iô liodoro e entre Lala e Glória, e reforçadas por meio da voz de Lala e de histórias como a de Do Nhã e seus quatro maridos, ou a do Inspetor a procurar as ervazinhas sob o Buriti Grande, nos propõe uma visão muito distinta daquela que parece ser a predominante de Miguel: a da reestruturação da família nos seus moldes tradicionais. Mais uma vez, as questões não se resolvem pela dualidade, mas pela construção de paradoxos, que são, inclusive, mantidos na voz narrativa até o final da novela.

¹⁹ Uma análise mais detalhada de “Campo geral” seria necessária para se compreender mais profundamente este aspecto da novela, mas não estará em foco aqui. Para uma análise profunda e recente de “Campo Geral”, ver, entre outros, Marques (2013).

3.1. O menino e a outra

A frase de abertura da novela “Buriti” apresenta-se como segue: “Depois de saudade e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe.” (ROSA, 2006, p. 629). Percebe-se que o narrador adota, em princípio, uma perspectiva em terceira pessoa. Mesmo assim, o uso da palavra “longe”, repetida diversas vezes nas primeiras páginas, imediatamente remete o leitor a outra passagem do mesmo livro, *Corpo de baile*, mas da sua narrativa de abertura, a novela “Campo geral”. Nela, narra-se a história do menino Miguel, o Miguilim, e conhecemos o seu universo familiar que desaba – a traição da mãe, a expulsão do tio e melhor amigo, a morte do irmão, o ciúme e a raiva do pai que o levam ao assassinato e ao suicídio. No final, o garoto é levado por um médico, que descobre a sua miopia, para viver e estudar na cidade.

A essa primeira visão de terceira pessoa em “Buriti”, marcada claramente pelo uso dos sujeitos “Miguel” e “ele”, ou por expressões que garantem a divisão entre personagem e narrador, como “o que fora” (ROSA, 2006, vol.2, p. 631), aos poucos se mesclam os pensamentos e desejos da personagem. Essa mescla se dá pelo uso do pretérito imperfeito ou do mais-que-perfeito, que naturalmente entrançam perspectivas pessoais e impessoais – *receava* (ROSA, 2006, vol. 2, p. 629), *viajara* (ROSA, 2006, vol. 2, p. 629), *viera* (ROSA, 2006, vol. 2, p. 630) –, pela descrição de pensamentos da personagem – “Era um estranho, continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 629) – e pelo gradativo uso de marcas de primeira pessoa: “eu é que não havia notado”, “pensei que ela não tivesse o juízo normal” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 631). Percebem-se aqui técnicas tradicionais do uso do discurso indireto livre, uma vez que esse “ele” se dá por marcas linguísticas específicas que buscam mesclar as vozes do narrador e a das personagens sob cujas perspectivas o narrador vê os acontecimentos de dado trecho da história. Tradicionalmente, nos realistas franceses do século XIX, ou mesmo nos narradores neorrealistas do modernismo brasileiro (como o narrador de *Vidas secas*, por exemplo), esse tipo de discurso tem efeito interessante: o de aproximar o leitor das personagens, uma vez que o narrador se distingue delas e permite que sua profundidade psicológica aflore no corpo do discurso, e o de conferir uma neutralidade à voz do narrador, o que dá mais credibilidade à narrativa, uma vez

que, como aponta Chiappini, nesse estilo flaubertiano, é “como se a história se narrasse a si mesma” (CHIAPPINI, 2007, p. 29).

Embora o discurso indireto livre seja um recurso muito utilizado por Rosa para a mescla das vozes, não se pode afirmar que a terceira pessoa seja completamente neutra no discurso. Roncari nos aponta essa disparidade de efeito da estruturação narrativa, quando afirma que

[...] a própria natureza do foco é complexa, quer dizer, nunca ele é inteiramente objetivo, com o campo de visão do narrador amplo e o seu ponto de vista descolado da perspectiva do herói ou de alguma outra personagem escolhida; porém, também ele nunca é completamente subjetivo, de tal forma que não deixe passar mais nada ao leitor além do que é percebido pelo protagonista. (RONCARI, 2013, p. 15)

Esse ponto de vista era importante para Rosa. Em correspondência com seu tradutor alemão, ao comentar a tradução das primeiras páginas de “Buriti”, o autor confirma a não neutralidade do discurso, já que o narrador também serve para evidenciar, além dos pensamentos de Miguel, a voz do autor:

A última frase do parágrafo não está exata. Rogo-lhe meditá-la, traduzindo-a, primeiro, palavra por palavra, e refazendo-a. Contém, em resumo, toda uma Weltanschauung, se não uma concepção metafísica. (Cada palavra, nela, tem valor rigoroso, insubstituível.) Não é o que Miguel pensa; é o que o autor diz. (ROSA, 2003, p. 245)

Percebe-se, dessa forma, uma diferença de identidade narrativa no uso do discurso indireto livre, ou seja, uma reconstrução desse tipo de discurso. De forma similar ao que acontecia em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, há também aqui uma apropriação das expressões e da fala das personagens pelo narrador; entretanto, essa apropriação se dá de maneira muito mais integrada na completude do discurso, não causando graça ou mera identificação, mas pluralizando a perspectiva a partir da qual podemos conhecer o enredo. No caso do trecho do ponto de vista de Miguel, o discurso muitas vezes remete: 1) à beleza e à ternura: há palavras no diminutivo “desatinozinho”, “um riinho” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 629), “o regougo da raposinha” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 630), o “barulhinho do monjolo” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 631), “o regatozinho corrinhante” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 639); 2) a imagens apaixonadas da natureza e das pessoas, que, na sua voz, perdem muito de sua qualidade erótica, nela veem-se

passarinhos, riachos e plantas: “um riinho, se recobrando de miúdas folhagens, quase subterrâneas” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 629), “plantinhas de floricas verdes” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 630), “nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque” (ROSA, 2006, vol. 2, p. 637). Esses elementos conferem à personagem ternura, amor e compaixão, elementos que ganham força quando colocados em conjunto com a voz do narrador, automaticamente autorizada no discurso literário, em quem confiamos nos contar todos os elementos da narrativa. Roncari (2008) aponta que a adoção da perspectiva de Miguel faz com que o leitor imediatamente adote a mesma visão afetiva pelo adulto que tínhamos pela sua imagem infantil e confiemos que a sua perspectiva sobre o espaço do Buriti Bom é definitiva. Entretanto, essa definição não se confirma, uma vez que a visão de Lala contrapõe-se a muito daquilo que se percebe a partir do ponto de vista de Miguel.

Além desse processo de mescla de vozes entre o narrador e a personagem, há, em diversos trechos narrados do ponto de vista de Miguel, um processo de completa passagem para a primeira pessoa. Observamos esse processo quando ele conversa com Glória: “Glorinha está querendo *me* compreender, saber tudo de *mim*, mal atenta no que *falo*. Mas nem sabe que, só na feição do *meu* pensamento, *eu* a trato de ‘Glorinha’” (ROSA, 2006, p. 633, *itálicos nossos*); “Deve ser, ele simpatizou *comigo*, quis que *eu* ficasse mais três dias, depois de vacinados os bezerros, visto o gado.” (ROSA, 2006, p. 634).

Esse tratamento narrativo é similar ao estabelecido na primeira novela do volume, “Campo geral”. Por isso, assim como lá, nos identificamos profundamente com os conflitos pessoais da personagem, que, nesta história, parecem ser a tentativa de retomada do espaço perdido da infância e a reconfiguração da família. Entretanto, essa retomada e tentativa de reconfiguração é também problemática, uma vez que Miguel, embora apaixonado pelo lugar, suas pessoas e sua natureza, tem medo, ao lembrar-se da infância, de seu olhar que via tudo muito bem de perto – os menores detalhes –, mas que não era capaz de perceber o quadro maior, de longe, culpa da miopia característica da infância. Ele não conseguia ver o todo do mundo da fazenda e das personagens quando criança, pois era um estranho. Miguel continuava um estranho?

Já aí Miguel cobrava também interesse por Nhô Gaspar, nele encontrava a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mundo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver. Contra o sertão, Miguel tinha sua pessoa, sua

infância, que ele, de anos, pelejava por deslembrar, num esforço que era mesma saudade em sua forma mais eficaz. Mas o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. (ROSA, 2006, p. 646)

Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo da repetição. Agora, as estrelas procuravam seu ponto. Elas eram belas sobre o sertão feio, tristonho. Quase davam rumor. (ROSA, 2006, p. 666)

Será que Miguel poderia ver bem o sertão agora, depois dos óculos, dos estudos e do afastamento que obriga o olhar mais acurado? Se, em “Campo geral”, assistimos ao desmantelamento da estrutura familiar, aqui, Miguel volta com a perspectiva de reiniciá-la com Glória. Inicialmente, parece que poderemos fechar o destino de Miguel-Miguilim, com a formação da família, casamento com Glória, em um final feliz. Entretanto, Rosa é, como o gato dos olhos verdes que habita a grande cozinha da fazenda, mais ladino: ao final, deixa em aberto a possibilidade desse desfecho. Isso se dá, principalmente, porque a novela, junto com a duplicidade do olhar (o de Miguel e o de Lala), também trará uma duplicidade temática. A fazenda do Buriti Bom é, ao mesmo tempo, um exemplo da tradição familiar patriarcal, tal como parece ser o anseio de Miguel, e de uma liberdade erótica aprendida da natureza do fálico Buriti Grande e do feminino Brejão do Umbigo.

Essa segunda natureza da fazenda nos é trazida pelo ponto de vista de Lala. Como moça da cidade, conhecedora de outra realidade, pode observar o sertão, suas personagens e valores de um lugar de modo menos apaixonado e mais objetivo (RONCARI, 2008). Poderíamos pensar aqui na miopia de Miguel como um dado importante na narração: ele, estando próximo ao lugar da infância, conseguiria enxergá-lo com mais acuidade do que Lala, que observa esse mundo de longe e sem as lentes, como aquelas emprestadas pelo médico ao menino Miguilim? Embora não se possa esboçar um simples sim ou não como resposta ao questionamento, percebe-se que há uma clara distinção desses dois olhares na descrição das personagens do Buriti Bom. Na descrição abaixo, vemos Nhô Gualberto: pela perspectiva de Miguel, ele é uma pessoa tola, que beirava o ridículo, alguém a quem era preciso compreender e perdoar:

[...] E assim Nhô Gualberto partira. Cheio de manejos, que todo mundo percebia, que bastante em pulha o deixavam. Porém, a despeito de tudo, tinha-se de querer bem a Nhô Gualberto Gaspar, perdoadando-lhe. ...“Ele é como eu, é como todos...” Assim, lutava todo o tempo por agarrar uma ideia de si, do que ainda não podia ser, um

frouxo desenho pelo qual aumentar-se. Nhô Gualberto Gaspar, naquela vida meã, se debatia de mansinho. O que ele não sabia não fosse uma ilusão – carecia de um pouco de romancice. (ROSA, 2006, p. 688);

pela de Lala, era malicioso e bem sabia usar sua suposta inocência para tirar proveito das mais diversas situações:

[...] E num dia tinha aparecido o Nhô Gualberto [...]: a modo que se viesse receber algo, buscar algo para os vazios de sua alma; [...] Nhô Gual a boa distância se postava, mas aos poucos delas vinha se aproximando, com seu ar de matuto em feira. [...] E sim, agora Lalinha podia comprovar como ele, às furtas, mas desenvolvidamente, não tirava os olhos das pernas, das formas convidativas de Maria da Glória. [...] aqueles olhos, a ingênuo serviço de uma gana profunda, imperturbada, igual à fome com que as grandes cobras se desenrolam, como máquinas, como vísceras. (ROSA, 2006, p. 741)

Apesar de distintas as visões, as duas personagens têm muito mais em comum do que parece haver no princípio. Miguel e Lala têm trajetórias diametrais, mas concorrentes para a formação de um mesmo círculo: um é levado do sertão para a cidade, para aprender a enxergar o mundo; a outra é levada da cidade para o sertão para descobrir estar errada sobre o que pensava sobre o mundo. A narrativa, dessa forma, também ocorrerá de maneira muito semelhante. Uma diferença, entretanto, do ponto de vista de Miguel, talvez para manter um maior distanciamento, necessário para o estilo de observar o mundo da personagem, é a de não haver uma passagem direta, como notado com Miguel, para a primeira pessoa na construção do discurso indireto livre. Contudo, o narrador utiliza recursos similares: o discurso indireto livre e a voz em terceira pessoa que adota trejeitos de fala (escolha de palavras, uso de recursos linguísticos e expressões) da personagem sob cuja perspectiva se narra. Há elegância na escolha de palavras, suprimem-se os diminutivos e as observações apaixonadas da natureza e das pessoas, e inserem-se comentários detalhados e perspicazes, como nos trechos: “Mas, então, ele supunha que tudo dependesse dela, e estendia sobre o filho uma asa?” (ROSA, 2006, p. 706). Nesse excerto, observamos o uso atento da metáfora do pássaro para a proteção que Liodoro parece mostrar com seu filho Irvino.

Como não tivesse pai nem mãe, ele procurara o irmão, a relatar-lhe sua consentida viagem, chegara a solicitar licença. Aquilo era ridículo. Como o irmão ela pouco avistava, nunca simpatizara com a cunhada. E agora, um impagável sujeito, um caipira, um desusado homem de

outro tempo, andava pela cidade, falava em seu nome, procurava sem razão as pessoas, procedia a atos honestamente tolos. Tudo fosse por uma ironia! (ROSA, 2006, p. 708)

Aqui, percebemos o uso do discurso indireto livre e o uso de expressões que são da opinião e maneiras de se perceberem os costumes de Liodoro. No próximo excerto, contudo, não há marcas claras desse tipo de discurso, mas as expressões usadas para caracterizar as personagens (em itálico), são muito próximas das de Lala, o que causam efeito semelhante a essa construção discursiva porque também são responsáveis por um entrelaçamento de perspectivas:

Assim, e eram todos. A Tia Cló, espécie de mordoma ou caseira, parenta afastada, *exata estreita como uma tábua de bater roupa* e trabalhadeira geral (...) Mesmo um *idiota*, que havia lá, o Chefe; e esse morava no moinho, contando-se que passava as noites a olhos, por mania-de-perseguição. Ou um *fazendeiro vizinho*, Nhô Gualberto Gaspar, que no Buriti Bom pelo menos umas três vezes aparecia, *portando-se como se da família fosse* (...) Era o Gual, o “Nhô Gual”; *decerto por motejo* assim o abreviavam, num *cordial menosprezo*. (ROSA, 2006, p. 716, itálicos nossos)

Há, também, uma linguagem por vezes carregada de erotismo e lascívia, como, por exemplo, a descrição de Glória, logo nos primeiros parágrafos narrados a partir de sua perspectiva: “Glória beijava com gula, beijara Lalinha no rosto; mas a outra olhava para a sua ávida boca como se esperasse tê-la remolhada de leite e recendendo a seio” (ROSA, 2006, p.703). Nessas duas últimas passagens, embora a voz seja a do narrador, a visão é de Lala, que já anuncia um olhar diverso do de Miguel em relação à Glória e em relação àquele que ela terá mais tarde de Liodoro. O indireto livre, dessa forma, ganha contornos novos também quando a perspectiva é de Lala, tornando a mescla de vozes mais complexa e o fluxo narrativo mais espesso, já que permite que o leitor, mesmo quando observando o mundo pela voz do narrador, esteja intimamente ligado aos desejos e à percepção de mundo da personagem central para a construção da temática da narrativa.

A partir desse ponto de vista de Lala, conhecemos a segunda temática da narrativa: o erotismo. Inicialmente, pensa-se que a personagem vem até o Buriti Bom com conhecimentos da cidade que poderão ajudar as personagens da região remota do sertão. A beleza inútil de Lala, com seus apetrechos (roupas, sapatos, móveis, maquiagem) e delicadezas parecem propor novas possibilidades ao amor e ao erotismo

da fazenda. Entretanto, não são somente as personagens sertanejas que aprenderão com Lala, ela também descobrirá, por meio da vivência com o lugar – suas cerimônias, suas crenças, suas pessoas –, a libertação para a sua sexualidade, antes muito presa à ideia do amor romântico, a uma realização completa de alma e corpo. O exemplo dessa aprendizagem de Lala é a relação que ela estabelece com Glória e Liodoro.

Com Glória, Lala pensa ter uma responsabilidade: a de garantir que Glória não repetirá os mesmos desencontros que ela teve com Irvino. Ao falar sobre o amor com a moça, ela sente-se “mais velha, como se sentisse responsável pela outra, muito mais velha. ‘Ela precisa de mim’” (ROSA, 2006, p. 712). Lala percebe-se como alguém capaz de reconhecer o que é ou não é o amor, ao concluir que o que Glória sentia por Miguel era o verdadeiro sentimento, que transformava Glória “de rija e brincalhã” (ROSA, 2006, p. 712) em alguém que “enlanguescia nostálgica, uma pomba, e o arrulho” (ROSA, 2006, p. 712). Entretanto, aos poucos, Lala descobre que os anseios eróticos de Glória, a sua alegria, não se limitam ao esperar por Miguel, o “príncipe”, mas que a própria natureza da moça a ensinava, como Lala também havia aprendido, que “para a verdade do amor, era necessária a carne” (ROSA, 2006, p. 673).

A moça, contrariando a expectativa da cunhada, irá entregar-se a Gual. É interessante notar como Glória, ao relacionar-se com Gual, revela a completude de sua natureza bacante nesse espaço dionisíaco, uma vez que Gual, no contexto do conto, também pode ser identificado como um sátiro, figura que, na tradição dionisíaca, era parceiro sexual das Mênades. Lala também passa por um processo de “conversão” dionisíaca. Inicialmente, considera todos tolos e ultrapassados, mas aos poucos descobre como vivem e entrega-se ao erotismo e ao culto à vida, próprios dos cultos ao Dionísio (SANTANA, 2008). Glória também aprende de Lala, uma vez que a sua consumação inicial do sexo se dá com ela. É um jogo duplo de aprendizado: Lala entrega-se ao mundo dionisíaco do Buriti Bom, libertando-se da amarra do casamento fracassado – muito bem representada pela aliança que mantinha no dedo, mesmo estando separada de Irvino –, e Glória descobre e vive a sua natureza bacante com sua ajuda.

A aprendizagem também será um caminho de mão dupla na relação que ela estabelecerá com Liodoro, o patriarca “ganhão-ganhante” da fazenda, a figura central de representação do Dionísio, que dividia a posse do fálico Buriti Grande com o satírico Nhô Gual. Para ela, ele era um homem que vivia sem regradar os seus desejos sexuais, e parece sentir poder ajudá-lo, inicialmente no jogo de cartas, que ela aceita como forma de mantê-lo em casa, longe de seus amores noturnos, e depois nos

encontros noturnos, em que ela inicia sentindo a serena necessidade de “ser amiga, confortar Iô Liodoro”, mas termina por entregar-se ao desejo pulsante do patriarca. Nos encontros noturnos, repete-se um jogo: não o da bisca – nome bastante sugestivo –, mas o do erotismo sem o encontro físico. Nesse jogo, Liodoro precisa aprender a conter a sua fome carnal, e Lala a aceitar o seu desejo. Depois dessa aprendizagem, Lala também poderá ver melhor o sogro, como um homem mais completo, mais próximo. Sua visão sobre as outras personagens todas se amplia, ela consegue melhor compreendê-los, saber de onde vem a sua natureza, uma vez que ela pôde explorá-la por si mesma. O encontro final entre os dois é físico e é também o final da narração da perspectiva de Lala. Não acompanhamos sua saída prometida para o dia seguinte, não sabemos qual final é guardado para a moça.

O mundo do Buriti Bom não tem somente figuras dionisíacas para a representação do erotismo. Maria Behú, cujo nome nos remete à Verônica, a mulher que enxuga o sangue de Cristo na via-crúcis, que depois será representada pelas Beús da Sexta-feira santa, cujo bonito cântico lamenta a morte de Cristo, pode ser considerada também como figura importante no processo de construção erótica da fazenda. Se forem observadas as considerações de Bataille (1987) sobre a relação estreita que se estabelece entre religião, morte e sexo, é possível compreender que a encorujada personagem, vestida de preto, sem a beleza nem a alegria radiante da irmã, é aquela que garante *status* religioso aos desregrados amores do lugar, ela era “pura por todos”, “rezava pelos pecados de todos”. A morte, que, ao final, acaba por levar a personagem garante essa compreensão, já que, interdita do sexo, a sua experiência de êxtase vem da morte.

O destino das mulheres do Buriti Bom parece, por essa leitura, ideal, mas não é sem alguma problematização que esse final se dará. Assim como é a representação da alegria, da vida e dos ciclos da natureza, o erotismo representado pela figura das mulheres também se mostra como um empecilho para a materialização do desejo de construção familiar de Miguel.

O jogo de multiplicidade de vozes que se dá na narrativa contada a partir de perspectivas ao mesmo tempo tão diferentes e tão iguais permite ao leitor fechar um círculo a partir de pontos opostos. O círculo, de qualquer lado que se escolha, se completa. Ao refletir na estruturação narrativa da novela essa multiplicidade, Rosa aprofunda o diálogo com a construção literária moderna no Brasil, permitindo novas leituras para a representação rural na literatura.

3.2. A narrativa entrecortada

Outra técnica narrativa interessante em “Buriti” é a possibilidade de, dentro de um discurso já em onisciência seletiva, narrado a partir da perspectiva de uma das personagens por meio do discurso indireto livre, ocorrerem ainda outras vozes que entrecortam esse posicionamento. Esse processo acontece mais intensamente no trecho de narração a partir do ponto de vista de Miguel, mas também, de maneira um pouco diversa, no trecho sob a visão de Lala. A voz de Miguel é entrecortada por duas perspectivas: a de Nhô Gualberto Gaspar, o guloso vizinho da fazenda do Buriti Bom, grande bajulador do patriarca Liodoro, que guarda desejos pela bela Glória e pelas outras tantas riquezas do lugar, e a de Chefe Zequiél, um “bobo de fazenda”, que sofre de uma estranha insônia em que escuta todos os barulhos da noite e pressente um perigo a rondar a fazenda do Buriti Bom. A voz de Lala é entrecortada pela narrativa de Do Nhã, que conta como teve seus quatro maridos na juventude, aspecto análogo, agora em “Buriti”, do que já foi observado em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: a narração tradicional dos contadores de história rurais.

O modo como se dá essa passagem de vozes dentro do discurso é bastante interessante. No trecho focado em Miguel, essa narração é extensa e detalhada e se dá em consonância com a fala do personagem, criando uma ciranda de discursos. No trecho de Lala, há uma clara distinção: inicialmente, o narrador se distancia do ponto de vista da personagem; depois, permite que a voz de Do Nhã apareça em discurso indireto livre, até que passa definitivamente para a primeira pessoa. Isso parece indicar que Miguel, por conta da paixão e da ternura pelo retorno ao lugar da infância, consegue dividir a voz com aqueles que moram no sertão. Para Miguel, “o grande sertão dos Gerais povoava-o, nele estava em seu amor, carnal marcado” (ROSA, 2006, p. 646). Lala, por sua vez, não conseguiria fazê-lo, já que, inicialmente, no seu processo de aprendizagem erótica, desconfia sempre das intenções dos moradores. Para ela, num primeiro momento, Zequiél é um idiota, e Nhô Gualberto Gaspar, um aproveitador. Somente mais à frente na narrativa, ela consegue compreender melhor os moradores – ao ver em Zequiél o medo de visitar Behú no leito de morte e ao desejar Nhô Gual na festa de São João, percebendo-o para além da sua licenciosidade.

O guloso e o louco

O primeiro trecho de narrativa a partir da perspectiva de Nhô Gualberto acontece logo no início da novela, quando Miguel se lembra de sua primeira visita à região. Como pousara na casa de Gualberto, Miguel primeiro aprende sobre o Buriti Bom e as pessoas que lá viviam pelo que conta o anfitrião. Nesse trecho, conhecemos as personagens, junto com Miguel, a partir do ponto de vista de Gual. Isso se dá pelo mesmo processo de mescla narrativa encontrado anteriormente: no entremeio da voz de Miguel e do narrador, sabemos da voz de Gual pelo do discurso indireto livre, como no exemplo:

Mesmo, naquele casarão de substante limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos, – a gente concernia a um estado pronto, durável. Faltava uma dona; porque iô Liodoro, conquanto rijo fogoso e em saúde como autoridade, descreia de se casar segunda vez. (ROSA, 2006, p. 642)

Também de maneira idêntica ao explicitado anteriormente sobre a relação discursiva estabelecida entre o narrador, Miguel e Lala, a própria voz em terceira pessoa passa a adotar maneiras de dizer e trejeitos da personagem de cuja perspectiva a história está sendo narrada. Os trechos abaixo são exemplos dessa técnica narrativa:

[...] É um Zequiel, Zequielzim – o *Chefe*...” – Nhô Gualberto retificara. Muitas outras pessoas, em parecidas condições não aprenderam a dentreouvir. Mas o bobo do chefe não dormia era azucrinado com a ideia presa de que um certo homem viria vir, para assassinar. (ROSA, 2006, p. 642)

As expressões “bobo do chefe” e “ideia presa”, a palavra “azucrinado”, ou a construção sintática “um certo homem viria vir” demonstram que o narrador em terceira pessoa toma para si o modo de falar das personagens, aprofundando a mescla de vozes e transformando a construção do discurso indireto livre.

O mesmo processo ocorre quando Gualberto descreve as moças da fazenda. Transparecem o seu desejo por Glória, seu desprezo por Maria Behú e sua desconfiança de Lala:

Aí, havia duas filhas moças, assim uma da outra diversas: como a noite e o sol, como o dia e a chuva. Nhô Gualberto Gaspar não gostava de Maria Behú. [...] Parecia nada irmã de Maria da Glória? Essa, iô Liodoro a levasse em cidade, se casava mais depressa do que viúva rica. Como que ela estava no ponto justo, escorrendo caldo com todos os perfumes de mulher para ser noite urgente. Destino desigual de Maria Behú [...] tisna, encorujada, com a feíçe de uma antiguidade [...] (ROSA, 2006, p. 642)

Mesclam-se, neste trecho, a opinião de Gual sobre as moças. Aos poucos, a voz do narrador carrega o ponto de vista da personagem na linguagem: Glorinha “escorrendo caldo”, e Behú, “encorujada”. É interessante notar como as representações eróticas feitas pelo narrador pela perspectiva de Lala já são introduzidas aqui, na mescla dos pontos de vista de Gual e do narrador: Glória era a vida, a luz; Behú, a morte, a noite:

Ao mais certo, Gualberto tinha pensado vagarosamente nisso, era em outra razão. A que a Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava os outros resultados: que eram, pelo seguro, não sair de lá. Ir engambelando todos e se cravando de sempre fazer parte, isso com lindos olhos na herança. (ROSA, 2006, p. 644)

Sobre Lala, pensava “engambelações”, cálculos certos para receber a herança. Tal ponto de vista não se confirma na narração de Lala, mas é também a maneira como Miguel vê a personagem, sempre no falseio da sua beleza.

O segundo trecho narrado a partir da perspectiva de Gualberto Gaspar é um em que ele sai a cavalo para levar Miguel à fazenda de Liodoro, e passa por suas terras, dentro das quais estava o fálco e belo buriti grande, a palmeira que introduzia a fazenda do Buriti Bom e que não se podia derrubar – contra a vontade da mulher de Gual, Dona-Dona, que achava por bem tombá-la para usar sua madeira e seu palmito. Nesse trecho, mais uma vez observamos um entrecruzar das vozes da personagem e do narrador, mas,

aqui, o que transparece na fala é a ambição de Gualberto por possuir terras, o trabalho dos outros e o seu produto final: o dinheiro. A natureza, que quando vista pelos olhos de Miguel era ternura e, pelos olhos de Lala, força erótica, aqui toma ares de negócios e cifras, confirmando a pertinência do apelido que Dona-Dona, mulher de Gual, lhe dava: Gulaberto, pronto para tudo engolir.

Basculando e tenteando com a mão e calcanhares o fio de entendimento com o animal, repetia cálculos, perdo de demorados, em que entravam arrobas de boi, alqueires de pasto, prazos de engorda, e a substância final: dinheiro. (ROSA, 2006, p. 659)

Na descida para o corguinho, da outra viagem, ele Nhô Gualberto tinha avistado uma mutamba, grossa e quase sem rugas, que oferecia casca para embira ótima, fácil como corda, valera a pena apear e entalhar meia-dúzia dessas. (ROSA, 2006, p. 660)

Nesse mesmo trecho, também há uma percepção de ambição e malícia de Lala e suas intenções no Buriti Bom. Ao encontrar Chefe Zequieli construindo uma pequena ponte para que Lala, em seus passeios, pudesse atravessar uma grota, o narrador assim descreve a moça:

Ah, também, qual homem de juízo, que, pudesse, havia de deixar de ajoelhar diante de Dona Lalinha, só para beijar, breve, o rodapisa de seu vestido? [...] Iô Liodoro não fazia mal em deixar assim, dentro de casa, a nora, com seus delúrios e atavios de cidade? O exemplo dela não ia cassar a virtude das filhas, de Maria da Glória? Ninguém sabe em que roupas de renda o diabinho-diabo reza [...] (ROSA, 2006, p. 661)

Outra voz que entrecorta a perspectiva de Miguel é a do Chefe Zequieli. Esta personagem, do ponto de vista de Lala e Gual, um “bobo de fazenda”, que merece dó e compaixão, ganha, nesse trecho, ares de sentinela e profeta a proteger o santuário do Buriti Bom. Essa grandiloquência oferecida aqui às descrições das experiências noturnas do Chefe Zequieli é essencial para a criação de um mistério sempre presente na narrativa. Das personagens, ele é o mais enigmático. Sua aguçada audição²⁰, que o impede de dormir, o faz perceber todos os sons da noite e apreender um mal que se

²⁰ É interessante notar como a audição aguçada de homens marginalizados, considerados como loucos, ou idiotas, é importante também em “O recado do morro”. Lá, é somente pela capacidade que esses homens têm de ouvir a voz do morro que Pedro Osório pode ser salvo da traição.

aproxima e ameaça o Buriti Bom. O que é exatamente esse mal é um mistério, já que a narração se apresenta, ou partida entre as vozes de Miguel, Lala e Nhô Gual, e, portanto, presas às suas percepções, ou muito envolvidas no medo do próprio chefe. Assim, pouco dá a perceber.

O destino final de Zequiél também não permite elucidar o mistério do mal. Ele se cura exatamente depois da morte de Behú, e antes da vinda de Miguel ao Buriti Bom. Poderíamos, fazendo uma analogia do Zequiél da novela ao profeta bíblico, também escolhido “como sentinela” (BÍBLIA, 2010, p. 600) para guardar uma região, considerar que Rosa cria duas possibilidades para a interpretação: a primeira seria a de que, ao morrer Maria Behú, morreria também o perigo pressentido por Zequiél (como sugerido por NOGUEIRA, 2012); outra seria a de que a vinda de Miguel permitiria uma “renovação” do Buriti Bom, dentro dos moldes familiares tradicionais, assim como a renovação de Israel, o que o libertaria da sua posição de sentinela e livraria o lugar dos desejos desordenados de Glória e Liodoro. Ora, essas duas interpretações são completamente opostas: Maria Behú, a feia e encorujada filha de Liodoro, representa uma força grande de tradição, principalmente no que diz respeito à figura do feminino em uma sociedade patriarcal: era resguardada, religiosa e não experimentava as delícias eróticas como Glória e Lala. Assim, redimia “os pecados de todos” (ROSA, 2006, p.733). A vinda de Miguel, por sua vez, parece representar a retomada de uma sociedade patriarcal, da família tradicional, reiniciada por ele e Glória no mundo mítico do Buriti Bom. Novamente, aqui, Rosa brinca com esses jogos de oposição, deixando abertas diversas possibilidades de compreensão para o papel das suas criações literárias, para os mistérios.

De toda forma, essa indefinição parece ser intencionalmente construída pelo narrador, que, ou coloca trechos de narração a partir da perspectiva de Zequiél dentro do espaço narrativo tomado por Miguel, o apaixonado pelas pessoas e espaços do sertão, ou o descreve sempre a partir da fala de Nhô Gual ou Lala. O primeiro trecho em que conhecemos a personagem é dado a partir do ponto de vista de Nhô Gual, que “(a)paziguava falar das (...) pessoas voltadas para fora da roda, por exemplo, aquele Chefe Zequiél, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos” (ROSA, 2006, p. 657).

Os trechos de narração em que conhecemos de perto a insônia de Zequiél são três “paisagens sonoras” (RONCARI, 2013), construídas no pensamento da personagem e no corpo da narrativa com pedaços de natureza que, bricoladas em uma tela de medo,

formam quadros aterradores. A técnica para compô-los é parecida com a usada anteriormente: há um discurso indireto livre transformado, em que, ao mesmo tempo em que são mantidas as marcas da terceira pessoa, há uma incorporação, à voz narrativa, da perspectiva de mundo da personagem, como nos trechos, um de cada uma das passagens:

Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror. A anta ri assoviando. Atrás, em cada canto do campo tem uma cobra, espreitante. O vento muda, traz voz, marmúgem. Os ariris cantam, sibulam as sílabas; piam no vôo; esses viajam, migram à noite. São pragas dos arrozais. (ROSA, 2006, p. 667)

Os duendes são tantos, deles o Chefe não tem medo. Teme a inimiga – uma só. O toque de lata é de um boi ladrão, tangendo seu polaco. O vento muda é para se benzer em cruz. O rouquejo forte que os jacarés gostam de gritar, repetido. Esfriou mais, os jacarés para o meio do rio retombam, onde as águas rolam mornas. (ROSA, 2006, p. 691)

Denegrim, manso e mando, a *coisa*. Doem as costas do Chefe, a partir dos ombros. De da testa, e em baixo no pescoço, esfriam dedadas de suor, que olêia. O pior, é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A môrma, uma mulher que pariu uma coruja. (ROSA, 2006, p. 698)

Pode-se notar claramente a manutenção da terceira pessoa que compartilha com Zequiél, de maneira muito próxima, a perspectiva narrativa. As imagens não são claras e não se revelam para o leitor, assim como são confusas para a personagem. Além disso, o conhecimento dos sons, cujos significados são traduzidos em nomes de pássaros, de bichos e elementos do mato, não é parte do conhecimento do narrador, mas da personagem.

Além dessa constante mescla de vozes entre o narrador e Zequiél, há momentos tão intensos de mistura dos desejos e anseios das personagens da narrativa à voz da ação, que os medos de Miguel e Zequiél acabam também por se confundir: em certos momentos da narração das visões sonoras, o medo da coisa amorfa que vem perseguir o chefe é metaforicamente construído a partir do pavor e horror que Miguel tinha, quando criança, em “Campo Geral”, da morte do irmão anunciada por uma coruja, do desmantelamento familiar, das caçadas no Mutum e da perda da cadelinha de estimação:

Uma coruja miou, gosmenta. A coruja quer colóquio. Sapos se jogam de sua velha pele. Esses são feiticeiros. *Sempre que há um desgosto muito fundo, há depois um grande perigo... Deu tumbo. Nos Gerais, o vento arranca as árvores agarradas pelos cabelos. O chão conserva meses o gurgo das trovoadas. As irmãzinhas estão dormindo. Se a onça urrar, no Mutúm, todos da casa acordarão dando pranto, é preciso botar os cachorros para dentro, temperar comida para os caladores... Um homem com a espingarda, homem de cara chata, doido de ruivo, no meio da sala, contando casos de outras onças, que ele matou. Tinha as botas até quase o meio da coxa, e de entradas alargadas, botas de chocolateira. Ninguém, nessa madrugada, não tinha medo desse homem...[...]* A pessoa que vem vindo não me dá pestanas. *As irmãzinhas estão dormindo... Vão matar o Quinbungo...E tem uma cachorrinha, latindo, de lá do Céu.* (ROSA, 2006, p. 691, *itálicos originais do texto*)

A mescla de vozes que se dava na narrativa entre Miguel e o narrador agora se aprofunda e acontece entre Miguel e Zequiél: os dois dividem o mesmo medo. Essa pode ser uma outra possibilidade para compreender o medo de Zequiél: Miguel teme a repetição do destino de seu irmãozinho e de sua família. Aqui também aparece outra técnica interessante usada na narração: o *itálico*.

Esse recurso será usado repetidamente ao longo da primeira metade de “Buriti” aparentemente para diferentes efeitos. Inicialmente, ele é usado para destacar a fala de Gual em discurso direto, quando este narra o episódio do Inspetor a procurar as ervazinhas sob o Buriti Grande. A fala do homem é entrecortada por comentários do episódio feito pelo narrador a partir da perspectiva de Miguel. Depois, são grafadas em *itálico* todas as falas de Zequiél, e alguns sons da natureza. Nesse caso, o efeito parece constituir em dar mais importância à fala dessa personagem e à sua percepção como arguto ouvinte da noite, fazendo com que o leitor melhor se ambiente ao conflito da narrativa. A importância desses grifos é evidenciada por Rosa em carta ao seu tradutor alemão. Nela, ele comenta:

[...] também me parece que seria talvez interessante deixarmos em *grifo* as frases que no texto original assim estão. Mesmo que aí não se use, não tem isso importância, penso. Tratando-se de livro estrangeiro o leitor aceitará facilmente a coisa; e, depois, nos ficará grato. Além de deixar o texto mais chamativo, despertando curiosidade, ajuda bastante. Porque, em regra, minhas páginas são de blocos compactos, com muito pouco diálogos. Assim, quando há no seio de grandes parágrafos maciços, alguma frase falada, seu destaque em outro tipo,

em grifo, facilita a compreensão, a apreensão imediata pelo leitor. Estude bem essa possibilidade, rogo-lhe. (ROSA, 2003, p. 246)

Esse procedimento também se repetirá no trecho narrado a partir da perspectiva de Lala, mas somente para dar destaque a algumas palavras do pensamento ou da fala da personagem.

A mulher com quatro maridos

O procedimento de entrecortar vozes na construção narrativa também acontece de maneira diversa na segunda parte da novela. Quando Do Nhã é trazida para a fazenda para fazer rezas pela volta de Irvino, ela conversa alegremente com as moças sobre a sua juventude. Inicialmente, Lala desconfia da personagem e é tomada por uma súbita tristeza pela sua condição de abandonada, mas depois, no outro dia, quando já realizados os trabalhos da mulher e elas podem conversar, ela parece aceitar a bondade e alegria trazidas pela rezadeira. Ela então irá narrar com os possíveis detalhes a história de como quando moça havia sido prometida para um homem a quem não amava. Totonho, de quem ela gostava, promete roubá-la e fugir com ela. Mesmo tendo sido preso por conta de crimes de morte, o namorado manda quatro homens para buscá-la e, em meio a sua festa de casamento, ela foge. Mas o destino faz com que ela e os homens tenham de parar em um vilarejo, onde são cercados pelos homens da família, com quem travam combate, dois dos quais são mortos pelos comparsas de fuga de Do Nhã. A necessidade de se esconder do crime leva os cinco a se fugirem pelas “veredas escondidas”. A solidão dos matos faz com que se tornem uma família diversa.

Se a voz de Nhô Gual e Zequieli aparecem mescladas à de Miguel, a de Do Nhã é bastante separada da de Lala. O parágrafo de introdução à história da mulher começa ainda sob a perspectiva de Lala: “No seguir, acho até divertida a Do Nhã; de um dia para o outro as coisas são diferentes” (ROSA, 2006, p. 727). Entretanto, antes de começar, em terceira pessoa, a narrativa separa-se da perspectiva da moça: “[...] terminados os trabalhos, e bem paga, então, para Maria da Glória e Lalinha, não teve dúvida em confirmar, mais uma vez, em todos os pontos, a narração de sua mocidade” (ROSA, 2006, p. 727). Inicialmente, há maior neutralidade na voz do narrador: “Era do

Cacoal – um arraialzinho, perto do engasgo do rio (...)” (ROSA, 2006, p. 727). Esse dado aos poucos desaparece e dá lugar, primeiramente, ao discurso indireto livre, da mesma maneira como nos trechos de narração de Miguel, e, posteriormente, à primeira pessoa: “Mas desse ela não gostava, nem para um beijo no fim do rosto, quanto mais para de noite” (ROSA, 2006, p. 727); “Eu quis. Eu fiquei com muitas ânsias” (ROSA, 2006, p. 727).

Trechos inteiros de narrativas contadas por personagens secundários, como a narrativa de Do Nhã, embora feitos a partir de estilos narrativos diversos, são comuns nas novelas de *Corpo de baile*. Um exemplo é a figura de Joana Xaviel em “Uma estória de amor”. Essas personagens, boas contadoras de histórias, remetem-nos aos contadores tradicionais das culturas rurais brasileiras, evidenciando a diversidade de referências mescladas na composição das histórias. O estudo dessa riqueza de vozes narrativas no conto parece apontar caminhos bastante interessantes para uma compreensão de como Rosa lidava com a tradição da fala de suas personagens na ação e, conseqüentemente, das intencionalidades políticas que seus textos parecem carregar com essa “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009).

Capítulo 4: O tempo vivo da história: as vozes narrativas em comparação

(...)
*Tinha parte com ... (sei lá
 o nome) ou ele mesmo era
 a parte de gente
 servindo de ponte
 entre o sub e o sobre
 que se arcabuzeiam
 de antes do princípio
 que se entrelaçam
 para melhor guerra,
 para maior festa?*

Carlos Drummond de Andrade

Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo.

Guimarães Rosa

Em *Céu, Inferno*, Alfredo Bosi (2003) faz um estudo comparativo entre o ponto de vista do narrador de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e aqueles usados por Guimarães Rosa para compor seu conjunto de contos *Primeiras estórias*. Ele propõe que as narrativas de Rosa são essencialmente opostas às de Graciliano por conta da mediação ideológica do determinismo sempre presente entre o autor e o narrador das histórias de Fabiano e sua família e ausentes na mediação religiosa popular que Guimarães Rosa construía entre a sua perspectiva e a de seus personagens. Bosi irá discutir como Graciliano parecia desconfiar da capacidade que a palavra e a literatura teriam de criar algum tipo de escape à realidade de pobreza e privação passada pelos sertanejos:

A imaginação consola, é bem verdade, mas brevemente, pois é falaz. Para o pobre, que vive preso nas cadeias da privação, se é perigoso ouvir palavras dos sabidos, é também arriscado cair nas magias da superstição ou embalar-se em sonhos de um futuro salvador. (BOSI, 2003, p. 33)

Graciliano, segundo Bosi, mantinha sempre a distância eficaz para mostrar ao leitor letrado, o que costumamos chamar de nós e a realidade dos homens do sertão, o outro cultural da nossa literatura regional. Essa realidade parecia precisar de uma solução imediata que livrasse as personagens, que se misturavam com as figuras reais da desigualdade e da pobreza, de um destino maldito – representado no ensaio de Bosi pelo inferno –, ao qual, mesmo fugindo para a cidade, elas estariam presas para sempre, até acabarem-se “como cachorros, inúteis (...), como Baleia” (RAMOS, 1998, p. 126). Graciliano expõe as agruras vividas pela família de *Vidas secas* por meio de um texto literário marcado por um estilo tradicional de partilha de perspectivas, trazidas pelo uso do discurso indireto livre. Para uma parte dos escritores e leitores de literatura da década de 1930, isso parecia uma possibilidade, se não de solução, ao menos de princípio de reflexão sobre as questões que envolviam o homem rural brasileiro.

Opostamente a Graciliano, embora Rosa esmiuçasse claramente as dificuldades das suas personagens ao longo das narrativas de *Primeiras estórias*, ele não as tornava centro temático, uma vez que a mediação era feita pela cultura da personagem e não pela ideologia política do autor (BOSI, 2003). O narrador, dessa forma, se aproximava da maneira de ver e de estar no mundo daqueles que estaria representando no corpo da narrativa e criaria, dessa forma,

[...] o contador de histórias (que) quer estar junto com a mente do sertanejo na hora mesma em que a felicidade ganha um rosto. Ousaria dizer que é nesse tempo vivo, nessa passagem tão desejada que se constitui o foco narrativo de suas histórias. (BOSI, 2003, p. 47)

Essa diferença é essencial para a compreensão de como as narrativas aqui analisadas constroem uma nova “partilha do sensível” na tradição literária brasileira, porque elas trazem para a discussão um problema crucial: o da crença na possibilidade de a nossa tradição exercer um papel decisivo social e politicamente.

O período em que Rosa escreve foi fecundo de discussões acerca desse assunto. A questão que permeava a produção moderna na América Latina era a de se o texto literário seria simples espaço de construção estética apartada das reflexões morais e políticas de sua época, ou se a literatura deveria engajar-se em relação aos problemas dos homens diretamente, expondo e criando espaços de visibilidade para o real, como faria Graciliano Ramos em *Vidas secas*. O Congresso de Escritores Latino-Americanos de 1964, em Berlim, foi palco para um famoso debate a respeito entre Miguel Ángel

Asturias e Jorge Luis Borges. Cada um se colocava num extremo da questão: o primeiro apresentava o discurso de que a literatura tinha como responsabilidade a representação dos homens excluídos dos países pobres da América do Sul; o outro acreditava ser a literatura espaço de completa liberdade e que não deveria se envolver nas questões políticas de uma época, porque isso diminuiria a relevância estética do texto. Guimarães Rosa, em sua entrevista de 1965 a Günter Lorenz, concedida em Gênova, é comparado à Borges pelo crítico alemão, quando este afirmara que os escritores não precisavam ter comprometimento com a política do dia a dia. Ele nega essa comparação, afirmando ser “outra coisa” (ROSA, 1991, p. 63) o seu compromisso e responsabilidade para com os homens:

Embora não aprove tudo o que Asturias disse no calor do debate, não aprovo nada do que disse Borges. As palavras de Borges revelaram uma total falta de consciência de responsabilidade, e eu estou sempre do lado daqueles que arcam com a responsabilidade e não dos que a negam.

A afirmação de que estaria do lado daqueles que tomam para si a responsabilidade que a literatura tem com o homem não precisaria de uma afirmação direta do autor para se notar verdadeira. A política da literatura de suas histórias é “outra coisa” simplesmente porque a literatura não tem, para ele, a função direta do exercício de uma política do dia a dia. A construção de seus narradores, sempre mesclados entre a visão em terceira pessoa – em última instância, nos contos aqui estudados, a representação sempre presente de uma figura como a do autor²¹ – e a de personagens representantes de um mundo rural não constituído pela falta, mas pela riqueza de uma cultura desconhecida do mundo da literatura, a transformação da linguagem, consequência dessa mescla e a imposição de paradoxos presentes na construção temática das histórias estabelecem um texto que fala politicamente porque fala pluralmente.

Essa fala plural, quando lida em conjunto com uma tradição de fala regional na literatura brasileira de maneira geral e, mais especificamente, àquela do regionalismo

²¹ Embora este trabalho aceite e compreenda a diferença entre os elementos diegéticos e extradiegéticos, sabendo ser a voz do narrador algo diverso da voz real do autor, parece pertinente, na medida em que se tenta estabelecer uma reflexão sobre uma certa “ética narrativa”, pensar de que maneira se estabelece o diálogo entre os textos literários de Rosa – um diplomata, conhecedor de várias línguas, escolarizado, médico – e a cultura popular que ele toma como referência para as histórias aqui estudadas – na época em que foram publicados os textos e, em certa medida, até hoje, não escolarizada, restrita a um mundo pequeno do bairro rural, da vila, da cidade próxima.

modernista de 30, toma ainda mais significado político, uma vez que estabelece um diálogo crítico com autores importantes, como nos mostra Alfredo Bosi. Tal diálogo aponta rumos muito diversos, como observamos na construção estrutural e temática dos textos lidos aqui. Entretanto, a dificuldade – e, talvez, a impossibilidade – de que a literatura fale pelos subalternizados sempre se impõe, seja por meio de um tratamento temático direto da pobreza resultante dessa exclusão, como fez Graciliano Ramos, seja por meio da reconstrução regionalista moderna, através da tradução para a estrutura literária tradicional da riqueza cultural desses homens e mulheres, como o faz Rosa. Nos textos aqui estudados, essa impossibilidade não é estranha. O narrador de Guimarães Rosa parece conhecer as limitações imediatas da sua “palavra muda” (RANCIÈRE, 2004) no cerne da desigualdade de acesso aos bens culturais, tão evidente no período em que escrevia. Diante de um quadro real desigual, a responsabilidade para com os homens a serem recriados literariamente tornava-se ainda maior.

Apesar de os textos rosianos apresentarem claramente um forte senso de responsabilidade diante da realidade que se impunha no país, não há, neles, a pretensão de expor diretamente essa desigualdade. Em vez disso, essas narrativas se constituem a partir de visões sobre os referenciais culturais dos homens rurais brasileiros, em que o narrador, antes figura mediadora entre o leitor – o eu – e a personagem – o outro –, é agora também subordinado à fala das personagens, que são múltiplas. Essas vozes plurais se mesclam no corpo da narrativa a referências múltiplas (desde o conhecimento de línguas, da natureza, de filosofia, de religião, tanto da cultura ocidental acadêmica quanto das camadas populares dos vários sertões do Brasil), que permitem uma “partilha do sensível” que se quer mais democrática. Dessa forma, fica evidente a desconstrução de um realismo expositivo, o que impede que a figura representada na literatura do autor se mantenha como uma “verdade” dentro do jogo social brasileiro, uma vez que as narrativas se preocupam em ser recriações, livres e esteticamente responsáveis, de diferentes falas e culturas presentes no sertão mineiro e outras.

Nessa perspectiva, uma leitura possível dos objetos literários aqui estudados é a de que tanto Graciliano quanto Rosa, obviamente sabendo das limitações de alcance dos seus textos, executaram processos divergentes de construção literária, que são também políticos. O primeiro, por meio da representação da seca em linguagem objetiva, pouco adjetivada, e de uma perspectiva narrativa que, embora onisciente seletiva, sempre marca mais distintamente a diferença entre as vozes do narrador – que é culto e eloquente – e as de suas personagens – limitadas pela impossibilidade da fala a partir da

falta de recursos, do medo e da privação –, e consegue demonstrar aos leitores letrados que terão acesso ao seu discurso a distância efetiva entre eles e os ‘outros’ da nossa literatura. Rosa, por sua vez, ao reconstruir a narrativa regionalista por meio da desconstrução do discurso indireto livre a partir de referências do homem rural brasileiro, ou seja, quando refaz a linguagem literária tradicional invertendo o processo de referências, intriga o leitor letrado brasileiro, não porque mostre a diferença entre eles e os ‘outros’, mas porque coloca em um mesmo patamar tanto as construções culturais subalternizadas quanto as da tradição literária ocidental. Dessa forma, cria o que Bosi nomeia de “aparente paradoxo”:

É claro que uma tal superposição de pontos de vista cria no leitor de Rosa o efeito estranho de uma prosa refinada e alusiva que fosse guiada por um olho... sertanejo. O convívio do moderno e do antigo (...) exige, em cada caso, um discurso compreensivo que dê conta do aparente paradoxo. (BOSI, 2003, p. 36)

Nas leituras feitas neste trabalho, o paradoxo não é só aparente, mas central, uma vez que é o responsável pela própria formação do enredo e do corpo narrativo. Talvez o dado novo mais importante das narrativas de Rosa, aqui exemplificadas por “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti”, seja o reconhecimento de uma violência que marca nossa tradição literária e o trabalho a partir dela. Compor narrativas a partir de diferentes perspectivas de culturas subalternizadas quase nenhum impacto tem sobre a realidade dessas mesmas culturas, mas permite que se perceba o paradoxo sempre presente no processo de criação literária a partir pessoas reais do corpo cultural do país que não participarão do processo de fruição dessa arte. É a partir desse reconhecimento e dessa mediação que parece nascer uma voz literária mais democrática, sinalizando um “povo por vir” (Marques, 2013, p. 41).

4.1. A partilha do sensível em “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti”

Se, para Rancière (2004), parte da política possível da literatura é aquilo que ele nomeou “partilha do sensível”, ou seja, a possibilidade que o discurso polifônico da literatura tem de permitir que diferentes vozes apareçam, inclusive aquelas socialmente subalternizadas e não autorizadas nos espaços de fala da arte do Ocidente, os contos

aqui estudados apontam caminhos interessantes. Em carta a João Condé, ao falar sobre “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Guimarães Rosa diz que “desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir” (ROSA, 2001, p. 28). Tentar encontrar respostas para o que exatamente o autor buscava descobrir no estilo do conto seria impossível. Entretanto, é possível pensar sobre o que ele pode alcançar, ao escrever a partir do estilo que criou. Como discutido anteriormente, há dois pontos relevantes a partir dos quais se pode discutir essa questão: as construções do narrador e da personagem.

“Buriti”, por sua vez, faz parte de um conjunto de novelas que estabelecem um processo narrativo bastante diverso daquele encontrado em *Sagarana*. Mesmo assim, como apontado na análise do texto, é possível encontrar nele proposições estilísticas e estruturais que também podem ser lidas a partir da ideia de “partilha do sensível”. No narrador que Roncari (2013) chamou de proteiforme, que divide o espaço do contar com as duas personagens principais, as quais, por sua vez, permitem que outras perspectivas também tomem a palavra, é evidente essa divisão mais igualitária das vozes do discurso. Há, portanto, um ponto comum entre as duas narrativas: ambas propõem um narrador inovador, por meio de uma reformulação bastante original do discurso indireto livre, o que estabelece uma maneira diferente de “partilhar o sensível”.

Tanto em “A hora e a vez de Augusto Matraga” quanto em “Buriti”, inicialmente, o uso desse discurso é feito tal como nas narrativas realistas que antecedem os textos de Rosa na história da literatura brasileira: o narrador, marcadamente em terceira pessoa, cede espaço aos pensamentos das personagens. Alguns exemplos dessa técnica são as mesclas do pensamento de Dionórea e Augusto, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, como nos trechos: “Se fosse, se aceitasse de ir com outro, Nhô Augusto era capaz de matá-la. *Para isso, sim, ele prestava muito*” (ROSA, 2001, p. 369); “E a força da vida nele latejava (...) *Assim é que era bom fazer penitência, com a tentação estimulando, com o rasto no terreno conquistado, com o perigo e tudo*” (ROSA, 2001, p. 398, *itálicos nossos*). Ou, em “Buriti”, a mescla dos pensamentos de Miguel:

[...] aviara ninho numa Maria-pobre, e ao pé dele se pousava, sempre direito, o passarinho azul que sozinha cantou. *E era bom, em tanto ponto, e ainda contristado da despedida, era dável de se deslindar a lembrança de Maria da Glória, sua garridice, seu ar.* (ROSA, 2006, p. 676);

de Lala: “Sim, não se enganara: *nhô Gaspar era um ousado, seus olhos se repastavam*. E ela, por curto que quisesse censurar-se, se deleitava com *a homenagem imunda*” (ROSA, 2006, p. 760, *itálicos nossos*); e de Nhô Gual: “Fossem. Ficasse ali, com ele Gualberto, aquele moço, *tão calado pelo simpático, com este o anjo-da-guarda se entendia*” (ROSA, 2006, p. 641) (*itálicos nosso*). O processo do discurso indireto livre é tão intenso nos trechos narrados a partir da perspectiva de Miguel que, em alguns momentos, resvala para a primeira pessoa. No trecho abaixo, há marcas claras da terceira pessoa (em **negrito**), e, logo depois, como que acordada pelo barulho do monjolo, a primeira pessoa (sublinhada). Logo depois, retorna o discurso indireto livre (em *itálico*):

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. **Ele, Miguel, ouvia.**

De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo, eu é que ainda não tinha podido notar. *Dona Lalinha é uma linda mulher.* (ROSA, 2006, p. 695, **negrito**, **grifos** e *itálicos nossos*)

Outro ponto comum entre as duas narrativas é não só uma mescla tradicional proposta pelo uso do pensamento e da fala das personagens, mas também uma apropriação, pelo narrador, da maneira de dizer e de pensar das personagens, mesmo com um discurso claro em terceira pessoa. Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, isso acontece por meio da composição do narrador. Em vez de permanecer em uma perspectiva de onisciência neutra, nos momentos em que não adota claramente o ponto de vista das personagens, esse narrador utiliza-se, no seu discurso, de pressupostos culturais partilhados entre narrador e personagem, o que parece apontar para nova mescla interessante: a do narrador tradicional ou o contador de histórias das culturas rurais brasileiras e o narrador tradicional do romance. Em “Buriti”, o processo se transforma – não mais há essa figura do contador de histórias. Nela, o narrador modificará a sua linguagem a partir de um tipo de “influência narrativa”: pouco a pouco, a linguagem se molda e fica tão parecida com a linguagem da fala e do pensamento das personagens que, mesmo com marcas claras de terceira pessoa, parece que quem narra são elas.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o narrador cria o mundo e o espaço a partir do pressuposto de que aquele que lê saberá distinguir a igreja, os moradores, as ruas, os tipos de decoração e festas, os espaços particulares da natureza e das pessoas. Nota-se que o narrador evita descrições pormenorizadas dos lugares da vila, ou, mesmo quando descreve os espaços da natureza (como quando na sua jornada sobre o burrinho que o leva à redenção), o faz a partir de um ponto de vista de quem conhece a região, evitando explicações sobre as referências não urbanas. Exemplo disso é como o fim do leilão é descrito, como a rua dos bordéis é narrada, ou como aparecem na história os dados de uma natureza e de um povo amigos e receptivos à jornada do herói:

Mas o leiloeiro ficara na barraca, comendo amêndoas de cartucho;
[...] bem iluminadas pelas candeias de meia-laranja;
[...] as duas mulheres-à-toa [...] (ROSA, 2001, p. 363);
Caminharam para casa. Mas para a casa do Bem do Sem-Ceroula [...] onde gente séria entra, mas não passa. (ROSA, 2001, p. 367)

Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio, para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para rezar perto de um pau-d’arco florido e de um solene pau-d’óleo, que ambos conservavam, muito de-fresco, os sinais da mão de Deus. (ROSA, 2001, p. 402)

O narrador de “Buriti”, por sua vez, terá a linguagem habilmente moldada para cada uma das perspectivas de que se conta a narrativa. Falará docemente, com ares de *locus amoenus*, quando da perspectiva de Miguel, cuja visão da narrativa é marcadamente apaixonada pelos elementos da natureza e das pessoas do Buriti Bom:

Tinham dormido na fazenda de Nhô Gualberto Gaspar – que era a Grumixã, dois-mil-e-meio alqueires. Dado o sol, ali se supria o cheiro de bons arvoredos, e do pastável. Ainda podiam leitear numerosamente em maio, tudo em ordem. (ROSA, 2006, p. 641)

Mas mudará para dar espaço à fala de Lala, cuja linguagem não é mais apaixonada e adquire ares de sofisticação e erotismo:

No seguir, achou até divertida Dô-Nhã; de um dia para o outro, as coisas são tão diferentes. A mulher falhara lá, meia semana, pífia e desfrutável, comia muito e alto apregoava seu cerimonial, a certas horas representado, com manipulações e urgidas rezas invocando a vinda de iô Irvino. (ROSA, 2006, p. 727)

O processo de mistura de vozes acontece também entre as personagens; a perspectiva dos protagonistas, principalmente a de Miguel é entrecortada. O narrador, mediador dos discursos, entrelaça as vozes de Miguel e de Gualberto Gaspar, mostrando como Miguel aprendia do Buriti Bom e das pessoas da fazenda por intermédio dele; também mistura o pensamento de Zequieli ao de Miguel, quando iguala os medos das duas personagens. Mistura também, em meio à perspectiva de Lala, a fala de Do Nhã, que vem mostrar outros erotismos possíveis para a moça da cidade.

Esses processos reiteram a ideia de que os contos exercem largamente um processo de partilha do sensível. A narração autorizada da terceira pessoa é invadida por discursos tão diversos quanto o dos contadores de histórias e o das personagens do sertão, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Em “Buriti”, entremeiam-se à narrativa o amor de Miguel por sua memória da infância e o seu desejo de reconstruir o passado perdido, a impossibilidade de reconstrução familiar de Lala e a descoberta do erotismo dionisíaco do Buriti Bom. Em outras palavras, aparecem as vozes de um menino do sertão transformado em veterinário e de uma mulher da cidade subjugada a uma estrutura patriarcal de família.

A reconstrução da narrativa, ao misturar tão variadamente os pontos de vista, permite aos leitores que partilhem também dos acontecimentos do enredo por meio de diferentes perspectivas, convidando-os, dessa forma, a compartilhar as vozes constituintes dos fatos da narrativa. Hansen (2012), ao estudar o processo de reconstrução de linguagem das histórias de Rosa, propõe que a inovação sintática da frase, a construção de neologismos ou o uso de arcaísmos vão deixando lacunas de compreensão nos textos, posteriormente preenchidas pelos leitores, a partir das suas referências pessoais:

Por exemplo, quando o leitor encontra em *Buriti*, de Corpo de Baile, um enunciado como O vento *úa*, morrentemente, *avuue*, é uma *oada* – êle *igreja* as árvores, deve entender que a onomatopeia “úa” da fala de Zequieli está sendo conjugada como um verbo analógico, o verbo uar, que é o predicado de um sujeito, “vento”; também deve entender que um adjunto adverbial de modo, “morrentemente”, formado de um particípio presente, “morrente”, circunstancializa essa ação. Também deve entender que a predicação do verbo “ser”, “é”, introduz um predicativo, “oada”, uma onomatopeia substantivada, e que um novo verbo analógico, *igreja*, é conjugado em “igreja”, fazendo uma nova predicação. Embora possa entender que a composição retórica do enunciado tem as funções gramaticais de sujeito e predicado, não é

imediatamente evidente para o leitor o que o predicado “igrejar” atribuído ao sujeito “vento” lhe comunica como significação e sentido. Quando busca na sua memória uma representação conhecida que lhe permita achar e reconhecer uma significação provável e não a encontra, o leitor imediatamente adapta o vazio de significação produzido pelo termo no seu entendimento ao que supõe conhecer, fazendo uma tradução verossímil, mas parcial. Por ser parcial, a tradução deixa para trás um resto de significação indefinida que, na sequência da leitura, vai se relacionando com outros restos de outras traduções parciais de outras expressões. A presença da unidade desse contínuo de significação indeterminada é percebida pelo leitor como uma substância vaga e difusa, que se estende entre as palavras relacionando-as indefinidamente, como se fosse uma substância aquém e além, fora da linguagem. (HANSEN, 2012, p. 124)

Da mesma forma com que a linguagem constrói espaços possíveis de recriação das narrativas, o mesmo se dá quando diferentes vozes se intercalam no contar. Cada uma delas deixa a interpretação sobre os fatos aberta à perspectiva do leitor, uma vez que são de naturezas tão distintas que não poderiam constituir uma verdade absoluta. Para Hansen, isso cria em nós, leitores acostumados a representações regionalistas de cunho realista, a possibilidade de preencher as lacunas com aquilo que nos é mais evidente: filosofia, sociologia, história, mito, ou qualquer outro ponto de referência que permita que os espaços vazios de sentido sejam completos.

Essas perspectivas narrativas concorrem para a construção de um texto cujo enredo não aponta, como enfatizado aqui, para uma representação realista. Isso porque, tanto em “A hora e a vez de Augusto Matraga” quanto em “Buriti”, os dados de verdade e mentira são muito misturados. Como apresentado no capítulo 2 deste trabalho, o destino de Matraga, a sua transformação em “santo guerreiro” (GALVÃO, 1978), se dará por acontecimentos ligados tanto a mistérios da natureza – a maleita que desvia Bem-Bem, a picada de abelha que traz ao caminho do protagonista o Tião da Tereza, as escolhas teimosas do burrinho do final da narrativa – quanto a simples processos de acaso. O narrador nunca afirma ser verdade nenhuma das opções, deixa aberta ao leitor a perspectiva que o agrada. Em “Buriti”, por sua vez, a narrativa é recheada de referências à mitologia grega (RONCARI, 2014), que transformam o espaço da fazenda do Buriti Bom em um templo dionisíaco. Além disso, os acontecimentos são apreendidos pelo leitor somente em partes, porque não conhecemos o final das histórias de Miguel e Lala: casará Miguel com Glória? Lala irá mesmo embora da fazenda? As respostas só podem acontecer dentro das perspectivas dos leitores do texto.

4.2. A reconstrução da narrativa regionalista brasileira: perspectivas

Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, as personagens Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos “chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela” (RAMOS, 1998, p. 126), porque a realidade socioeconômica dos homens sertanejos no Brasil de 1938 era a de serem subjugados à falta, trazida pelos donos de fazenda, que usavam do letramento e do conhecimento como meios de exclusão e exploração do trabalho e eram sempre representados pelos “soldados amarelos” que, de um pequeno degrau acima, podiam também exercer força e domínio. A natureza, ao mesmo tempo mãe e madrastra, oferecia as parcas águas e a abundante seca, que relegavam os homens e mulheres do campo à sua única possível função de trabalhadores.

Augusto Matraga, Miguel e Lala, embora personagens de narrativas que focalizam uma região periférica do Brasil, o sertão mineiro, são, por sua vez, entidades multifacetadas. Matraga foi fazendeiro, proprietário, mas precisou passar pela falta, pelo trabalho e pela dor para redimir-se de suas maldades e pecados. Miguilim, menino de “Campo Geral”, está de volta ao sertão depois de longa estada na cidade, onde se tornara Miguel, o veterinário apaixonado, para retomar a família perdida. Lala, moça da cidade, mora agora na rica fazenda do ex-sogro e aprende os segredos da sexualidade dionisíaca do Buriti-Bom.

Nesse sentido, justifica-se a escolha, por Graciliano Ramos, de uma dicção pouco adjetivada, de uma segura que se transformava em linguagem objetiva e direta, de um narrador onisciente seletivo mais tradicional e que, mesmo quando em discurso indireto livre, fazia questão de marcar a diferença de vozes entre quem narra e quem vive a ação narrada. O objetivo era representar a falta, a repressão, a necessidade. Era esse o comprometimento do livro para com os homens de que tratava: mostrar para os letrados do Brasil a realidade das estruturas desiguais. Graciliano parecia sempre consciente da necessidade de por a nu essa realidade, e seu discurso literário recria esse aspecto na construção narrativa.

Rosa, por sua vez, ultrapassará esse regionalismo moderno, porque seus textos compreendem o homem para além da falta e da desigualdade. Embora elas também se apresentem em suas histórias, são apenas parte da constituição das personagens e do enredo. Por isso, faz-se necessária uma reconstrução do ponto de vista narrativo, já que

o simples interpor de vozes sugerido pelo discurso indireto livre de tradição realista não bastaria para uma recriação das histórias das personagens fora de uma perspectiva realista. Segundo Hansen (2012), o que encontramos em Rosa é

o conhecimento de que não se deve simplesmente situar o objeto em face da observação de um sujeito e descrevê-lo de modo igualmente simples e objetivo, porque também o sujeito da representação – o autor e o narrador enquanto ideia – e a linguagem com que descrevem o objeto da representação são inerentes ao meio da representação. Com isso, podíamos dizer que, assim como Joyce, Rosa ambicionou inventar uma unidade do objeto de representação e do meio de representação num sentido mais amplo, como uma unidade que às vezes dá a impressão de que o objeto por meio da linguagem e a linguagem por meio do objeto se violentam até à dissolução e, assim mesmo, permanecem uma unidade que evita qualquer adição supérflua, como unidade em que uma coisa naturalmente se desenvolve da outra porque está subordinada ao todo arquitetônico do texto. (HANSEN, 2012, p. 124)

O questionamento que as histórias aqui apresentadas propõem para a tradição de fala sobre o outro cultural da literatura do Brasil se dá a partir da construção dessas vozes narrativas. O narrador move-se do seu papel de referência do discurso: como afirma Hansen, não é mais o “eu” a olhar um “outro”, mas é um homem letrado que, falando de dentro das suas referências culturais eruditas – as diversas línguas, a mitologia, a religião, entre outras –, consegue deixar os elementos que busca recriar – as pessoas, os lugares e as histórias do sertão mineiro – num patamar análogo ao do “outros” componentes (não eruditos) das histórias. Os dados de oposição entre a matéria narrada e o narrador – e, em maior grau, o autor – são incorporados para a formação de um discurso que ultrapassa o realismo.

Como apresentado na primeira parte deste trabalho, Rancière vê na narrativa realista de Flaubert um espaço de falas que quebra com as hierarquias tradicionais da literatura francesa porque permite que, no corpo das histórias, as vozes apareçam independentemente dos espaços de fala que as referências reais das personagens tinham na realidade. É nesse aspecto que ele vê uma política exercida pelos textos do autor e a possibilidade de uma construção democrática da partilha do sensível. Esse processo de distribuição mais igualitária de espaços de fala configura-se claramente na composição de “A hora e a vez de Augusto Matraga” e de “Buriti”. Entretanto, se fosse composto simplesmente pela operação do discurso indireto livre tal como ele se dava na literatura

realista, perderia força, já que esse procedimento era também, no tratamento regionalista moderno brasileiro, uma maneira de se separarem as vozes e de se marcar um ponto referencial do olhar do narrador: de fora.

Os narradores das narrativas estudadas aqui podem ser considerados inovações na nossa política da literatura porque são capazes de – em conjunto com a desconstrução e a reconfiguração da linguagem – conferir aos textos a imprecisão necessária para histórias de natureza tão misturada. Na narrativa de Matraga, tudo se passa em meio a um conjunto de certezas e incertezas: as datas são exatas porque são inventadas, a natureza é o destino, mas também simples acaso, o homem é um jagunço matador que se transforma em santo, cujas balas matam todos os capangas opressores dos moradores da região. O texto é sublime, mas também é chão. Em “Buriti”, os dados de realidade – a viagem para o sertão, a condição material dos moradores, a busca pela manutenção das aparências no corpo da família, a tentativa de reconstituição do casamento de Lala – são sempre mesclados a dados opostamente fantásticos: o medo de Zequieli na sua constante guarda do Buriti Bom; a construção, por meio de alusões, metáforas e referências, de um universo dionisíaco na fazenda. Nesse sentido, um dado chama a atenção na história: ao mesmo tempo em que não há dúvidas sobre a impossibilidade da volta de Irvino (sabemos disso porque conhecemos os pensamentos de Lala), são chamadas bruxas e rezadeiras e encomendam-se orações a feiticeiros distantes para a volta do marido perdido. Outro aspecto interessante são as mulheres da cozinha, que falam em coro, opinando sobre os acontecimentos e as personagens.

É por meio dessas técnicas de construção narrativa que se dá a possibilidade de uma reconfiguração do regionalismo brasileiro, não exatamente porque esses textos transformem “a nossa realidade peculiar brasileira [...] em substância universal” (CANDIDO, 1999, p. 36)²², mas, como acontece em “Meu tio, o Iauaretê”, o que parece existir é uma preocupação maior em transformar aquilo que costumamos compreender como “substância universal” – as técnicas de construção narrativa, a constituição das personagens, a linguagem – em linguagem original, a partir de referências regionais. Isso permite que os textos se estabeleçam de modo inovador diante daquilo que Moreira (2012) apontou como o posicionamento dos escritores e dos críticos diante dos embates

²² Apesar de apresentar aqui este questionamento a esse trecho da crítica de Candido, por acreditar que o que compreendemos como universal tem limitações claras, como apontado em nota anterior, esse estudo nunca seria possível sem essa leitura e outras posteriores a ela, como as de Rama (2008).

éticos e estéticos nos meados de século XX. Ele irá propor que os homens de letras desse período ainda estavam ligados a uma visão da história como

[...] um caminho uniforme, inevitável e acumulativo que vai desde a magia até a ciência, desde a tradição até a razão e desde o mundo rural, dominado pelo arcaico, até o mundo urbano, localização privilegiada da modernidade. (MOREIRA, 2012, p. 29)

Esse modo de ver a história e o desenvolvimento do homem limitava grande parte dos escritores e críticos literários a adotar uma visão segundo a qual a divisão entre campo e cidade pressupunha também a oposição respectiva entre atraso e desenvolvimento, pobreza e riqueza, passado arcaico e projeto de futuro. Rosa, ao misturar as referências narrativas em suas histórias, mesclando o campo e a cidade a partir de referenciais estéticos muito diversos, desconstrói essa perspectiva dualista. A essa reconfiguração ideológica – que passa necessariamente por uma reconfiguração estética –, Moreira dá o nome de “modernismo localista” (MOREIRA, 2012, p. 21). Ele irá comparar o tratamento dado à matéria local por Rosa com o trabalho feito tanto por Juan Rulfo como por William Faulkner, que souberam utilizar dos seus espaços particulares de maneira a recriar os processos de representação desses locais e não necessariamente por os utilizarem como dados “universais”.

A compreensão de que as narrativas aqui estudadas questionam a hierarquização do universal em relação ao regional por meio de uma estrutura narrativa, a consequente linguagem e a construção de personagens novas para aquilo que se considerava o tratamento regional no Brasil permitem, assim, que se entendam esses textos como reconfigurações da “partilha do sensível” no Brasil. Entretanto, essa leitura das histórias não resolve o impasse inicial apontado no primeiro capítulo deste trabalho: como pode ser lida essa renovação estética do nosso “outro cultural”? Seria possível recriarem-se as vozes e espaços sociais subalternizados por meio da literatura, uma arte tão distante – porque inacessível – das culturas tradicionais dos homens rurais brasileiros e de outras culturas subalternizadas do Brasil? Seria ética a recriação dessas pessoas, das suas maneiras de representar, da sua voz, do seu olhar e de sua perspectiva sobre o mundo dentro de um aparato cultural a elas praticamente inacessível?

4.3. Instituição, violência e responsabilidade

As limitações para uma resposta completa a essa questão são claras num trabalho como este. Todavia, a leitura analítica das narrativas rosianas feita aqui aponta possíveis discussões e caminhos a trilhar na busca de novas reflexões, se postularmos a pergunta acima a partir de uma perspectiva diferente, a qual considerasse a nossa literatura como formada a partir dos princípios de uma apropriação cultural violenta, própria da formação social brasileira.

Ginzburg (2012) fará uma leitura comparativa entre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa a partir dessa perspectiva de violência. Para o crítico, a tradição prega a necessidade de se criar uma imagem equilibrada e harmoniosa sobre a construção do Brasil e, por consequência, também da literatura, uma vez que ela é percebida como parte daquilo que constituiria a nossa identidade como nação. Todavia, a miríade de “cenas de violência” (GINZBURG, 2012, p. 123) encontradas em nosso corpo literário possibilitaria um questionamento dessa aparente harmonia na constituição daquilo que se convencionou chamar de “literatura brasileira”. Em suas palavras,

[...] não existe lugar do qual eu possa falar de fora da violência brasileira, purificando, distanciando, em que a linguagem utilizada para falar do assunto seja inteiramente independente do campo dos conflitos sociais. (GINZBURG, 2012, p. 124)

Embora o estudo de Ginzburg observe privilegiadamente elementos de construção temática dos enredos, também parece possível admitir essa perspectiva para uma leitura como a que se faz neste trabalho, debruçada sobre os elementos estruturais do texto literário. Para isso, é preciso considerar que as narrativas aqui estudadas fazem parte dessa tradição e estabelecem, desse modo, um diálogo com o passado e o futuro da literatura do país. Assim, parece possível admitir que “A hora e a vez de Augusto Magraga” e “Buriti” são, ao mesmo tempo, espaços de continuidade e de questionamento da violência a partir da qual é formada a nossa tradição. Isso porque, ao mesmo tempo em que tomam para a construção do texto recortes culturais, temáticos, linguísticos e estruturais de grupos subalternizados, não constituem textos que, em

especial nos momentos de sua produção, permitam a fruição dessas histórias por esses grupos nelas tentativamente reconstruídos.

Se a consolidação da literatura no Brasil se deu, como aponta Candido (2013), no século XIX, com a criação de um sistema literário que incluía obras, leitores e escritores, parece possível afirmar que tal consolidação não aconteceu alheia a um processo violento de apropriação, pelos círculos letrados e socialmente hegemônicos, das culturas subalternizadas do Brasil, o que, entretanto, parece ter caminhado, no século XX, para a busca de formas, se não menos hierarquizadas e mais democráticas de representação, ao menos mais conscientes dessa inevitável apropriação.

Os textos aqui estudados podem ser lidos a partir dessa perspectiva dual, uma vez que apresentam, no corpo da sua estrutura e por meio dos destinos de suas personagens, uma multiplicidade de referências que parece estabelecer um questionamento da hierarquização das vozes no discurso narrativo, ao mesmo tempo em que se estabelecem, inevitavelmente, como espaços em que os grupos subalternizados do Brasil não podem se reconhecer como indivíduos. Mesmo assim, a crítica – e, de alguma forma, também este trabalho – concebe a linguagem, a narração e a construção das personagens como a busca de um processo mais democrático de concepção literária. Retoma-se, então, o paradoxo inicial, que só pode ser até certo ponto resolvido se o considerarmos parte constitutiva da nossa criação literária.

Não se pode generalizar, entretanto, afirmando que todas as produções literárias brasileiras que tomem por referência as culturas subalternizadas sejam todas igualmente violentas. É necessário que se considerem, dentro das limitações que se estabelecem no corpo da nossa tradição, a relação que as escolhas estruturais de cada autor criam com o passado, uma vez que elas estão intimamente ligadas à ideia de responsabilidade, tal como apontado por Derrida (1992). Se o tratamento das culturas subalternizadas se fez inevitável na literatura brasileira e também no interior de outros bens culturais letrados, faz-se necessário uma observação dos desafios éticos que essa escolha implica. Por isso, observar como a arte letrada chega – ou não chega – às pessoas que são ponto de partida para a sua criação é essencial.

4.4. A (im)possibilidade da letra muda

Se, como aponta Spivak (2010), a literatura, enquanto instituição formada a partir de modelos repressores e violentos, nunca pode representar de maneira justa o

outro, o subalternizado, parece também existir uma violência ainda maior na exclusão ou no apagamento das vozes desses outros na literatura brasileira, mesmo que estas apareçam como reconfiguradas, em Rosa e em seus contemporâneos, se considerarmos que é também desse “outro” que pretende se formar a tradição da nossa literatura. A mudança de perspectivas narrativas de *Sagarana* para *Corpo de baile*, como analisadas aqui, parece representar uma tentativa de lidar com essa inevitável violência de maneiras mais justas e éticas, transformando o discurso literário numa mescla do discurso popular e das vozes subalternizadas com as da tradição literária ocidental. Talvez o dado novo e mais importante das narrativas de Guimarães Rosa seja, justamente, o reconhecimento da violência que marca nossa tradição literária, por meio da sua incorporação no discurso. Compor narrativas a partir de perspectivas de culturas subalternizadas pouco impacto parece ter sobre a realidade material dessas mesmas culturas. No entanto, permitem que se perceba o paradoxo sempre presente nesse processo de criação literária e já referido aqui.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, essa contradição é absolutamente visível. A dualidade constante do narrador, dividido entre um estilo da tradição do romance, ou da narração do mito, e o uso de dados culturais subalternizados dentro de um estilo de narrativa usualmente fruído por uma elite letrada que sempre teve acesso aos bens culturais é expor, cruamente, o dado de violência atrelado a qualquer dos nossos bens culturais (BENJAMIN, 1987).

O processo desse desmascaramento parece ainda mais contundente em “Buriti”. Além da capacidade de mescla de vozes tão díspares quanto as das personagens analisadas, observa-se, no desenvolvimento temático que essas vozes constroem, também uma contradição. Uma primeira tentativa de pensar essa questão está na figura de Miguel. Quando criança, em “Campo Geral”, ele é o “outro” subalterno que carrega uma cultura – e, na história de Rosa, uma linguagem – que, retomando nossa discussão prévia, permitiria que nossa literatura alcançasse o desejo de se transformar e alcançar uma identidade própria. Entretanto, no momento em que o personagem é levado para a cidade para estudar e curar sua miopia, ele perderá parte da sua identidade de “outro”, já que se inserirá numa outra lógica que o transformará em Miguel, o veterinário, o qual voltará a suas origens como um “outro” transformado: “Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 2006, p. 629).

Entretanto, Miguel não é o único protagonista de “Buriti”. Há também Lala, que representa o caminho oposto ao de Miguel. Moça da cidade, segue viagem até o sertão

para ver melhor a si mesma e aos outros. É na fazenda do Buriti Bom que ela aprende sobre o amor, sobre a natureza, sobre experiências diversas de homens e mulheres. Se Miguel precisa ir à cidade para encontrar uma identidade outra, o processo inverso acontece com Lala. Os caminhos distintos dos dois protagonistas da novela os levam para um processo de aprendizagem com os moradores da região. É uma dupla jornada de múltiplos encontros. Essa duplicidade que se transforma em multiplicidade é análoga ao processo de relação que Rosa cria entre o que se costumou chamar “universal” e “regional”. Em “Buriti”, não é a matéria local que se transfigura em universal, mas a mistura de elementos culturais variados que se fundem para a construção da narrativa.

Outro dado que aponta para um processo de duplicidade que não pode ser explicado pela simples oposição é a figura de Chefe Zequiél e seu destino dentro do enredo. Ao longo de toda a narrativa, ele é visto a partir de dois pontos de vista diversos: como um guardião importante e místico e como um homem pobre, que vive uma insônia limitante para sua vida completa na fazenda. A partir da perspectiva de Miguel, que, como demonstrado anteriormente, partilha com ele a voz narrativa no discurso, ele é tido como um guardião sábio, como alguém que pressente um perigo a aproximar-se do Buriti Bom, e por isso precisa se colocar como um sentinela, sempre alerta durante toda a noite, e somente se libertar do seu posto pelos primeiros pássaros da manhã. Esse primeiro ponto de vista tem muita importância ao longo da primeira parte do texto, tanto que os trechos em que se partilha o medo e o pressentimento da personagem são fluxos de consciência (CHIAPPINI, 2007, p. 69) carregados de poesia²³.

Quando a narração passa para o ponto de vista de Gual, ainda no trecho da perspectiva de Miguel, Zequiél é só um homem pouco articulado, que fala do seu medo em troca de fumo para enrolar o seu cigarro (ROSA, 2006, p. 684). Na de Lala, ele é um pobre coitado que sofre de insônia, a quem Maria Behú faz bem de cuidar, mostrando a sua caridade e amor por todos. A morte da mulher, inclusive, é ainda mais comovente com a presença da figura do Chefe, que nega vê-la morrer. O destino final da sentinela/homem pobre e doente é também, como a sua natureza, duplo: ele cura-se da insônia por meio, tanto da mágica – logo após a morte de Behú, não há mais a necessidade de sentir medo –, quanto pelos remédios que lhe trazem da vila, adquiridos na ocasião do enterro.

²³ Roncari (2013) chama os trechos de descrição de “paisagens sonoras”, uma vez que o narrador traduz em poesia aquilo que o Chefe Zequiél ouve da cocheira onde tem seu posto de sentinela.

Se esta for uma leitura pertinente da novela, pode-se considerar que ela aponta, também, para uma compreensão mais totalizadora da violência do discurso narrativo literário na tradição brasileira, não por propor respostas para a questão, mas por expô-la por meio de contradições que se fazem presentes, tanto na estrutura narrativa, quanto no enredo e na construção das personagens. Esse estilo permite que os leitores se aproximem dela. A voz do “locutor autorizado”, representada pela figura do narrador e do realismo no tratamento regional, é reconstruída a partir das “vozes não autorizadas no discurso” (RANCIÈRE, 2005). Esse uso da palavra narrativa parece “retomar a sua função democrática”,

[...] sendo a própria palavra considerada um atributo imaginário da potência suprema, mas também sempre disponível para retomar a sua função democrática, emprestando suas formas canônicas e suas imagens consagradas às aparições transgressivas de locutores não autorizados na cena pública. (RANCIÈRE, 2005, p. 25)

Ao mesmo tempo em que a técnica narrativa aponta para uma democratização das vozes, os impasses não se resolvem nessa democratização, uma vez que elas não tinham força de representação concreta para esses “locutores não autorizados”. Pode-se considerar que, na literatura de Rosa, o processo de política literária tal como apresentado por Rancière é limitado pelas claras impossibilidades da completude daquilo que ele nomeou como “letra muda”.

Quando discutindo o papel que a literatura de Flaubert teve na França, o teórico fará a seguinte afirmação sobre a literatura e suas possibilidades políticas:

[...] a literatura é esse novo regime de escrita em que o escritor e leitor são qualquer um. É por isso que as frases são “pedras mudas”. Elas são mudas no mesmo sentido em que foram ditas há muito tempo por Platão quando ele contrastou a errância da letra órfã ao *logos* vivo plantado por um mestre como uma semente na alma de um discípulo, onde ela poderia crescer e viver. A “letra muda” foi a letra que seguiu o seu caminho, sem um pai que a guiasse. Era a letra que falava muito e que dotava qualquer um com o poder da fala. No meu livro *The names of history*, eu propus dar o nome de “literariedade” à essa disponibilidade da chamada “letra muda” que determina a partilha do sensível de maneira que não se possa mais diferenciar aqueles que falam daqueles que somente fazem barulho, aqueles que agem, daqueles que somente vivem. [...] A aristocracia flaubertiana do estilo estava originalmente ligada à democracia da letra muda, ou seja, a

letra muda que qualquer um poderia tomar e usar da sua forma.²⁴
(RANCIÈRE, 2004, p. 15)

Quando consideramos a nossa violenta formação nacional e o consequente reflexo que isso implica para a formação do texto literário, percebemos que a definição de Rancière se aplica somente em partes. Embora a literatura brasileira, e, conseqüentemente, a de Rosa, possa ser compreendida como uma “letra muda” porque permite diferentes apropriações a partir de qualquer perspectiva, não é verdade que escritor e leitor sejam qualquer um. As palavras “qualquer” e “todos” quando aplicadas ao contexto da literatura em meados do século XX sempre deixam de fora aqueles também aliçados dos processos de escolarização e de apropriação dos bens culturais da nação.

Rosa parece, nos textos analisados, obrigar o leitor a sempre perceber, na narrativa, uma convivência de intencionalidades e vozes opostas. A questão apontada por Spivak (2010), da (im)possibilidade da representação da voz do “outro” no discurso ocidental autorizado socialmente (o do intelectual, o da lei, e, por extensão, o da literatura), sem a violência da tomada dessa voz por um agente autorizado do discurso, continua em aberto. O mérito aqui parece ser o de apontar, construindo-se como um agente dentro de uma tradição de violência, essas oposições. Dessa forma, parece ser possível afirmar que “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti” apresentam, ao mesmo tempo, um questionamento da instituição e uma repetição das forças instituídas de poder.

²⁴ No original: “Literature is this new regime of writing in which the writer is anybody and the reader anybody. This is why its sentences are “mute pebbles.” They are mute in the sense that they had been uttered long ago by Plato when he contrasted the wandering of the orphan letter to the living logos, planted by a master as a seed in the soul of a disciple, where it could grow and live. The “mute letter” was the letter that went its way, without a father to guide it. It was the letter that spoke to anybody, without knowing to whom it had to speak, and to whom it had not. The “mute” letter was a letter that spoke too much and endowed anyone at all with the power of speaking. In my book *The Names of History*, I proposed to give the name of “literariness” to this availability of the so-called “mute letter” that determines a partition of the perceptible in which one can no longer contrast those who speak and those who only make noise, those who act and those who only live. Such was the democratic revolution pinpointed by the reactionary critics. The Flaubertian aristocracy of style was originally tied to the democracy of the mute letter, meaning the letter that anybody can retrieve and use in his or her way.”

Considerações finais: passado – presente – futuro

Estudar a política da literatura brasileira, nos textos que utilizam a voz de um outro cultural a partir da perspectiva das escolhas estéticas feitas pelos seus escritores dentro de um quadro de violência, parece mostrar uma realidade pouco promissora para a literatura enquanto bem cultural mais democrático. Entretanto, é também possível que isso permita uma apreensão mais justa dos sentidos possíveis que eles constroem dentro do jogo de vozes da realidade. Talvez seja sempre necessário, enquanto houver tanta disparidade de acesso aos bens culturais, que se considere o aspecto de violência no processo de compartilhamento de vozes proposto pela literatura localista no Brasil. É preciso, sempre

[...] compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram (BOURDIEU, 2007, p. 69)

Marcos Natali (2013), em seu artigo “O sacrifício da literatura”, faz uma proposta que permite um olhar interessante sobre a questão. Estudando *Circonfissão*, de Derrida, em que o filósofo escreve sobre e para a mãe em seu leito de morte, Natali pergunta: a quem se sacrifica quando se escreve um texto literário? Derrida, que sempre fez afirmações tanto sobre a liberdade necessária para a literatura quanto sobre a responsabilidade que se deve ter diante da representação, acaba por se encontrar no dilema maior de todos: qual é o amor maior, o da mãe e de seu espaço de privacidade familiar ou o da literatura? As reflexões sobre o sacrifício podem valer para um estudo da tradição literária brasileira que só se interessa pelo que não é seu (ANDRADE, 1970): qual é o sacrifício necessário da literatura? Em que medida é justificável o uso da palavra do outro?

Embora difícil, essas parecem ser questões necessárias quando lemos os textos aqui estudados como objetos culturais de um momento passado da nossa história nacional. Diante disso, é preciso ouvir Benjamin (1987,) quando este discute a apropriação que a crítica faz da história. Faz-se necessário considerar, ao mesmo tempo, que o materialista histórico “contempla com distanciamento” – e quando se pensa no estudo da literatura, esse distanciamento parece ainda maior – o cortejo dos

despojos dos vencidos – os bens culturais. E acatá-lo, também, quando ele nos impele a observar o passado em relação ao presente, o que

[...] significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (...) Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

É também necessário, contudo, adotar uma atitude diversa da do anjo de Benjamin. Não se deixar levar pela tempestade do progresso para o inevitável futuro da repetição, mas, fixando os olhos no passado, reconhecendo a barbárie intrínseca à história da humanidade, notar as brechas de ação e compreensão nesse processo. Guimarães Rosa, nos textos aqui estudados, reconfigura a tradição de um passado e, ao falar de dentro da inevitável exclusão, cria possibilidades para o futuro. Como tentou demonstrar este trabalho, o diálogo crítico que os textos estudados estabelecem com outros da tradição regional no Brasil é um passo importante em direção a uma real partilha democrática de vozes.

Marques (2013), quando propõe que Rosa escreve *para* e *sobre* um “povo por vir”, também lança luz sobre a possibilidade da abrangência da literatura no Brasil. Ela afirma que, em “Campo geral”, aparecem os homens e mulheres do Brasil dentro das suas limitações e possibilidades. Para a autora, isso é pensar o homem, “é explorar a profundidade do agir-sentir humano, para além do bem e do mal” (MARQUES, 2013, p. 126). Embora o trabalho não aponte um futuro dentro da realidade brasileira, parece possível compreender que, conforme o país caminha para uma maior democratização da educação e do acesso aos bens culturais, pode-se imaginar um povo brasileiro real num futuro em que os textos de Rosa talvez possam completar o seu ciclo como “letra muda”.

Se na data de publicação de *Sagarana*, 56% dos brasileiros acima de 15 anos eram analfabetos, em 2013 esse número era de 8,7% (IBGE, 2013). Embora o acesso à escola já pressuponha também um cerceamento de certas práticas culturais próprias das culturas orais, ele se coloca como essencial para que homens e mulheres subalternizados do Brasil possam exercer de forma mais democrática a sua cidadania. Esse processo real de maior acesso à leitura não significa diretamente um maior acesso à literatura, mas é,

sem dúvida, importante para que o texto literário atinja a sua completude como “letra muda”. É também imprescindível para que ele²⁵ alcance algum papel real na formação do homem brasileiro, tal como propôs Candido (1999)²⁶.

Além disso, embora de maneira lenta, também cresce no Brasil o acesso das classes subalternizadas à academia (ANDRADE, 2012) e, conseqüentemente, ao estudo do texto literário como um bem cultural. Isso impõe novos olhares e novas leituras sobre os textos e abre novas perspectivas a partir das quais se pode observar a arte literária e novos desafios para os seus críticos e produtores.

Dentro desse quadro do presente, parece imprescindível que a perspectiva por meio da qual olhamos para os textos literários produzidos no Brasil seja um olhar para o passado com os olhos fixos na barbárie, para que melhor se compreenda, nesse “momento de perigo” (BENJAMIN, 1987), as (im)possibilidades do futuro. A literatura de Guimarães Rosa, dessa forma, se coloca como um espaço de reflexão que deixa sempre patentes as contradições a partir das quais se formou. Embora não se possa afirmar a democracia da “partilha do sensível” exercida pelos textos aqui estudados, porque ela é impossível, dentro do que se constituiu como nossa tradição de fala sobre um outro cultural, é inquestionável o valor que essa literatura assume no momento em que passa (ou passará), também, a falar não *de* ou *para*, mas *com* esse outro. Talvez aí se caminhe em direção à utopia do bem-estar do homem, que, para Rosa,

[...] depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. (ROSA, 1998, p. 83)

²⁵ É preciso marcar aqui um ponto de vista: não se supõe que a literatura seja o único modo de formação artística que contribui para a formação do homem. Entretanto, deve-se reconhecer que, em uma sociedade marcada pela importância do texto escrito – a lei, centro do estado de direito, é toda feita de linguagem –, o acesso à literatura se torna ferramenta importante para a reflexão sobre o lugar do homem no mundo.

²⁶ O texto a que me refiro é de uma palestra proferida por Candido em que ele cunha a expressão “função humanizadora” da literatura. É esse o texto que deu base inicial para toda esta pesquisa, e que, embora carregado das mesmas contradições que os textos de Rosa, permite que se pense o lugar da literatura dentro de um país desigual.

Referências

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. “O conceito de transculturação na obra de Angel Rama”. In: BENJAMIN, Abdala. (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras culturas*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

ANDRADE, Cibele Yahn de. “Acesso ao ensino superior no Brasil: equidade e desigualdade social”. In: *Revista Ensino Superior UNICAMP*. Disponível em: <http://www.revistaensinosuperior.gr.unicamp.br/artigos/acesso-ao-ensino-superior-no-brasil-equidade-e-desigualdade-social>. Acessado em: 18 Nov 2014.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: *Obras completas de Oswald de Andrade*. Vol. 6. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” In: *Novos Estudos Cebrap*, N.º 40, novembro 1994 (pp. 7-29).

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance” In: *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1993, p. 297-428

BATAILLLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: LP&M, 1987.

BENEDETTI, Nildo Maximo. “A hora e a vez de Augusto Matraga”. *O Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-120.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Leskov” In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. “Sobre o conceito da história” In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BOURDIE, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BÍBLIA. Língua Portuguesa. Trad. Ludovico Garmus. 1ª edição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. trad. Carmen C, Varriale et ai.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, 1ª.ed.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BORGES, Daniel Batista Lima. *Narrativas caipiras: trilhas que se refazem*. 2014. 262 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2014.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2003.

_____. *Dialética da colonização*. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A linguagem do Iauaretê*. In: COUTINHO, Eduardo (org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Vol. I. 6ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. “A literatura e a formação do homem” In: *Remate de males*. Número Especial Antonio Candido. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL Unicamp, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. “Transcendência do regional”. In: *Remate de males*. Número Especial Antonio Candido. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL Unicamp, 1999.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARELLI, Fabiana. *Ruína e construção: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. USP, 2003.

CARELLI, Fabiana; LENS, Andrea Funchal; OLIVEIRA, Amanda Cabral Carvalho Alcântara de; SANTOS, Ariadne Catarine dos; REIS, Mariluz dos; POMPILIO, Carlos Eduardo. “Hidra de duas cabeças – configuração ricoeuriana e narrador impuro no diálogo médico-paciente: estudo de caso. In: FERREIRA, Ermelinda (org.). *Corporalidades e afetos: ensaios sobre humanidades médicas*. Recife: Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/ PPGL/UFPE/CNPq), 2014.

CHIAPINNI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (org). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In *Revista estudos Históricos*. Nº 15, 1995.

_____. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

CUDDON, J. A. *The penguin dictionary of literary terms and literary theory*. Londres: Penguin Books, 1999.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).

DAMATTA, Roberto. “Augusto Matraga e a hora da renúncia”. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 6ª.ed.

DERRIDA, Jacques. “This strange institution called literature”. In: *Acts of literature/ Jacques Derrida*: edited by Derrek Attridge. Londres: Routledge, 1992

EINGHENBERG, Renata Cavalcanti (org.). *Corpo de baile: Romance, viagem e erotismo no Sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (org.). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Matraga: sua marca”. In: *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GINZBURG, Jaime. “A violência na Literatura Brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência*. São Paulo: 7 Letras, 2012. (pp.123-135)

HANSEN, João Adolfo. *A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. “Forma Literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012

IBGE. *Síntese de indicadores sociais, uma análise das condições de vida*. Disponível em: ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sintese_de_Indicadores_Sociais_2013/SIS_2013.pdf. Acessado em: 15 Nov 2014.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LARSON, Charles R. “Heroic Ethnocentrism: The ideia of universality in literature”. *The American Scholar*. Vol. 42, No. 3 (Summer, 1973), pp. 463-475 Published by: The Phi Beta Kappa Society. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41207133>. Acessado em: 13 Ago 2014.

MARQUES, Davina. *Entre literatura, cinema e filosofia: Miguilim nas telas*. Tese de doutorado. Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP, 2013.

_____. Devir em “Meu tio o Iauaretê”: um diálogo Deleuze-Rosa. Artigo apresentado em *Encontro da ALB*, 2014. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf
Acessado em: 15 Jul 2014.

MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

NATALI, Marcos. “Questões de herança: do amor à literatura (e ao escravo)”. Artigo apresentado em *Encontro da Literafro da UFMG*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/>. Acessado em: 20 Jun 2014.

NOGUEIRA, E. S. “Voz de criatura: a escuta de Chefe Zequiel, em Buriti, de Guimarães Rosa. In: Petar Petrov; Pedro Quintana de Souza; Roberto López-Iglésias Samartim; Elias J. Torres Feijó. (Org.). *Avanços em literatura e cultura brasileiras*. Século XX. 1ed. Santiago de Compostela; Faro: Através editora / AIL, 2012, v. 1, p. 111-127.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS. “Breve evolução histórica do Sistema Educacional”. In: *Sistema educativo nacional do Brasil*. Disponível em: <http://www.oei.es/quipu/brasil/historia.pdf>. Acessado em: 18 Jun 2012.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates, O banquete e Fredo*. Trad. Edson Bini, Albertino Pinheiro. 1ª Ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Dissensus*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. “Politics of literature”. In: *SubStance* # 103, Vol. 33, no. 1, 2004, ps 10-24. Disponível em: <http://sub.uwpress.org/content/33/1/10.full.pdf+html>. Acesso em: 25 Jul 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

RONCARI, Luiz. *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

ROSA, Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)/ Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria*

Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Pascoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

_____. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo (org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Entrevista concedida a Günter Lorenz.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1985.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTANA, Monica Helena Weirich de. “Viver Dionísio: uma experiência arquetípica” In: *Revista Junguiana do Rio de Janeiro*. Disponível em: < <http://www.jung-rj.com.br/artigos/dioniso-08-2011.html> >. Acessado em: 26 Out 2014.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPERBER, Suzi Frankl. “Quem tem medo de Guimarães Rosa?” *Fapesp na mídia*, 2008. Disponível em: < <http://www.bv.fapesp.br/namidia/noticia/22791/medo-guimaraes-rosa/> >. Acessado em: 20 Jul 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Ferreira Feitosa, André Ferreira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

USC-TV (University of California Television). *Voices. Gayatri Spivak: The Trajectory of the Subaltern in My Work*. Disponível em: <<http://www.uctv.tv/shows/Gayatri-Spivak-The-Trajectory-of-the-Subaltern-in-My-Work-8840>>. Acessado em: 28 Jul 2014.