

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**FIGURAÇÕES DO PATRIARCADO EM GUIMARÃES ROSA:
LEITURA DE “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, “NADA E A NOSSA
CONDIÇÃO” E “ESSES LOPES”**

LUCAS SIMONETTE

Versão Corrigida

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**FIGURAÇÕES DO PATRIARCADO EM GUIMARÃES ROSA:
LEITURA DE “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, “NADA E A NOSSA
CONDIÇÃO” E “ESSES LOPES”**

LUCAS SIMONETTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Simone Rossinetti Rufinoni

Versão Corrigida

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Simonette, Lucas

S598i FIGURAÇÕES DO PATRIARCADO EM GUIMARÃES ROSA: LEITURA DE “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, “NADA E A NOSSA CONDIÇÃO” E “ESSES LOPES” / Lucas Simonette ; orientadora Simone Rossinetti Rufinoni. - São Paulo, 2021.
185 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. João Guimarães Rosa; . 2. patriarcado. 3. Sagarana. 4. Primeiras estórias. 5. Tutameia. I. Rufinoni, Simone Rossinetti, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Lucas Simonette

Data da defesa: 06/04/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Simone Rossinetti Rufinoni

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/04/2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

Sertão.
O senhor sabe:
sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.
Deus mesmo, quando vier, que venha armado!

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

AGRADECIMENTOS

À minha estimada orientadora, Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni, que, desde os tempos da graduação, me orienta com rigor, paciência e acolhimento. Antes de tudo, me ensinou a apreciar, ainda mais, a Literatura Brasileira.

A CAPES, pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Roncari e à Profa. Dra. Ana Paula Pacheco, que me arguíram no exame de qualificação e forneceram valiosas contribuições à pesquisa.

À banca de defesa, composta pela Profa. Dra. Danielle dos Santos Corpas, Profa. Dra. Marise Soares Hansen e Profa. Dra. Ana Paula Pacheco. A leitura pormenorizada da dissertação e as reflexões propostas certamente adensaram a pesquisa.

À Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, pelas profícuas provocações. Ao Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, pelas calorosas aulas de Literatura e Cinema Brasileiro.

Ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e ao Prof. Dr. Augusto Massi, pelo apoio.

Aos amigos Bruno Navarro Bezerra, Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto e Mariana Bijotti, que, por razões variadas, contribuíram para a construção desta pesquisa. Aos amigos jundiaenses e paulistanos, que não estão nomeados, mas fizeram parte de minha formação.

A meus pais, por fomentarem livros, sonhos e vice-versa, inexoravelmente.

A Léa, companheira e primeira leitora, pelo afeto, carinho e tudo o mais que não se exprime, mas se sente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Resumo

João Guimarães Rosa conseguiu dar forma literária a um modo de ser do sertão que contempla, ao mesmo tempo, grandes dilemas universais e locais entrelaçados. Desse chamado *mundo misturado*, é possível apreender uma unidade histórica-social particular que corta a obra do autor. Partindo de uma perspectiva que articula literatura e sociedade, o objetivo desta pesquisa é a analisar a figuração literária do patriarcado brasileiro em contos de João Guimarães Rosa. O patriarcado, entendido como estrutura de poder que mescla a dimensão familiar à social, surge no Brasil Colônia e toma outras formas, conforme as demandas da modernidade. O tema será abordado por meio da análise e interpretação de três contos: “A volta do marido pródigo”, de *Sagarana*; “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras estórias* e “Esses Lopes” de *Tutameia*. Em “A volta do marido pródigo”, encena-se a participação da malandragem na lógica coronelista. Modelado no tom da comédia, a apreensão estética do patriarcado se faz por meio do princípio formal da intercambialidade. Em “Nada e a nossa condição”, nota-se a decadência da ordem senhorial. Essa derrocada será dissimulada pelo narrador que se esforça em criar uma ambiência narrativa de viés messiânico. Nesse sentido, seu tio, um velho fazendeiro, seria o líder renunciador às avessas. Por último, “Esses Lopes” apresenta o patriarcado do ponto de vista de uma mulher que mata os violentos esposos. Os meios pelos quais ela comete os assassinatos expõem o papel histórico da mulher na sociedade patriarcal, bem como a postura transgressora da protagonista. A comparação dos contos revela como o autor soube sedimentar na forma diversas especificidades do patriarcado histórico nacional.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; patriarcado; *Sagarana*; *Primeiras estórias*; *Tutameia*.

Abstract:

João Guimarães Rosa has succeeded in giving literary form to a way of being of the “sertão” that contemplates, at the same time, great universal and local intertwined dilemmas. From this so-called *mixed world*, it is possible to apprehend a particular historical-social unit that cuts across the author's work. Starting from a perspective that articulates literature and society, the objective of this research is to analyze the literary figuration of the Brazilian patriarchy in short stories by João Guimarães Rosa. The patriarchy, understood as power structure that blends the family and social dimensions, emerges in Colonial Brazil and takes other forms, according to the demands of modernity. The theme will be approached through the analysis and interpretation of three short stories: “A volta do marido pródigo”; from *Sagarana*; “Nada e a nossa condição”, from *Primeiras estórias* and “Esses Lopes”, from *Tutameia*. In “A volta do marido pródigo”, stages the participation of the trickster in the logic of the “Coronelismo”. Modeled on a tone of comedy, the aesthetic apprehension of patriarchy is made through the formal principle of interchangeability; in “Nada e a nossa condição”, from *Primeiras Estórias*, the decay of the manorial order can be noticed. This collapse will be dissimulated by the narrator who strives to create a narrative ambience with a messianic bias, in which his uncle, an old farmer, would be the renouncing leader in reverse; finally, “Esses Lopes”, from *Tutameia*, presents patriarchy from the point of view of a woman who kills violent husbands. The means by which she commits the murders exposes the historical role of women in a patriarchal society as well as the transgressive posture of the protagonist. The comparison of the tales reveals how the author knew how to sediment, through form, several specificities of a national historical patriarchy.

Keywords: João Guimarães Rosa; patriarchy; *Sagarana*; *Primeiras estórias*; *Tutameia*.

Índice

Introdução	11
1. Coronelismo e Malandragem: formas históricas da ambiguidade	25
1.1 Lalino e o trabalho	25
1.2 Lalino e a eloquência	46
1.3 Lalino, <i>fazendo-se outro</i>	52
1.4 Indivíduo x Coletivo	55
1.5 Um narrador condescendente	70
2. Poder milenar: o patriarcado	78
2.1 Breve história das <i>estórias</i>	78
2.2 “Nada e a nossa condição”: entre a capital cinza e as cinzas da casa	85
2.3 Messianismo às avessas	113
3. Flausina: a <i>Métis</i> sertaneja	130
3.1 Tutameia: “...quase-nada, <i>mea omnia</i> ”	130
3.2 Memória e violência	134
3.3 Ogros, logros e <i>logos</i>	140
3.4 A mulher, a casa e o país	151
4. Convergências ou um país em cena: conclusão	162
4.1 Correspondências	162
4.2 Estética do patriarcado	172
Bibliografia	176

INTRODUÇÃO

Theodor Adorno, em seu célebre estudo *Teoria Estética*, defende a tese segundo a qual “podemos interpretar obras de arte como ‘historiografia inconsciente de seu tempo’”¹. Em certa medida, os postulados de Adorno fomentaram o pensamento da crítica literária de viés dialético, cujos precursores foram Lukács, Goldman e Erich Auerbach. *Grosso modo*, são autores focados em desvelar, por meio da análise dos processos estruturais, experiências históricas. A formação da crítica literária brasileira, ao menos a que se desenvolveu na Universidade de São Paulo, esteve atrelada aos postulados ensejados por esses autores, sem deixar de considerar as diferenças e especificidades de cada crítico.

Nesse sentido, é possível, por exemplo, notar o aperfeiçoamento das percepções de Antonio Candido e Roberto Schwarz sobre o trabalho estético. A produção madura dos dois críticos destaca-se justamente pelo adensamento do ponto de vista dialético em torno de questões singulares ao Brasil. Nessa perspectiva, merecem destaques os ensaios “Dialética da malandragem”² e “De cortiço a cortiço”³, de Antonio Candido. Estudos precursores da crítica dialética brasileira. A partir desses textos, Roberto Schwarz sintetizou alguns fundamentos básicos acerca da teoria literária citada. Sobre a leitura que Candido faz das *Memórias de um Sargento de Milícias*, Schwarz afirma:

Em suma, a força de intervenção do programa dialético está aí, desde que ele seja posto em prática de fato, e não fique em fórmulas rituais. No estudo de Antonio Candido o ato crítico (a justificativa racional de um juízo literário) reúne: uma análise de composição, que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil, obtida à luz heurística da unidade do livro; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea, a partir do modo de ser social delineado nas *Memórias*.⁴

Ainda a respeito das concepções teóricas, Roberto Schwarz, investigando o ensaio “De cortiço a cortiço”, oferece uma espécie de síntese de uma *ideia social de forma*:

¹ Eis como Jaime Ginzburg abre o item “Guimarães Rosa e o terror total” para discutir como a violência das guerras ecoa no texto de Rosa. In: *Críticas em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2017, p. 347.

² Antonio Candido. “Dialética da malandragem”, In: *Revista do Instituto de Estudos outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

³ *Idem*, In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

⁴ Cf. Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 130.

Examinemos alguns aspectos de algumas consequências dessa ideia *social* de forma. Trata-se de um *esquema prático*, dotado de lógica específica, programado segundo as condições históricas a que atende e que historicizam de torna-viagem. O esquema não se esgota em suas manifestações singulares, que podem pertencer a âmbitos de realidade distintos, a cujos componentes se articula. No caso descrito, ele se traduz num interesse econômico-político. Quanto a afinidades, estamos no universo do marxismo, para o qual os constrangimentos materiais da reprodução da sociedade são eles próprios formas de base, as quais mal ou bem se imprimem nas diferentes áreas da vida espiritual, onde circulam e são reelaboradas em versões mais ou menos sublimadas ou falseadas, formas, portanto, trabalhando formas. Ou ainda, as formas que encontramos nas obras são a repetição ou a transformação, com resultado variável, de formas preexistentes, artísticas ou extra-artísticas.

Do ângulo dos estudos literários, o forte dessa noção está no compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras.⁵

Dentro das possibilidades que o objeto de estudo ensejará, a investigação da presente pesquisa almeja partir dessa base metodológica para analisar e propor algumas interpretações sobre a obra de João Guimarães Rosa. O recorte analítico recai sobre três contos, quais sejam: “A volta do marido pródigo”, *Sagarana*;⁶ “Nada e a nossa condição”, *Primeiras estórias*⁷; e “Esses Lopes”, *Tutameia*.⁸

A extensa fortuna crítica sobre Guimarães Rosa já aparece como fonte por si só de profícuo estudo. Tendência que vem se desenvolvendo nas últimas duas décadas. Por se tratar de um autor canônico, é comum que haja calorosos debates entre as diferentes perspectivas críticas. Antes de sondar algumas dessas concepções teóricas, vale olhar para certa especificidade da escrita de Rosa, em especial de sua maior obra *Grande sertão: veredas*, que influencia no andamento da leitura especializada. José Antônio Pasta, no ensaio “O romance de Rosa: temas de *Grande sertão* e do Brasil”⁹, explica essa intrigante questão. Resumidamente, o crítico defende que a atitude *sine qua non* de reverência de certa parcela dos estudiosos é resultado do princípio que, segundo o crítico, estrutura a obra. De tal modo que o regime da leitura conduz o leitor, mesmo especializado, para um

⁵ Roberto Schwarz. “Adequação nacional e originalidade crítica”. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 30-31.

⁶ João Guimarães Rosa. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁷ *Idem*, *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁸ *Idem*, *Tutameia (terceiras estórias)* 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

⁹ José Antonio Pasta. “O romance de Rosa – temas do Grande sertão e do Brasil”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, 1999.

enleio que é próprio da obra. A unidade organizacional de *Grande Sertão* seria entendida como um complexo jogo de alteridades.¹⁰

O interesse desse ponto de vista para esta introdução é pensar de que modo a estrutura da obra leva a um culto à prosa de Guimarães Rosa. A partir dessa aparente invariável veneração é possível traçar breve panorama das tendências da fortuna crítica, bem como delimitar um campo historicamente menos explorado: trata-se da articulação entre análise imanente da obra e as condições históricas. Razão pela qual o presente estudo irá propor a leitura de uma experiência histórica específica a partir de diversos procedimentos estéticos do texto rosiano, com foco nas estruturas de poder calcadas na herança do patriarcado e sobrevivência residual no século XX. Vale frisar que não se pretende, como já foi feito, um estudo sociológico nem tampouco uma apreciação paralelística, para a qual a forma existiria a despeito do conteúdo; será, antes, uma tentativa de crítica dialética, na esteira dos intelectuais acima citados.

Acerca da filiação das abordagens críticas que marcam a fortuna crítica sobre Guimarães Rosa, destacam-se algumas teses, como a de Candice A. B. Carvalho: *Antonio Candido e a fortuna crítica de Guimarães Rosa: a recepção de Grande Sertão: Veredas*. No estudo, a autora, além de abordar as vicissitudes da visão de Antonio Candido sobre a prosa rosiana, traça um panorama das pesquisas nucleares, as quais, segundo a autora, desdobram-se em vertentes sociológicas, historiográficas, políticas e de cunho estrutural. Na mesma linha de apresentação e reflexão sobre a recepção crítica, repousa a primeira parte da tese de Danielle dos Santos Carpas *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: veredas*. É válido citar também a dissertação de Andre Luis de Campos¹¹ que assumiu a tarefa de catalogar quase dois mil títulos de estudos sobre Rosa

¹⁰ A esse título, Danielle Carpas faz apurada síntese: “Observando a constituição da consciência do narrador, Pasta procura demonstrar que esse princípio de passagem do mesmo ao outro define um movimento de “formação supressiva” do narrador-protagonista, que repercute também na leitura. Vincado por uma série de contradições (“livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado – moderno e arcaico”), Riobaldo o tempo todo “se ‘forma’ passando no seu outro”. Lembrando a lógica que o próprio narrador enuncia – *tudo é e não é* – o crítico nota que, na medida em que ele se constitui como “mutação contínua”, “vem a ser no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser: *ele se forma suprimindo-se*”. A estrutura da recepção do livro é determinada pela mesma dinâmica: “O *Grande sertão*, também ao leitor ele o forma suprimindo-o, isto é, simultaneamente ele o concebe como alteridade e o suprime enquanto tal”; somos absorvidos em “um mundo que simultaneamente nos constitui e nos abole, baralhando os limites que nos separam dele” (...) Com isso, do ponto de vista da recepção, o romance de Rosa se apresenta como uma aporia, “parece esperar que a crítica, renunciando ao seu enleio nessa duplicidade hipnótica” resolva “o dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo.”. In: *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: veredas*. Campinas: Mercado das Letras, 2015, p. 27.

¹¹ Andre Luis de Campos. *A travessia crítica de Sagarana*. 2001, p. 276. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

e digitalizar cerca de 187 críticas sobre *Sagarana*, o que possibilita concluir, dentro de um recorte temporal, quais foram os caminhos interpretativos mais perseguidos, bem como suas nuances.

De modo geral, a constatação que se faz, ao elencar as principais pesquisas acerca de Guimarães Rosa, é que as abordagens são múltiplas. Dentro dessa vasta diversidade crítica, historicamente duas faces teóricas receberam maior atenção: os estudos de viés social e, principalmente, os de caráter metafísico.¹²

Para Heloisa Starlin, por exemplo, as leituras sobre Guimarães Rosa são partilhadas em três grandes vertentes: *linguagem*; *histórica-social* e *metafísicas*. Luiz Roncari prefere dividi-las em *tradição sertaneja*; questões relacionadas à *erudição do autor* e *alegorias dos processos sociais*. Já Willi Bolle delimita cinco grandes modalidades: 1. Estudos linguísticos e estilísticos; 2. Análises estruturais e de gênero; 3. Crítica genética; 4. Esotéricas, mitológicas e metafísicas; 5. Interpretações sociológicas, históricas e políticas. Bolle, aliás, realça a oposição que se formara diante das vertentes “metafísicas” e “sociais”, o que culminaria em “longo, intenso e polêmico debate” no I Seminário Internacional sobre Guimarães Rosa, realizado em agosto de 1998, na PUC-MG. Bolle atribui dois fatores para a supervalorização da crítica metafísica em detrimento de outras leituras:

Convém lembrar que a tendência da recepção, da década de 1950 até a década de 1990, de privilegiar leituras existências, esotéricas e metafísicas, foi fomentada significativamente por declarações do próprio Guimarães Rosa, o qual – com prestígio e a autoridade do escritor consagrado – valorizou a dimensão ‘metafísico-religiosa’ de sua obra em detrimento da ‘realidade sertaneja’. Além disso, o longo período da ditadura militar (1964 - 1985) foi propício para um aniquilamento do éthos histórico. Assim, houve durante muito tempo uma certa acomodação da crítica e do público diante do ‘grande autor’ – no que pesou também a dificuldade da obra. De acordo com uma fórmula, da qual talvez não exista registro escrito, mas que circulou entre os comentaristas, Guimarães Rosa era ‘revolucionário da linguagem, politicamente reacionário.’¹³

¹² Cf. Corpas: “ O conjunto de estudos que procura avaliar o peso da matéria brasileira em *Grande sertão: veredas* foi considerar ou insuficiente ou totalmente destituído de valor por parte dos críticos que , entre a década de 1990 e meados dos anos 2000, fez algum balanço da recepção do romance.// A desvalorização tornou-se recorrente entre os intérpretes votados à decifração de signos esotéricos e referências ao pensamento metafísico na narrativa, que veem a relação literatura-sociedade como perspectiva sem relevância, refutam programaticamente a hipótese de que a experiência histórico-social constitua componente notável na composição de Guimarães Rosa.”, *op.cit.*, p.19.

¹³ Willi Bolle. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, pp. 20-21.

A corrente metafísica, da qual fala Bolle, tem como expoente Francis Utéza. Essa vertente também ecoa nos estudos psicanalíticos de Kathrin Holzermayr Rosenfiled e na perspectiva filosófica de Benedito Nunes. Este último, analisando o amor platônico, bem como as concepções metafísicas da *travessia*, leva em conta a existência de uma crítica pregressa e plural, diferentemente dos outros dois citados. Rosenfield, estabelecendo interface com a Bíblia, chega a afirmar, por exemplo, que a história em *Grande Sertão* é parca¹⁴ e que a casa-grande patriarcal estaria ausente nas tramas, limitada a indícios de vida familiar e de figuras paternas¹⁵. De modo análogo, Utezá, no clássico *Metafísica do Grande Sertão*, tende a ignorar, conforme também aponta Corpas, os processos históricos: “Se os sertanejos se batem é porque a lei dos cosmos se exprime por seu intermédio”¹⁶.

A metafísica inegavelmente se faz presente no universo rosiano. O que torna problemático estudos dessa alçada é a inclinação em menosprezar a historicidade e, sobretudo, ignorar as reflexões anteriores e de outras áreas¹⁷. Nesse sentido, parte da corrente metafísica não aproveitou, por exemplo, o estudo precursor de Walnice Nogueira Galvão¹⁸, que buscou articular estruturas sociais à composição de *Grande Sertão*, em cujo núcleo estruturante reside a *ambiguidade*; além de não usufruírem também das primeiras críticas de Antonio Candido sobre *Sagarana*. O estudo de Walnice Nogueira Galvão será retomado com maior fôlego somente no final dos anos de 1990 por Willi Bolle.

Daí que a análise de Corpas percebeu uma peculiaridade na fortuna crítica rosiana similar ao que ocorrera no desenvolvimento da crítica literária brasileira: trata-se, em resumo, de uma postura que abandona a ideia de *tradição*.¹⁹

¹⁴ Cf. Corpas, *op.cit.*, p.21 *apud* Kathrin, Rosenfiled. *Os descaminhos do Demo – tradição e ruptura no Grande sertão: veredas*, pp. 101-102.

¹⁵ Kathrin Rosenfiled, *op.cit.*, pp. 171-172.

¹⁶ Francis Utéza. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 105.

¹⁷ Nesse sentido é interessante pensar as primeiras críticas de Antonio Candido, o primeiro a notar, inspirado na leitura de Álvaro Lins, a presença de um regionalismo que transcendia o localismo pitoresco.

¹⁸ Consulta-se *As formas do Falso*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1986.

¹⁹ Aqui, como se verá, o que importa é a *tradição* do ponto de vista da crítica. No que diz respeito ao campo literário, a questão da *tradição* foi tratada por Antonio Candido. São conhecidas as inferências do crítico sobre o processo por meio do qual a tradição literária se forma como sistema no país. A literatura brasileira desde os primeiros arcades foi se desenvolvendo com base em modelos europeus e engastando, aos poucos, temáticas locais. Somente com Machado de Assis teria havido um salto de aperfeiçoamento desta prática, pois o autor, a partir de acuidade em face de formas externas e experiências nacionais literárias progressas, elabora formas mais eficazes para apreender literariamente a articulação da matéria local com a universal, o que consolidaria a ideia de uma tradição. Para ver de que modo essa problemática é esmiuçada, consulta-se *Formação da literatura brasileira — Momentos decisivos*. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP, Ouro sobre Azul, 2017.

A esse respeito, Roberto Schwarz, em “Nacional por Subtração”, expõe alguns inconvenientes em relação às rupturas da tradição na crítica brasileira, responsáveis por minar o tão necessário adensamento cultural. Schwarz lembra que a condição periférica do Brasil levou, historicamente, a intelectualidade a importar modelos – sejam literários, sejam teóricos – das metrópoles culturais – inicialmente da Europa e depois dos EUA. Aliado a essa prática, haveria aqui o costume de menosprezar experiências progressas:

Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão decepcionante da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural. Veremos que o problema está mal posto, mas antes disso não custa reconhecer a sua verdade relativa. Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879, o influxo externo é que determina a direção do movimento. (...) Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder. (...) Há uma dose de adensamento cultural, dependente de alianças ou confrontos entre disciplinas científicas, modalidades artísticas e posições sociais ou políticas sem a qual a ideia mesma de ruptura, perseguida no culto ao novo, não significa nada.²⁰

Em face disso, observa-se que a recepção da obra rosiana também esteve sujeita ao chamado precário *adensamento cultural*, de que fala Roberto Schwarz. Corpas remonta à reflexão proposta por Schwarz para classificar justamente a falta de interação entre as facetas da crítica rosiana: “Por esse histórico se nota que os estudos rosianos não fogem à regra de descontinuidade da reflexão que Roberto Schwarz apontou como um inconveniente para o andamento da crítica literária brasileira no ensaio ‘Nacional por subtração’”²¹. Daí que, no bojo da fortuna crítica sobre Guimarães Rosa, estariam, de

²⁰ Roberto Schwarz. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?: ensaios, op.cit.*, pp. 30-31.

²¹ Danielle Corpas, *op.cit.*, pp. 17-19. Para apreciar os desdobramentos dessa análise é ver o primeiro capítulo de Danielle Corpas *op.cit.*

algum modo, problemas similares aos discutidos por Candido e, posteriormente, por Roberto Schwarz acerca da ideia de *tradição*.

Do quadro geral derivam dois grandes impasses na fortuna crítica de Guimarães Rosa: a tradição descontínua e a adesão, por vezes acrítica, ao ponto de vista do autor por parte da leitura que reivindica constantemente o valor da transcendência em detrimento da realidade objetiva. Noutros termos, uma parcela relevante de estudos endossa a visão a-histórica de Rosa, ao invés de observar que a matéria da realidade objetiva pode ser substrato dos eventuais mundos encantados.

Realizando justamente a articulação entre literatura e sociedade, Bolle apresentou, em seu *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, uma nova interpretação sobre *Grande Sertão: veredas*. Partindo dos estudos historiográficos e literários de seus predecessores e ancorado na concepção benjaminiana, segundo a qual a história estaria cifrada na história literária, o autor propõe uma hipótese de leitura pautada na ideia de que em *Grande Sertão* estaria uma história criptografada do Brasil: “O autor alega que Guimarães Rosa teria organizado sua ‘narração em forma de uma imensa rede labiríntica, em que a História do país estaria encenada por meio de fragmentos esparsos’ e de modo cifrado, cabendo ao leitor a reconstrução perseverante de um sentido possível mediante a identificação e a reorganização”²².

Além do estudo de Bolle, destacam-se dois outros autores que optaram por perspectivas de caráter mais social e menos metafísico. Também alinhada ao pensamento de Walter Benjamin, Heloisa Starlin, em *Lembranças do Brasil*, procura investigar os modos de organização do poder no sertão. *Fundadores*, como a autora nomeia, seriam as figuras do romance que representariam, de maneira alegórica, lideranças políticas responsáveis pela organização do sertão. Neste estudo, embora haja uma notável reflexão sociológica, a análise estética parece limitar-se ao segundo plano, o que soa problemático em se tratando de um texto literário.

A contrapelo de Starlin, em o *Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* – reflexão cara a esta pesquisa – Luiz Roncari trará contribuições aos estudos rosianos ao articular os processos sociais da primeira metade do século XX à feitura dos três primeiros livros de Rosa.²³ As indefinições institucionais bem como a

²² Candice Carvalho, *op.cit.*, p. 138.

²³ Há também nesse estudo uma abordagem formativa do herói Riobaldo que aproxima as inferências de Roncari dos estudos de Davi Arrigucci. Este é, aliás, responsável por um ensaio fundamental sobre Rosa:

noção de modernização conservadora estariam, segundo o autor, operando na gênese das primeiras obras de Rosa. Em *Buriti do Brasil e da Grécia – patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa* o autor dedica-se a desvelar o entroncamento da realidade local, vertida em forma na última novela de *Corpo de Baile*, com referências do universo mitológico.

Nildo Máximo Benedetti desenvolve as abordagens de Roncari no que se refere ao tratamento que Rosa dá à dinâmica social e política da Primeira República. Para tanto, o autor elege como objeto *Sagarana*. Por meio da análise cuidadosa dos pormenores dos contos e das novelas, Máximo Benedetti apreende essa experiência social sedimentada no texto de Guimarães Rosa.

Se o estudo de Benedetti tem o mérito de vislumbrar uma unidade em *Sagarana*, Ana Paula Pacheco apresentou, em apurada pesquisa, resultado similar ao investigar as *Primeiras estórias*, ainda que este não tenha sido o objetivo central. A autora, com efeito, desnuda o imbricamento do universo do mito na nova ordem histórica-social brasileira. Por meio da análise dos elementos constitutivos do texto, Paula Pacheco traz à luz um Brasil urdido na forma, o qual ganha contornos diferentes dependendo da trama encenada. Sob esse aspecto, nota-se, por exemplo, que os contos de abertura e encerramento moldam o livro, isto é, servem como índices de uma modernização que condensa o universo atrasado do sertão. No íntimo desse sertão, começa a vigorar a lei veiculada pela palavra, em detrimento da violência coronelista; nesse sentido, novas experiências sociais tomam corpo: a hegemonia do mandonismo local, em histórica decadência, parece atingir enfim a falência; o capital adquire forma textual em sua transição do espaço rural para o urbano. São alguns dos exemplos que a autora apreende na forma rosiana, cuja composição assimila a emergência do desenvolvimento latente e a insistência do subdesenvolvimento com seus novos modelos de exploração: “*Primeiras estórias* são forma literária de um conteúdo social sedimentado na medida em que a matéria histórica interroga a forma

O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. Arrigucci aciona as perspectivas de Walter Benjamim, além de Luckács, para discutir a noção de herói problemático. Alinhado a isso, o crítico mobiliza Adorno e Horkheimer, a fim de discutir o alcance de *Dialética do Esclarecimento* no romance. Em resumo, Arrigucci consegue apreender uma correspondência entre a forma “misturada” do romance – que mescla, por exemplo, a tradição oral e as aventuras épicas do herói – à matéria social, pautada também na mistura, a exemplo o universo arcaico e moderno. Essa mescla deve ser entendida como um *modo de ser* expresso nas angústias de Riobaldo. O estudo é publicado alguns meses antes do de Bolle. Juntos, eles adensam um novo paradigma para a crítica rosiana, cujo aperfeiçoamento sobre o ponto de vista que leva em conta as relações entre literatura e sociedade parece ter maior desenvolvimento.

mítica e seus veios trágicos, dando representação a uma modernidade em que o atraso e desigualdade são constitutivos”²⁴.

No que se refere aos olhares críticos sobre *Tutameia*, inicialmente eles se detiveram mais sobre seus paratextos. Ainda assim, alguns estudos primordiais põem em cena a dimensão estética de algumas experiências sociais. Com efeito, o estudo de Vera Novis, *Tutameia: engenho e arte*, consegue aquilatar a obra a partir da análise de elementos estruturais vinculados às questões de ordem social, em especial a mistura do moderno com o arcaico. Além disso, ela lança ainda uma audaciosa sugestão, qual seja: *Tutameia*, ou parte dele, poderia ser lido como um romance de aprendizagem de Ladislau, personagem que aparece em várias estórias explicitamente e, em outras, ficaria sugerido, como um ouvinte que colhe causos no sertão. O nome Ladislau, aliás, foi cogitado para ser o do autor.²⁵

Diante do breve exposto sobre a recepção crítica rosiana e a inferência de que uma das vertentes teóricas fora mais explorada que as demais, a intenção desta pesquisa é aprofundar a discussão que privilegia o caráter histórico subjacente ao objeto artístico, seguindo uma metodologia de análise dialética, a qual procura se afastar da mera teoria do reflexo, buscando, assim, distanciar-se da leitura da literatura como mero espelho do contexto histórico-social. É certo que a metafísica está presente – e com certa abundância – na obra de Guimarães Rosa. No entanto, é preciso ajuizar o valor do pano de fundo histórico, posto que seja da natureza do texto rosiano o culto à mistura de elementos aparentemente contrários. A esse respeito, é lembrar, por exemplo, a hibridez do discurso popular-erudito; a coexistência de práticas arcaicas e modernas; o amálgama do bem e do mal e a correlação entre questões mundanas e transcendentais. Ambiguidades que conferem singularidade à prosa do autor. Assim, se a lei do cosmos rege o destino alheio, ela ocorre em chão social bem definido, o que se nota por meio da estetização do próprio processo social.

Para efeito de qualquer análise é válido optar por uma faceta crítica. Assim, reforça-se que este estudo enfoca a concepção de *ideia social da forma*, esboçada por Roberto Schwarz. Com efeito, as pesquisas de Máximo Benedetti e Paula Pacheco forneceram uma sugestão investigativa: analisar contos de *Sagarana* e *Primeiras estórias*

²⁴ Ana Paula Pacheco. *O Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006, p. 122.

²⁵ “... mãe de Joãozito. Este, pelo gosto paterno, se chamaria Ladislau. Mas prevaleceu o João, escolha em honra de São João, que nascera três dias antes...” Vilma Guimarães Rosa. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai. (memórias)*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999, p. 333.

a fim de, dentro do limite do *corpus*, observar como se estruturam nuances do patriarcado nacional entre a Primeira República e o Brasil pós getulista: Roncari e Benedetti investigaram as implicações da dinâmica da Primeira República em *Sagarana*; Pacheco aquilatou a presença de um Brasil pós getulista no texto e no enredo das *Primeiras estórias*.²⁶ A partir disso, propõe-se a análise e algumas interpretações de uma narrativa de cada livro de contos do autor – *Sagarana*, *Primeiras estórias* e *Tutameia* – aproximados em face do *patriarcalismo*. Assim, o olhar recai não apenas em uma obra, mas em três, podendo, em princípio, depreender uma variação da percepção do autor em face da experiência histórica brasileira que corta desde a década de 1930 até início dos anos de 1960. Portanto, em hipótese, aflora a ideia de que Guimarães Rosa teria concebido composições estruturais distintas conforme as modulações da matéria brasileira alteravam-se em consonância com os diferentes veios da modernização.

Perpassando o trabalho com a forma, o foco reside, então, no tratamento dado ao patriarcado histórico, também entendido como *ordem senhorial*. Fenômeno e, ao mesmo tempo, instituição familiar peculiarmente brasileira, que se alicerça numa zona enigmática, marcada pela concorrência e interação da vida privada e da pública. Ademais, outro traço desse patriarcado é a configuração de um arranjo doméstico cujas origens remontam à organização familiar ibérica importada de Portugal em nossa condição colonial. Trata-se, *a priori*, de uma configuração familiar regida por um *paters familias* dotado de poder e prestígio social, o que viabiliza condicionar os interesses pessoais na esfera pública. É esse sistema patriarcal, volúvel no que se refere às suas formas, que dará unidade a esta investigação. Além disso, cabe ambicionar, a partir das análises, em que medida cada livro lança certo olhar para as outras estruturas arcaicas do Brasil, figuradas na composição da casa-grande. Em face disso, cumpre avaliar em que dimensão os contos aqui investigados permitem que se pense cada um dos livros como um todo que apreende as nuances do ponto de vista sobre o Brasil, ainda que o patriarcado analisado tenha suas especificidades ligadas à sua geografia.

Da perspectiva social, esse país profundo de Guimarães Rosa encena o ambiente rural, arcaico, regido por chefes locais, que se escoram na jagunçagem e na exploração dos camponeses pobres. Nesses espaços vastos, tudo parece se gerir a contrapelo da cidade; quer dizer, se há instituições políticas, elas, contudo, não operam tal qual no *lócus* civilizado. Há predomínio da anomia e de uma peculiar ordem própria, muito calcada na

²⁶ Curiosamente a feitura de *Sagarana* e *Primeiras estórias* data de anos posteriores à matéria social retratada.

violência. Ao mesmo tempo, é um espaço transcendental, onde os grandes dilemas humanos atuam nesse universo em que o atraso e o moderno se imbricam.

A apreciação dos contos e, conseqüentemente, dos três livros como um conjunto recorre, então, a um eixo organizador: estruturas arcaicas representadas pela casa-grande. Haveria no Brasil uma gangorra histórica: à época colonial, o poder da casa-grande vive seu auge, enquanto o Estado estava estruturado de modo muito precário. Com a vinda da Família Real a gangorra começa a se movimentar: à proporção que o Estado começa a se modernizar, o poder privado, ancorado na casa-grande, entra em ligeira decadência. O movimento, ressalta-se, é lento. Talvez o equilíbrio figurativo advenha da Primeira República, quando Estado e casa-grande viviam em notória simbiose. Retrato que ganha forma em *Sagarana*. Postas novas ordens sociais e econômicas do século XX, a gangorra principia entrar em desequilíbrio: o declínio da casa-grande está atrelado à ascendência do desenvolvimento do Estado. *Primeiras estórias* apreenderia essa nova dinâmica. Nesse possível conjunto infiltra-se *Tutameia*; sua entrada, contudo, não é convencional, como nada nesse livro. Em relação a essa imagética gangorra histórica, a estetização do chão social brasileiro, em *Tutameia*, pode pender para qualquer lado a depender da estória, isto é, estarão sugeridas dinâmicas sociais ambíguas que ora se aproximam de um velho modelo de poder, ora se avizinham de veios mais modernos no espaço sertanejo.

Nesse sentido, no conto “A volta do marido pródigo”, o patriarcado avulta em sua opulência quase pitoresca, representando o modelo bem consolidado desse tipo de arranjo doméstico. O *paters familias*, além de se apresentar como a veiculação da regra, é provido de imenso poder, figurando, portanto, o típico senhor de terras que rege o cotidiano local. No conto, é possível situar a história no início da Primeira República, em que a ordem senhorial está desprovida do braço escravo; ainda assim, os ecos da escravidão são notórios. A esse respeito, abre-se o primeiro capítulo e a análise sob o eixo que perfaz a construção do protagonista e de todo o conto: “Coronelismo e malandragem: formas históricas da ambigüidade”, cujo item “Lalino e o trabalho” procura dismantelar tanto a índole, quanto a construção histórica do protagonista, baseada na relação com o trabalho.

A malandragem engendra o tom ubíquo do conto: trata-se, pois, do logro, alcançado mediante o embuste por meio da palavra. Razão pela qual é lícito investigar alguns mecanismos de persuasão que têm respaldo no sistema patriarcal e são usados pelo protagonista. Em “Lalino e a eloquência” serão discutidas tais questões. E mais, buscando ajuizar outras especificidades do protagonista, o item “Lalino, *fazendo-se outro*”, aborda

um traço da personalidade do malandro que ajuda a pensar também o contexto destoante entre o campo e a cidade.

A presença do malandro na narrativa desdobra-se em significados, principalmente para o peculiar modo de ser da ordem senhorial. Pontos que serão estudados no item “Indivíduo x Coletivo”.

Em “Um narrador condescendente”, adensa-se a problemática em torno do discurso, a saber, o modo como é engendrado o narrador, carregado de sentidos ambíguos, os quais se complexificam com a presença digressiva dos sapos.

Cabe investigar, portanto, como a construção desse protagonista somada à configuração do patriarcado formaliza a burla generalizada à norma. Em síntese, contexto social articulado ao modo como é plasmado o malandro cria uma ambiência típica da sociedade brasileira, a qual é percebida pelo trabalho com a forma, em particular, com uma unidade formal que estetiza uma natureza própria da malandragem e do coronelismo.

No capítulo dois “Poder milenar: o patriarcado”, aprecia-se o conto “Nada e a nossa condição”, em que novos impasses são encenados. Situado em outro momento histórico, o funcionamento do patriarcado traz outros matizes, articula-se à decadência e aos projetos de modernização do país. As *Primeiras estórias* tratam de anedotas que se desenvolvem já na segunda metade do século XX, período marcado pelo desmoronamento – ainda que nunca total – do sistema casa-grande.

Esse novo quadro social brasileiro será bordado por Rosa com linhas que destoam das obras pregressas. É possível notar uma mudança considerável no estilo de sua contística. Em *Sagarana*, abundavam textos mais longos, cuja singularidade estilística era ainda experimental. Nas *Primeiras estórias*, as narrativas mais enxutas são acompanhadas de maior depuração estilística e lírica. Vale lembrar que entre a publicação de *Sagarana* e *Primeiras estórias* são lançadas as novelas que compõem *Corpo de Baile* e a obra prima do autor mineiro: *Grande Sertão: veredas*.

Compreender, em suma, como se entrelaçam essa nova fatura textual com a derrocada é a primeira tarefa do estudo. Para tanto, é preciso mergulhar mais precisamente na orquestração do todo, logo, na revitalização do conceito *estória* da obra, que se articula à narrativa estudada. Pontos apresentados no segundo capítulo, no item “Breve história das estórias”.

Posto isso, a análise incide nas particularidades do enredo. A história gravita em torno de um ato insólito: um velho patriarca em face do dismantelamento de sua família

nuclear decide doar suas terras aos subordinados, conservando, porém, o mandonismo. A estranha filantropia parece não ter lugar no universo da casa-grande, gerando tensões entre as personagens, a serem averiguadas. Todo esse elenco de discussões situa-se no item “‘Nada e a nossa condição’: entre a capital cinza e as cinzas da casa”. Em outra instância, em “Messianismo às avessas”, a pesquisa centra-se no narrador, ou melhor, no tipo de história que o ponto de vista da enunciação se esforça para contar, quais recursos são mobilizados e as implicações estéticas e sociais dessas escolhas.

Toda a envergadura poética presente nas *Primeiras estórias* será potencializada nas narrativas minimalistas²⁷ de *Tutameia*. Nesta obra, Rosa consegue uma vez mais se reinventar. Várias histórias muito líricas e concisas são dispostas em ordem alfabética interpoladas por quatro prefácios metalinguísticos. O adensamento do trabalho com a forma é notório, sem, contudo, desvencilhar-se de temáticas e imagens recorrentes em sua toda a obra. Tais questões serão introduzidas no terceiro capítulo “Flausina: a *Métis* sertaneja”, em especial no item “*Tutameia: ... quase-nada, mea omnia*”.

O conto “Esses Lopes” trata de uma história rememorada por uma personagem já mais velha, Flausina. A protagonista-narradora conta o destino funesto que lhe coube na juventude, quando esteve à mercê de seus três maridos violentos e autoritários: os Lopes. A história foca as artimanhas das quais ela teve que se valer para eliminar os cônjuges de maneira sucessiva. As articulações entre o ato de lembrar e os assassinatos aparecem no item “Memória e Violência”. O foco narrativo em primeira pessoa sugere também a importância da mulher que detém a palavra, discussão presente em “Ogros, logros e *logos*”. Por último, a fim de perseguir os significados do patriarcado a partir da perspectiva da mulher, desponta o item “A mulher, a casa e o país”. Na conclusão, esboça-se o confronto direto entre os três contos para apreender uma possível visão de Guimarães Rosa sobre a ordem senhorial.

Guimarães Rosa apresentava, em suas raras entrevistas, uma visão desconfiada em relação a uma parte da crítica literária²⁸:

Mas aquele [o crítico] que escreve tolices é maçante. Eu odeio a tolice. (...) A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. Só muito raramente é assim, e eu lamento, pois

²⁷ Expressão usada por Walnice Nogueira Galvão. In: *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

²⁸ Cabe dizer que Rosa está pensando na crítica feita à época, ou seja, aquela veiculada em jornal, logo, de viés mais imediato.

uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão. Mas raramente é assim, quase sempre a crítica não tem valor nem interesse, é apenas uma perda de tempo. Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário. (...) O escritor deve ser um Colombo. Mas o crítico malévol e insuficientemente instruído pertence àquela camarilha que queria impedir a partida por ser contrária à sua sacrossanta lógica. O bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro. É assim que penso.²⁹

Espera-se, com esta pesquisa, assumir esse *timão* que guie o leitor a alguns caminhos interpretativos, de modo, como defende o autor, “a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra”.

Em especial, o estudo que se segue tentará desvendar certos enigmas do texto rosiano, atrelados à histórica ordem senhorial brasileira. Aclarar a estetização do patriarcado, perseguindo os elementos que o constituem, parece fundamental para compreender algumas estruturas de poder caras ao chão social brasileiro. Assim, as diversas figurações da família patriarcal tomam forma nos contos elencados. Sem a pretensão de esgotar o assunto, cabe – para usar um termo do universo de Rosa – *ruminar* dialeticamente essa questão.

²⁹ Günter Lorenz. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: Eduardo Coutinho (org.), *Fortuna Crítica 6 - Guimarães Rosa*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 74-75.

1. CORONELISMO E MALANDRAGEM: FORMAS HISTÓRICAS DA AMBIGUIDADE

*Admirei um excelente feitiço,
a patifaria de Lalino Salathiel...(sic)
(Conversa de Bastidores,
Graciliano Ramos)³⁰*

1.1 Lalino e o trabalho

Há uma suposta unidade formal presente na história de Lalino Salathiel que emerge dos movimentos de transitoriedade em diversos níveis. Ora a movimentação física do próprio personagem em espaços antagônicos, como, por exemplo, do campo à cidade; do espaço da casa-grande ao do trabalho; o da família ao da boemia (o que configura a passagem, dentro da ótica cristã com a qual o conto estabelece interface, da moralidade à imoralidade) ora, ainda, o deslocamento do mundo ideal para o real. Essa unidade tensa confere à obra um princípio composicional espiralado, cuja ideia do constante movimento entre as esferas só é possível na medida em que a personagem central e, como se verá, o ponto de vista da enunciação, responsável pela organização do todo, são urdidos na ambiguidade.

A ideia de uma permutabilidade insistente é oriunda da lógica que rege as ações das personagens, bem como da estruturação do todo. As ações do malandro encontram respaldo na dinâmica do coronelismo, visto que ambos estão associados ao intercâmbio entre esferas ditas da *ordem* e da *desordem* e da vida pública à privada. Com o ponto de vista da enunciação condescendente e, ao mesmo tempo, zombeteiro, a narrativa molda-se à ambiguidade, a qual se alinha ao conteúdo narrado, mas também esboça, de algum modo, uma resistência do homem pobre em face do poder patriarcal.

A apreensão do movimento de permutabilidade, nomeado doravante de *pendular*, perpassa a desconstrução dos componentes que figuram na encenação do conto. Assim, para compreender os sentidos que emanam das relações entre as personagens, é preciso, antes de levantar hipóteses acerca da fatura pendular, ter clareza acerca do *chão social* que serve de palco à encenação da trama. Vale ressaltar que não se pretende uma crítica literária paralelística, em que matéria social existe a despeito da feitura artística.

³⁰ Graciliano Ramos. “Conversa de Bastidores”. In: João Guimarães Rosa. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971. O comentário de Graciano Ramos é exclusivo da edição José Olympio. Para as demais citações, o trabalho se pauta na seguinte edição: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Tenciona-se a apreciação do texto integrado ao contexto, de modo que a história esteja na própria tessitura formal e não relegada às camadas secundárias do enredo. Em busca do nexos forma e dinâmica social (ainda que aparentemente velada) urge inicialmente focar a construção literária do protagonista, bem como a historicidade que o envolve.

Na história “A volta do marido pródigo”, são contadas as picardias de Lalino Salãthiel. Desenhado como mulato e pobre, o personagem aparece pela primeira vez no conto em seu emprego na construção de uma estrada. No umbral da história são flagrantes alguns aspectos fundamentais: a aversão ao trabalho e a eloquência do protagonista, sugerindo, já de início, que se trata de um malandro. Essas características afloram na falta de pontualidade e nos sofismas criados como recursos retóricos para justificar a displicência. Mais do que enunciar o caráter do protagonista, o episódio expõe a primeira peça do mosaico social que será montado ao decorrer da trama.

O *primeiro ato*, como o narrador nomeia a primeira parte da história, é mais ligeiro em relação ao resto do conto³¹. As ações estão situadas na referida construção da estrada:

No meio do caminho, cruza-se com o burro pêlo-de-rato, que vem com o outro carroção. É o décimo terceiro encontro, hoje, e como ainda irão passar um pelo outro, sem falta, umas três vezes esse tanto — do aterro ao corte, do corte ao aterro — não se cumprimentam.

No corte, a turma do seu Marra bate rijo, de picareta, atacando no paredão pedrento a brutalidade cinzenta do *gneiss*. Bom trecho, pois, remunerador. Acolá, a turma dos espanhóis cavouca terra mole, xisto talcoso e micaxisto; e o chefe Garcia está irritado, porque, por causa disso, vão receber menos, por metro quadrado e metro cúbico. Adiante, uns homens colocando os paus do mata-burro. Essa outra gente, à beira, nada tem conosco: serviço particular de seu Remígio, dono das terras, que achou e está explorando uma jazida de amianto. E, mais adiante, o pessoal do Ludugéro, acabando de armar as longarinas da ponte.

Dez horas da manhã. A temperatura do ar prolonga do corpo. Só se sabe do vento no balanço dos ramos extremos do eucalipto. Só se sabe do sol nas arestas dos quartzos cada ponta de cristal irradiando em agulheiro. Cantos de canarinhos e pintassilgos, invisíveis. E cheiro de mato moço. Tudo muito bom. E isto aqui é um quilômetro da estrada-de-rodagem Belorizonte-São Paulo, em ativos trabalhos de construção. Seu Marra fiscaliza e feitora. De vez em quando, pega também no pesado. Mas não tira os olhos da estrada.

Bem, buzinou. E o caminhão da empresa. Vem de voadá. Diminui a marcha... Seu Waldemar, o encarregado, na boléia, com o chauffeur... O caminhão verde não pára... Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel.³²

³¹ Assim termina o que seria o primeiro capítulo: “E, aí, com a partida de seu Waldemar, a cena encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato”. *Op.cit.*, p. 110.

³² *Ibidem*, p. 100.

Essa menção, aparentemente pouco significativa, é, na verdade, muito importante, pois a um só tempo irá expor algumas particularidades do conto, bem como algumas especificidades da literatura brasileira de modo geral.

A ação passa longe da esfera das fazendas e, portanto, da célula régia local: a casa-grande. A estrada figura no conto como índice de modernização que se engasta vagarosamente no mundo arcaico do sertão³³. De início, insinua-se, assim, a concorrência, em *Sagarana*, de dois mundos, o arcaico: patriarcal, paternalista, estático e ainda forte, embora longe de seu apogeu; e o moderno: bem mais ameno. Aquele, subdesenvolvido e tão característico do Brasil, dominará o restante da narrativa, enquanto o mundo ligeiramente moderno cabe tão somente no primeiro *ato*, isto é, apenas na primeira parte da história, centrada na estrada. Assim, a própria disposição dos espaços narrativos sugere a proeminência do arcaico sobre o moderno.

Além disso, a convivência de estruturas velhas e novas se inscreve em imagens que se correlacionam. A esse título, por exemplo, nota-se a multiplicidade da exploração econômica num breve recorte espacial: há a construção da estrada, mas há também referência à mineração. No mesmo parágrafo, as imagens parecem não se separar, o que é feito através da seleção lexical, toda baseada num elenco de termos típicos da geologia: os trabalhadores da estrada quebram várias rochas em busca do Progresso, os funcionários da fazenda tentam chegar ao amianto, recurso almejado pelo chefe local.

Mais sutil é a referência à natureza: “Só se sabe do sol nas arestas dos quartzos cada ponta de cristal irradiando em agulheiro. Cantos de canarinhos e pintassilgos, invisíveis. E cheiro de mato moço. Tudo muito bom”. Em meio às *imagens rochosas*, há o *mato moço*, os *passarinhos* e o *eucalipto*. Os dois primeiros insinuem uma natureza mais poética e, talvez, original, ao passo que o eucalipto já insinua o uso da terra com vista à exploração econômica mais moderna. Willi Bolle, a propósito, mostra como a paisagem mineira, ficcionalizada por Rosa, praticamente não existe mais, pois quase tudo foi tomado pela agropecuária, soja ou eucaliptos.³⁴

³³ O universo arcaico em *Sagarana* pode ser entrevisto de diversos modos, como nas relações marcadas pela violência de jagunços, ou na precariedade da vida dos pobres-diabos. Nildo Máximo Benedetti em sua apurada tese: *Sagarana – O Brasil de Guimarães Rosa* desvela uma unidade social perfaz toda a obra, inferindo que a historicidade – a qual serve de pano de fundo às novelas e contos – inscreve-se na estilização das relações de poder típica da Primeira República, a exemplo a prática do coronelismo. Com isso, Máximo Benedetti consegue mostrar como o atraso, modelado nas estruturas de poder, ganha forma no texto rosiano.

³⁴ Cf. Willi Bolle, *op.cit.*, p.71.

De outro ângulo, a cena, quase oswaldiana, apreende outra nuance interessante. O começo é a descrição de um literal tráfego de carroças puxadas por burros. Dois parágrafos à frente, Lalino chega na boleia do “caminhão da empresa”. Esses choques imagéticos-temporais se condensam na figura de *seu* Marra, que “fiscaliza e feitora”. Seu Marra é uma espécie de mestre-de-obras, que conjuga a *fiscalização* do trabalho – como manda as empreitadas que visam maior produtividade – com *feitoria*, termo que alude à vigilância do período escravocrata. No fim, são várias imagens acionadas que conseguem conferir uma dimensão estética ao entrecruzamento de traços mais antigos com os mais modernos.

Dada a importância desse tópico, é preciso fazer um parêntese, pois a breve cena aponta para questões centrais da literatura brasileira. Sobretudo com Machado de Assis, a literatura brasileira soube verter em matéria formal a coexistência do antigo e do moderno, articulação que assumira configurações diversas, consolidando uma tendência estética, no século XX, com vários escritores. A oscilação ou convivência entre o Brasil do atraso e o moderno remete, em especial, ao caso literário de Euclides da Cunha, talvez o primeiro a exprimir as consequências nefastas para os desvalidos da concomitância do *velho* e do *novo*. Tal justaposição tende a ser desfavorável às classes mais rebaixadas, pois intensifica as distâncias sociais.

Essa tradição brasileira de traduzir em forma literária as contradições nacionais passará pela tinta de vários autores – como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, para citar apenas alguns – e culminará em outras manifestações artísticas, como o Cinema Novo³⁵. Diferente desses autores, a conjunção do moderno ao arcaico receberá também dimensão positiva, ou *festiva*, com destaque à poética de Oswald de Andrade; preceito estético, ao que parece, reclamado décadas depois pelos Tropicalistas³⁶. Em suma, a lucidez ante a justaposição do arcaico ao moderno como produto de um país à margem, isto é, na periferia do capitalismo é inegável, ainda que tenha recebido acentuações distintas.

³⁵ Vale a leitura do breve e esclarecedor estudo de Paulo Emílio Salles Gomes: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra, 1996. Fato conhecido é o quanto os cinemanovistas são tributários da literatura brasileira, sobretudo da chamada geração de 30 e de Guimarães Rosa.

³⁶ A esse respeito, Roberto Schwarz, orientado pelo pensamento pós golpe militar de 64, traça uma reflexão bastante conhecida já no ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*. Com efeito, o crítico afirma: “Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo - seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo - componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional” In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.90.

Fomentou-se, portanto, uma valorosa tradição literária brasileira, cujos postulados estéticos partiam de percepções da peculiaridade nacional, a saber, da conjunção entre velhas estruturas e a modernidade incipiente. Ao que parece, pelo breve trecho enunciado do conto, o autor mineiro adere a essa tradição. Todavia, as nuances, no que diz respeito a essa problemática situada nos sertões, nas zonas mais empobrecidas da sociedade – para as quais a experiência de Euclides da Cunha é central – foram sendo alteradas paulatinamente até culminar no ponto de vista do qual Guimarães Rosa é tributário. Ou seja, na gênese de sua literatura, está a apropriação e a atualização estética do entrecruzamento das instâncias moderna e arcaica.

Nesse sentido, Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”³⁷, mostra como evolui o pensamento intelectual e artístico na América Latina em face da gradativa tomada de consciência do atraso comum às ex-colônias europeias. Passada a euforia com a expectativa da modernidade instalar-se de fato aqui, adensa-se, no meio intelectual, a chamada fase de *pré-consciência* do atraso, levando ao surgimento obras de caráter mais ideológico, nas quais o pitoresco perde o viés idealizado dos românticos do século XIX³⁸. Em uma terceira fase, caracterizada pelo crítico como *consciência catastrófica do atraso*, ou *consciência dilacerada do subdesenvolvimento*³⁹, o localismo, isto é, o regional com seu substrato marcado antes pelo subdesenvolvimento, torna-se substância de onde os autores retiram questões universais. Candido situa nessa etapa as obras de Garcia Marques, Juan Rulfo e Guimarães Rosa:

O que vemos agora sob este aspecto, é um florada novelística marcada pelo refinamento e os contornos humanos se subvertem, levando traços antes pitorescos a se desencadear e adquirirem universalidade. (...) Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que (...) se poderia chamar de *superregionalismo*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera a explosão do tipo naturalismo...⁴⁰

Neste ensaio, Candido recupera suas primeiras críticas, em que apontavam, inspirado nas impressões de Álvaro Lins, o caráter transcendental do regionalismo

³⁷ Antonio Candido. “Literatura e subdesenvolvimento”, In: *Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

³⁸ Antonio Candido refere-se à geração de 30. Acerca da geração de 30, a qual Lafeté caracteriza também como a “passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento” In: *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973. p. 23.

³⁹ A análise mostrará que colar esse conceito ao conto pode ser problemático, uma vez que o ponto de vista da enunciação será simpático ao atraso que serve de pano de fundo à história. Com isso, a chamada consciência do atraso será feita por meio de uma narração ambígua, de onde outras questões complexas emergem.

⁴⁰ Antonio Candido, *op.cit.*, p. 195. *Grifo meu*.

rosiano⁴¹. Ademais, fica indicado o método caro ao crítico: partir das vicissitudes entre local e universal. Em resumo, Candido consegue salientar um ponto chave na prosa rosiana: as questões metafísicas que inegavelmente abundam nos textos estão escoradas nos pilares sociais, cujas formas se misturam aos aspectos moderno e às nuances arcaicas.

Interessante é que o próprio crítico propõe uma relativização da sua leitura. Segundo Mario René Rodríguez Torres:

Em “Literatura e subdesenvolvimento” é observável uma visão da história ainda muito homogênea, que, como também foi dito, o próprio Candido, no marco das reuniões de especialistas, vai considerar necessário abandonar em favor de outra história literária que leve em conta “os diferentes ritmos temporais” da América Latina.⁴²

A despeito da ressalva sobre as ideias de Antonio Candido, a centralidade da argumentação em torno do *superregionalismo* permanece válida. Esse conceito será retomado em outra chave de leitura por Ángel Rama, com quem, aliás, Candido travou profícuo diálogo. Na metade do século XX, explode o que será convencionado como *boom* da literatura latino-americana, do qual Rosa não só faz parte, como é considerado expoente. Autores como Miguel Angel Asturias, Juan Julfo, Gabriel Garcia Marquez, citados por Candido, serão classificados por Ángel Rama como *transculturadores*. Resumidamente, são autores que, imersos no subdesenvolvimento social – produto da histórica condição colonial – fazem a ponte entre uma mitologia local arcaica e o mundo letrado cosmopolita. A ponte é ao mesmo tempo uma preservação da cultura local e sua revitalização por meio do fazer artístico, processo que se vale de conquistas vanguardistas.⁴³ Marli Fantini atribui a esses escritores a capacidade de “inaugurar novos espaços discursivos”, onde histórias e temporalidades diversas se misturam⁴⁴.

⁴¹ Álvaro Lins foi o precursor no sentido de olhar para a obra de Guimarães Rosa para além do regionalismo pitoresco localista. Ideia que será apurada por Candido. Vale citar a observação de Álvaro Lins: “a meu ver, deveria ser o ideal de literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma arte civilizada e por uma técnica aristocrática de representação estética” “A grande estreia”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 12/abr, 1946. *Jornal de Crítica*. JGR-IEB/USP-R1.

⁴² Mario René Rodríguez Torres, “De Antonio Candido a Antonio Candido: um programa de leitura de Antonio Candido em chave latino-americana” in: *Antonio Candido 100 anos* – Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz (org.). – São Paulo: Editora 34, 2018, p.181.

⁴³ A esse respeito, o ver o estudo de Marli Fantini. *Guimarães Rosa - Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003.

⁴⁴ *Ibidem*.

Retornando ao início da história de Lalino e aos sentidos em torno da imagem da estrada naquele contexto, Carolina Serra Azul afirma: “no cerne da narrativa [A volta do marido pródigo] está a relativa modernização do interior do país”⁴⁵, que começa gradativamente a se industrializar. O fenômeno do processo mundial do desenvolvimento da industrialização e urbanização, responsável, em parte, pela fragmentação do sujeito moderno, operaria como possibilidade de autonomia em relação ao patriarcado rural, se não emperrasse nessa organização rural e arcaica, que assombra incursões de caráter moderno, como por exemplo a concepção de uma rodovia. Nesse sentido, Felipe Bier chama atenção para o caráter provisório do trabalho na feitura de estradas, cuja mão de obra era aliciada à proporção que a estrada varava determinada região, ou seja, convocava-se a mão de obra local e ao cabo daquela localidade, contratava-se novo corpo de trabalhadores. Essa dinâmica preserva a lógica do desenraizamento dos pobres. Concepção marcada pela possibilidade de assalariamento do trabalho devido ao desenvolvimento urbano-industrial, mas que não se concretiza totalmente com Lalino, pois “faltam-lhe as mediações sociais necessárias para se construir como trabalho propriamente capitalista, em que o dispêndio de tempo de trabalho possa ser expresso em portabilidade de valor”⁴⁶.

No exercício agrário era comum contratarem trabalhadores para o desmatamento e o plantio para depois dispensá-los, impedindo a comunicação do trabalhador com o valor gerado pelo seu trabalho. A esta prática Francisco Oliveira, em *Crítica à razão dualista*, atribui o conceito marxista da acumulação primitiva⁴⁷, reformulando-o: na passagem da economia agrário-exportadora para urbana-industrial não se expropriava a propriedade, mas sim “o excedente que se forma pela posse transitória da terra”⁴⁸. A medida implica a conservação do modelo arcaico, isto é, a manutenção de medidas que dificultam para o trabalhador transformar as horas de trabalho em salário, tolhendo, destarte, a consolidação do ideal de modernidade, visto que a nova ordem pressupõe maior circulação interna do capital. Ao pobre então resta a escolha pela instabilidade de incursões modernas promovidas pelo Estado como a estrada, ou servir de mão de obra

⁴⁵ Carolina Serra Azul Guimarães. *Guimarães Rosa e o primeiro Modernismo: uma leitura de Sagarana*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 47.

⁴⁶ Felipe Bier. *Formação e realismo: forma e história em Sagarana*. 2016. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 201, p. 68.

⁴⁷ Para o desenvolvimento dessa análise é ver o capítulo X da tese Felipe Bier, na qual o crítico aprofunda as implicações da teoria marxista de Oliveira articulada ao episódio de Lalino Salâthiel.

⁴⁸ Francisco de Oliveira, *op.cit.*, p. 43.

para a acumulação primitiva do coronel⁴⁹. Isso, de certo modo, ganha traços no trecho citado, o qual vale recuperar parcialmente:

No corte, a turma do seu Marra bate rijo, de picareta, atacando no paredão pedrento a brutalidade cinzenta do *gneiss*. Bom trecho, pois, remunerador. Acolá, a turma dos espanhóis cavouca terra mole, xisto talcoso e micaxisto; e o chefe Garcia está irritado, porque, por causa disso, vão receber menos, por metro quadrado e metro cúbico. Adiante, uns homens colocando os paus do mata-burro. Essa outra gente, à beira, nada tem conosco: serviço particular de seu Remígio, dono das terras, que achou e está explorando uma jazida de amianto. E, mais adiante, o pessoal do Ludugéro, acabando de armar as longarinas da ponte.

De um lado, os trabalhadores da estrada, os quais vão sendo nomeados aos poucos (Batista, Generoso, Tercino e outros). Com picaretas, eles quebram pedras, enquanto o malandro conta causos, fala de mulheres e de projetos pessoais. De outro lado, há também os funcionários da fazenda: “Essa outra gente, à beira, nada tem conosco: serviço particular de seu Remígio, dono das terras”. Todos pobres, compartilhando quase o mesmo espaço. Uns a serviço do Estado, outros trabalhando para o fazendeiro local. A labuta de ambos os grupos sobre as rochas cria, assim, uma espécie de metáfora: seja na fazenda, seja na estrada, a pobreza está empedrada.

A estrada, assim, reflete a rarefação do nexos trabalhador-valor, peculiarmente longe da sombra da casa-grande. Carolina Serra Azul, aliás, bem nota a aversão do Major às estradas e àqueles que nela trabalham e/ou circulam: “serve só pra essa cambada traçando afoita por toda parte”⁵⁰. Daí que o arcaico ajuíza o moderno.

O trabalho efêmero da construção da estrada pode ser explicado pelo halo histórico em que aos trabalhadores, pobres e brancos do período escravocrata, cabiam somente serviços residuais. Maria Sylvia de Carvalho Franco, em clássico estudo sobre as condições dos homens livres e pobres no período arrolado, mostra que a ausência de reconhecimento social do homem livre pobre ensejava este tipo de ofício. Ancorada em documentos, a autora cita o exemplo da construção de uma estrada em Guaratinguetá, na qual um grupo de trabalhadores alheios, postos numa condição de servidão legalmente sancionada pela câmara, executam o ofício braçal devido à escassa de mão de obra

⁴⁹Cf. Felipe Bier: “O homem pobre é a mão-de-obra para acumulação primitiva do coronel, que mistura mandonismo ao ímpeto de acumulação de terras e poder”, *op.cit.*, p. 43.

⁵⁰ *Op.cit.*, p. 143.

pública.⁵¹ Diante do fato histórico, infere-se que, após abolição, as atividades de realização de serviços públicos que não demandavam nível algum de letramento continuaram a ser executadas pela mesma classe de antes, ou seja, por homens livres e pobres.

Nota-se que o imperativo da acumulação primitiva, que enseja a resistência do patriarcado rural diante da nova ordem burguesa urbana, a efemeridade da relação do trabalhador com o valor, alinhada ao reiterado descrédito do pobre em face da ordem social-econômica, cria uma experiência social quase inexorável. Nesse quadro, propício à imobilidade social, a malandragem pode emergir como resistência, ao menos em tese.

Expelidos do campo para as estradas, diante da nova ordem que vai se condensando, a estrada acolherá os desvalidos. Historicamente, o *locus* da rua foi por muito tempo espaço considerado abjeto, sujo e limitado ao trânsito de negros-escravos, os brancos preferiram o resguardo dos sobrados. Nas vilas, circulavam tropeiros, jagunços e moradores pobres⁵², Lalino Salãthiel pertence, pois, aos desdobramentos da chamada *plebe rural*, definida por Walnice Nogueira Galvão como um grupo de pessoas que não eram “nem senhores nem escravos (...) imensa massa humana excluída do processo produtivo aplicada a atividades marginais e *esporádicas*”⁵³. Espaço e atividade ajudam a classificar o protagonista. É justamente na precária simbiose entre Lalino e o trabalho que desponta sua face mais subjetiva:

— Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão...)

— Que é que eu hei de fazer seu Marrinha.... Amanheci com uma nelvragia... fiquei com cisma de apanhar friagem.

[...]

(Tercino apoia o pé no ferro da picareta; o que é que diz:

— *Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p’ra cima, e fica contando histórias e cozinhando o galo...*

[...]

Seu Marra já concordou:

⁵¹ Maria Sylvania de Carvalho Franco. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

⁵² A esse respeito vale lembrar da inesquecível figura de José Amaro de *Fogo Morto*. O pobre seleiro vivia de favor num casebre nas terras de Seu Lula. Na primeira parte do romance o foco está em Amaro e suas conversas com outros personagens pobres. Tudo acontece na rua, em frente à casa do mestre. A respeito do romance é ver ensaio de Simone Rossinetti Rufinoni: *À sombra da casa-grande: patriarcado, loucura e ressentimento em Fogo morto*. Teresa revista de Literatura Brasileira [19]; São Paulo, 2018.

⁵³ *Grifo meu*. Convém ver o capítulo “Plebe rural” em *As formas do Falso*, de Walnice Nogueira Galvão.

- Está bem, seu Laio, por hoje, como foi por doença, eu aponto o dia todo. Que é a última vez!... E agora, deixa de conversa fiada e vai pegando a ferramenta!
- Já, já, seu Marrinha. ‘Quem não trambuca, não manduca’!...’⁵⁴

Vários indícios demonstram a repulsa de Lalino ao trabalho. O malandro não só chega atrasado, como não executa sua tarefa, limitando-se a contar anedotas aos colegas. Se a preguiça pode ser lida à luz da ideia de malandragem⁵⁵, no Brasil a aversão ao trabalho também emerge como sintoma do regime escravocrata, cuja ideologia recai também na chamada *plebe rural*. Lalino Salãthiel é um mulato livre e pobre e que vive neste ambiente majoritariamente dominado por latifúndios, cuja economia agropecuária engessa a condição de subserviência dos trabalhadores livres diante dos proprietários. Logo, é imperativo à sobrevivência no meio que cerca e que pertence ao patriarcalismo a condição de agregado⁵⁶. Tal dinâmica é reflexo de uma economia respaldada pela escravidão na qual homens livres brancos pobres estavam, salvas exceções, indissolúvelmente subordinados a uma elite via mecanismo do favor, o qual, segundo Roberto Schwarz, ganha o status de “nosso mediador universal”⁵⁷. Parte do argumento de Roberto Schwarz acerca da dependência surge, como se sabe, a partir das reflexões de Maria Sylvia de Carvalho Franco. Roberto Schwarz examina especificamente como a figura do agregado no espaço urbano é apreendida literariamente por Machado de Assis.

O conto de Guimarães Rosa mostra que, apesar das nuances no que tange à lógica do favor atreladas ao espaço, há uma força imperativa que parece conservar o sentimento de repulsa ao trabalho. Vale lembrar: o contexto da narrativa de Guimarães Rosa não é o da escravidão que enseja o favor, mas há notoriamente uma experiência social estetizada

⁵⁴ *Grifos meus. Op.cit.*, pp. 101-102.

⁵⁵ Vale resgatar um dos *leitmotifs* de Macunaíma “Ai que preguiça...”. Carolina Serra Azul em sua dissertação lembra que a aversão ao trabalho é comum aos malandros brasileiros, além de Macunaíma, Antônio Balduino de *Jubiabá* de Jorge Amado também se nega a labutar.

⁵⁶ Segundo Maria Sylvia de Carvalho “A família [patriarcal] apresentou dupla estrutura: um núcleo legal, composto do casal e seus filhos legítimos, e a periferia, constituída por toda sorte de servidores e dependentes”, *op. cit.*, p. 44. Esses agregados – ou dependentes – estão sob a égide da “dominação pessoal” cujo princípio está vinculado a uma relação de reciprocidade, pois, em síntese, o senhor de terras fornece sustento básico e proteção, em troca o agregado realiza diversos serviços. Cabe ressaltar que embora haja, sem dúvida, uma relação benéfica a ambos, os dependentes estão à mercê da autoridade e das arbitrariedades do patriarca. Deste modo, a posição hierárquica deste impossibilita qualquer tipo de autonomia daquele.

⁵⁷ Refiro-me à expressão da qual se vale Roberto Schwarz para introduzir sua análise acerca dos romances de primeira fase de Machado de Assis. In: *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo: Editora. 34, 2012, p.16. Em Iaiá Garcia, por exemplo, há uma tentativa de transgressão deste panorama por parte da personagem Estela que se opõe veementemente ao mecanismo do favor a despeito das consequências inevitáveis, tais como estagnação social e julgamento moral. Uma das matrizes do raciocínio do crítico pode ser o próprio texto acima citado: *Homens livres na ordem escravocrata*.

que ecoa a lógica da dependência. Cabe investigar de que modo essa modernização conservadora no sertão é formalizada pelo autor mineiro.

O asco inicial em relação ao trabalho físico corta verticalmente as classes sociais, isto é, vai da elite até os desvalidos na condição de agregados. Na vida privada das casas-grandes, por exemplo, será nítido o culto à ociosidade, o que distancia “os da casa” dos “da Senzala”. A pele excessivamente pálida e a falta de saúde das sinhás são provenientes do sedentarismo e do claustro cotidiano; já a inação dos senhores será figurada nas redes de suas respectivas casas-grandes; nelas os homens passavam horas a fio contemplando suas propriedades⁵⁸.

No que se refere especificamente à massa formada entre proprietários e escravos, Caio Prado Júnior definirá – sob a ótica econômica – como “desclassificados, inúteis e inadaptáveis (...) moralmente degradados”⁵⁹. A identificação – apesar de generalizada – é compreensível, uma vez que a repulsa ao trabalho não se restringe à classe dominante: “nenhum homem livre pegaria numa enxada”⁶⁰. Candido também chama a atenção para a ociosidade como herança do arranjo socioeconômico: “verdadeiro flagelo criado pela ociosidade que seguiu a sedentarização no centro-sul: ‘aí, se as camadas superiores puderam afazendar-se graças à cana-de-açúcar e ao braço negro, as demais contribuíram com uma *quota apreciável de desocupados e aventureiros...*”⁶¹.

Finda a escravidão, a ralé nacional ainda permanece excluída da ordem do trabalho. O processo de importação da mão de obra, por exemplo, ajuda a conservar o quadro. A esse respeito, Lúcio Kowarick afirma: “o estrangeiro foi amplamente usado, relegando para segundo plano o volumoso estoque de livre e libertos, que, mais uma vez, foram excluídos dos núcleos dinâmicos da economia”⁶². Estrangeiros que, na lógica do conto, aliás, são colocados como antagonistas.

Além do fator político-econômico, Kowarick chama atenção para um traço que se destaca na ideologia do caipira paulista. Ao que consta, o grupo interiorano tinha a vadiagem como cultura e, conseqüentemente, o “desamor” pelo trabalho. O quadro que

⁵⁸ “Ociosa, mas alagada de preocupações sexuais, a vida do senhor de engenho tornou-se uma vida de rede. Rede parada, com o senhor descansando, dormindo, cochilando” Gilberto Freyre, *op.cit.*, p. 518. Em descompasso com o novo patriarcado, pautado nas relações cordiais e na labuta, o personagem Seu Lula de Fogo morto, José Lins Rego, passa grande parte da história deitado na rede enquanto sua propriedade rui gradativamente. Seu Lula representa exatamente a velha oligarquia, ociosa e individualista.

⁵⁹ Caio Prado Júnior. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Brasiliense/Publifolha, 2000.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Grifo meu*. Walnice Nogueira Galvão cita Antonio Candido a fim de elucidar o perfil do sertanejo na obra rosiana. In: *As formas do Falso*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 36.

⁶² Lúcio Kowarick. *Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 99.

se desenha é de várias remodelagens históricas em que o trabalho ora é negado espontaneamente por parte da ralé; ora ele é vetado à própria massa de desvalidos, sobretudo à que se forma pós abolição.

Mais afinado ao território narrativo de “A volta do marido pródigo” é o romance de Helena Morley, *Minha vida de Menina* (1942). Salvaguardadas as diferenças notórias, ambos têm a presença de imigrantes, apresentam a herança da escravidão e se passam em solo mineiro numa temporalidade relativamente próxima. No ensaio “Outra Capitu”, Roberto Schwarz mostra como um novo modo de exploração convive com traços mais arcaicos, oriundos da escravaria, o que reverbera nos arranjos domésticos, na relação com o trabalho e num sentimento coletivo que persiste:

Olhando melhor, notaremos já aqui os indícios da organização social, cujo espírito é diferente. Emídio, um dos meninos, é um *crioulo*, *agregado* à chácara da avó. Quem carrega a bacia de roupa em cima da cabeça é ele, ao passo que os irmãos de Helena levam as panelas em carrinho, assim como é ele quem procura a lenha, enquanto os outros caçam e pescam. Uma das poucas cenas finais, e terão surgido os contornos nada igualitários da grande família patriarcal, com proprietários ricos e influentes no centro, e parentes, dependentes, afilhados, ex-escravos e desvalidos ciscando à sua volta⁶³.

Roberto Schwarz aponta uma sintomática especificidade acerca da herança escravocrata. No ambiente narrativo da personagem Helena, os ex-cativos serão absorvidos pelas famílias. A integração dos ex-escravizados, apesar de precária, de fato acontece no sertão, diferentemente da dinâmica urbana que irá lançar essa massa aos cortiços.

Ainda segundo Schwarz, em *Minha vida de Menina*, observa-se a conservação de algumas práticas de compadrio, herança da ideia de *favor*. No computo geral, vê-se a coexistência da conservação e inovação social. Aquela fica por conta de relegar o trabalho manual ao mais pobres, tal qual no período da escravidão; por outro turno, a valorização parcial do trabalho insinua um ideal de modernidade⁶⁴. Essa é a ambiência que de certo

⁶³ Roberto Schwarz, “Outra Capitu”, In: *Dois Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 51.

⁶⁴ “Meu pai não deixa meus irmãos ficarem sem trabalhar, dizendo que o trabalho só é desonra aqui, porque só os escravos é que trabalhavam e que onde não havia escravos o trabalho é honroso. Na nossa família nunca ninguém deixou um filho carregar um embrulho na rua. Só pensavam em fazê-los doutores. E agora como vai ser?” Helena Morley, *op.cit.* p. 312. Vê-se, neste fragmento, que ao trabalho não é atribuído carga degradante, ao mesmo tempo os brancos, no romance, nunca carregam pacotes.

modo também figura no conto de Guimarães Rosa. Trata-se de uma sociabilidade complexa cujo fundo histórico explica a relação ambígua com o trabalho.

Em suma, a figura do mulato preguiçoso, no conto, é uma construção historicamente plasmada a partir do enfeixamento entre mais de três séculos de escravidão e modernização conservadora na sociedade brasileira. Sabe-se que a dissipação mundial da ideologia burguesa-liberal articulada à ascensão do capitalismo promove a autonomia do sujeito moderno, o que vai de encontro à lógica da dependência brasileira, seja ela forçada ou induzida. As novas diretrizes econômicas, portanto, não suportam mais a incumbência forçada, além de beneficiar, em princípio, o sujeito que se destaca pelo trabalho. O labor no século XX ganha outra dimensão: não se trata mais de uma atividade degradante de escravos, oferece-se, na verdade, como uma oportunidade de autonomia, ainda que na prática não seja bem assim.

Se a História está diluída no texto, a personalidade de Lalino teria algo do *ethos* nacional no sentido de conservar traços atrasados numa lógica que flerta com a modernidade, visto que preserva a fobia sobre o trabalho, mesmo com o novo ideário sobre o labor. A coexistência, portanto, da dimensão histórica e do caráter do malandro explicaria a relação de Lalino com o trabalho: a saber, de um lado uma peculiaridade histórico-nacional; de outro, o livre-arbítrio, ou melhor, a malandragem.

Walnice Nogueira Galvão, em ensaio primordial para compreender as ambiguidades de *Grande Sertão: veredas* vinculadas à matéria histórica, mostra que o grupo social dos desvalidos na ordem patriarcal da Primeira República – nos sertões brasileiros, principalmente – são úteis aos chefes locais, na medida em que garantem o poder ao fazendeiro por meio da violência, ou seja, via jagunçagem⁶⁵. Ao passo que os jagunços asseguram a ordem por meio da violência, a experiência malandra certifica a manutenção da “desordem”, elemento paradoxalmente necessário ao patriarcado brasileiro. Assim, os *inúteis* tornam-se *úteis*, cada qual à sua maneira. Associando *Grande Sertão: veredas* ao conto de Lalino, pinta-se um quadro histórico-literário, no qual os pobres que despontam no centro das tramas estariam representados por meio de uma espécie de dualidade à maneira homérica: de um lado os guerreiros, do outro o astuto. Habilidades que estão a serviço do patriarcado.

⁶⁵ Walnice Nogueira Galvão dissecou a utilidade dos pobres para o sistema patriarcal. A jagunçagem alicia os homens pobres, pois surge como fonte de renda (halo histórico) e como uma atividade honrosa (halo imaginário), resgatando os mitos medievais dos cavaleiros andantes. *Op.cit.*

As proposições de Walnice N. Galvão deixam transparecer aspectos acerca da origem e de algumas especificidades da malandragem. A categoria *malandro* é uma construção brasileira, com certa localização e temporalidade delimitadas. A esse respeito, Maria Rita Kehl, investigando a relação entre malandros cariocas e a origem do samba, pontua:

Outra ocupação já estabelecida naquela época entre os ex-escravos mais fortes era a de cabos eleitorais de políticos locais. Segundo Humberto Franceschi, a tradição da malandragem teve origem entre os antigos escravos soldados, ‘oriundos das revoltas do início da República’, lutadores da capoeira de Angola que prestavam serviço aos políticos locais. ‘Uma outra geração formada vinte anos depois (já no século XX) toda descendente de ex-escravos e mantida na mesma condição social [...] conduzia-se por conta própria sem mais depender exclusivamente dos políticos locais. Dessa geração surgiu o malandro carioca’⁶⁶

O malandro, antes de se configurar como tal, transitou no mundo rural, fazendo serviços residuais caros à ordem senhorial. As incumbências poderiam ser executadas tanto pela via da violência, quanto pelo embuste. A figura histórica do malandro nasce, então, dessa camada de complexa definição no interior do país, e ganhará seus traços finais no espaço urbano, para onde ela migra. Em resumo, o ambiente rural arbitrário calcado no mandonismo e no trabalho forçado enseja o surgimento dessa figura. Abolida a escravidão, ela se desloca para os subúrbios das cidades, onde encontra o auge e também a decadência do seu modo de ser.

Se a característica fundamental do malandro é a repulsa pelo trabalho, é natural que o declínio de seu estilo de vida esteja atrelado a uma ode nacional à labuta. É o caso da política desenvolvimentista de Getúlio Vargas, que marcará a institucionalização do descrédito da vadiagem. Thiago Moraes Fernandes Truz faz boa síntese da questão:

O malandro, cuja vestimenta e trejeitos tornaram-se, hoje, caricatura, viveu nas principais cidades brasileiras até a primeira metade do século XX, mais especificamente até a ideologia trabalhista de Vargas transformá-lo em instrumento político de seu governo. Roberto Schwarz trata a superação da malandragem, chamada por ele de marginalidade, a partir do famoso samba de Wilson Batista ‘O bonde de São Januário’ A superação da marginalidade pelo trabalho ordeiro é um tópico antigo. Todos conhecem o samba getulista da conversão do malandro: “Quem trabalha é que tem razão / Eu digo e não tenho medo de errar / O bonde São Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar”. A letra gabava o trabalhador à custa do malandro, mas os dois lados da alternativa eram simpáticos. (SCHWARZ, 2012, p.178)⁶⁷

⁶⁶ Maria Rita Kehl. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018, p.70.

⁶⁷ Thiago Moraes Fernandes Truz. *Dois faces da malandragem: a figura do malandro nos contos "A volta do marido pródigo", de Guimarães Rosa, e "Paulinho perna torta", de João Antônio*. 2014. Dissertação

Lalino Salãthiel, portanto, não corresponde ao malandro típico, aquele das cidades, que aparece em várias obras da literatura brasileira⁶⁸. O mulatinho de Guimarães Rosa, na verdade, remonta à origem da malandragem, situada no Brasil profundo, próxima ao início do século XX. Daí que ele poderá ser cortejado, como será mostrado mais adiante, com a célebre figura de Pedro Malasarte, malandro caipira intrincado no sistema da casa-grande. Ao mesmo tempo, Lalino também vai à cidade do Rio de Janeiro, onde os malandros estão vivendo seu apogeu. Nesse trânsito entre os espaços citadino e rural ele trafega ora pelo lugar de origem, ora pelo espaço de coroamento da malandragem nacional.

A primeira epígrafe do conto já aludia à malandragem: “... Negro danado, siô, é Heitô:/ de calça branca, de paletó,/ foi no inferno, mas não entrou!”⁶⁹. A indumentária do “Negro danado” já remonta aos malandros caricatos. Além disso, a cantiga traz à tona um dos pontos fundamentais dessa figura: a astúcia.

A malandragem, sugerida na epígrafe e na breve cena da estrada, será escancarada na sequência da narrativa. A utilidade do malandro astuto e pobre ao sistema patriarcal é captada por um personagem secundário. Entre a estrada e incursão de Lalino no sistema patriarcal há, contudo, um *intermezzo*, o qual vale resumir: cansado da labuta braçal, Lalino, financiado por um espanhol, a quem, de certo modo, leiloa a esposa, abandona a cidade provinciana em que vive, tencionando uma evasão à capital Rio de Janeiro e à sua vida supostamente luxuriosa. Notam-se, neste ponto, os primeiros índices da unidade arrolada, o malandro transita entre os espaços da cidade moderna idealizada e a província rústica, o que indicaria a alternância da moral à imoralidade sob a ótica cristã – esta bastante relevante para a composição do conto.

A vida boêmia na capital fluminense logo se torna enfadonha e decepcionante em face de suas idealizações; o malandro resolve voltar à sua cidade, embora tenha prometido que não regressaria. Em seu retorno, a comunidade o rechaça em virtude de suas condutas

(Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p.16. Ainda nessa linha, Thiago Truz também cita Jessé de Souza, para quem as “metamorfozes do malandro” estão ligadas a essa empreitada trabalhista e nacionalista do varguismo. Maria Rita Kehl também se vale do mesmo exemplo de Roberto Schwarz para descrever o papel do Estado na construção de uma narrativa que censurava o elogio à malandragem.

⁶⁸ O malandro urbano apresenta vida longa na literatura brasileira. Ele aparece em autores como Manuel Antônio de Almeida, Aluísio de Azevedo, Jorge Amado, João Antônio e outros.

⁶⁹ *Op.cit.*, p. 99.

consideradas vis, principalmente no que concerne ao fato de abandonar a mulher. Esta, tão logo o marido a abandona, casa-se com o espanhol seu Ramiro.

Lalino regressa e após um descanso nostálgico encontra, ao acaso, com seu Oscar, filho do chefe local, o major Anacleto. Seu Oscar, cortejado pelo astuto Eulálio, concorda em empregar o malandro, desde que seu pai, o Major Anacleto, também o aceite – o que de fato acontecerá com ajuda de Tio Laudônio, irmão do major, e a despeito de várias ressalvas. Inicia-se, então, a incursão mais direta do malandro na vida patriarcal. Lalino começa a lograr a passagem do espaço laborioso e intermitente restrito às camadas mais populares para o espaço da casa-grande:

Está direito pai...Não precisa ralhar...Eu só pensei, porque o mulatinho é corisco de esperto, inventador de tretas. Vai daí, imaginei que, pr'a poder com as semvergonheiras do Benigno com o pessoal dele, do pior... Mas já que o senhor não quer, estou aqui estou o que não.

Em seguida, Tio Laudônio, irmão do major, caracterizado como “devoto por hábito e casto por preguiça”⁷⁰ dada sua reverência à ociosidade, respalda o argumento do sobrinho:

— Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é de Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer um apadrinhamento... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia... Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci.⁷¹

As falas em defesa do malandro vão no sentido de demonstrar a importância de se ter um sujeito com habilidades camaleônicas, podendo a qualquer momento transgredir a ordem social, servindo de modo enviesado ao poder. Ou seja, partindo da premissa de que a imoralidade (esfera da desordem) é ferramenta necessária no fomento das disputas políticas, apadrinhar alguém como o astuto Lalino apresenta-se como um ato perspicaz.

Em matéria de malandragem, tio Laudônio é bastante arguto. Ele sabe que tanto Lalino quanto o Saci são *personas* cujas índoles são ambíguas, daí a analogia que ele faz de Lalino à figura mítico-histórica do Saci, o qual, na cultura folclórica brasileira, representa um típico herói-trapaceiro, um *trickster*. Ademais, o tio coloca no mesmo bojo da malícia a atribuição racial do malandro. Não fossem os conselhos, o parente que

⁷⁰ Luiz Roncari aponta para a índole semelhante de tio Laudônio à de Lalino. Ambos ladinos cultivadores da luxúria e do ócio. *Op.cit.*, p. 48.

⁷¹ *Op.cit.*, p. 129.

parasita o irmão rico tangenciaria a inutilidade. Útil mesmo é o malandro que pode auxiliar nos jogos de interesse do grupo local.

Nos trechos acima, a malandragem é então aludida em duas concepções: uma histórica (e racista), outra folclórica. Destacam-se duas falas, as quais remontam à questão de raça associada à postura de Lalino: “Eu só pensei, porque o mulatinho é corisco de esperto, inventor de tretas”; “Um mulato desses pode valer ouros.... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender”. O sentido da junção malandro-mulato deve ser apreendido em duas instâncias de leitura. Num primeiro plano, irrompe a conotação racista do termo “mulato” como um sujeito de caráter degradante e, por isso, valioso para as atividades almeçadas pelos da casa-grande. Este olhar pejorativo para o mulato se alinha, conforme notado por Roncari⁷², ao sentimento racista generalizado da primeira metade do século XX, que encontra respaldo em personalidades eruditas como – e principalmente – Oliveira Vianna.⁷³

Em contrapartida, a filiação da malandragem à questão de raça contém valoração positiva que se encontra na referida utilidade. Nesse sentido, a metáfora de Tio Ladônio que caracteriza o malandro é singular: “Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci”. A menção ao trickster mais conhecido do folclore brasileiro, o Saci, deixa entrever aspectos constitutivos de Lalino⁷⁴. Posto assim, observa-se que a construção histórica do malandro e do mulato se encontra com a elaboração culturalista do *trickster* folclórico.

⁷² Luiz Roncari, *op.cit.*, pp. 30-33.

⁷³ “Em seus ensaios inéditos, Oliveira Vianna afirma que ‘os cronistas coloniais são unânimes em reconhecer na maioria dos mulatos falhas de caráter graves’ (VIANNA, 1991, p.47). Vianna, ao se referir à psicologia do negro e do índio e de seus cruzamentos com branco, escreve: “Comparando os mulatos e os mamelucos, sentimos que estes possuem um equilíbrio moral perfeito, ao passo que aqueles, embora de caráter menos sólido, parecem mais bem dotados do ponto de vista da inteligência...” (VIANNA, 1991, p. 48, *apud*, BENEDETTI, 2010, pp. 73-73). Cabe dizer que tanto Roncari quanto Benedetti insinuam que o *zeitgeist* à época da produção influencia Rosa na tessitura da obra. Segundo Roncari “Rosa mimetiza em seus três primeiros livros a instabilidade político-social do Brasil Primeira República, momento no qual o autor mineiro vislumbraria uma carência de pai, isto é, de um tutor que desse conta de promover o fortalecimento das instituições político sociais”. Cf. Serra Azul, *op.cit.*, p.27.

Ainda no que tange à questão de raça, Gilberto Freyre afirma que “Nesses mulatos, a má origem era completa e para todos os efeitos sociais: ilícita a união de que resultavam; socialmente desprezíveis os pais; socialmente o inferior meio em que nasciam e se criavam - cortiços, ‘quadros, mucambos. De um desses meios – o cortiço - deixou Aluísio Azevedo no seu *Cortiço* um retrato disfarçado em romance que é menos ficção literária que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto da formação brasileira” Vale lembrar que Firmo, o malandro de *O cortiço*, também renega o trabalho e se dedica aos jogos políticos, assim como Lalino. No que refere ao caráter racista das considerações de Gilberto Freyre, é ver o capítulo “Política e Memória no Brasil: Oliveira Vianna e Gilberto Freyre” de Jaime Ginzburg, *op. cit.*, no qual é esclarecida a historicidade da obra de Freyre em relação ao que se produzia, como o supracitado Oliveira Vianna.

⁷⁴ A categoria *trickster* estaria aludida na segunda epígrafe da obra, na qual a raposa, símbolo máximo da astúcia é evocada: “’For a walk and back again’ said the fox. ‘Will you come wiht me ? I’ll take you on my back. For a walk and back again”, *op.cit.*, p.1.

Oriundo da mitologia norte-americana, essa figura mítica enquadra-se em uma categoria literária e folclórica simultaneamente. Visto como herói-trapaceiro nessas sociedades primitivas era caracterizado como “... ambíguo e contraditório. (...) um herói embusteiro, artiloso, cômico, pregador de peças...”⁷⁵ podendo desempenhar também o papel de civilizador, caso crie as “condições para o florescimento da sociedade humana”⁷⁶. É preciso ter clareza que, apesar das semelhanças, o *trickster* moderno difere do herói-trapaceiro mítico, principalmente no que diz respeito à verossimilhança. O *trickster* primitivo detém traços do universo maravilhoso tais como poderes excepcionais, sexualidade desmedida, antropomorfização, falos de dimensões inumanas etc.⁷⁷. Já as modalidades do *trickster* moderno estão atreladas, necessariamente, ao contexto sociocultural que, por sua vez, está alicerçado pelas relações de desigualdade⁷⁸.

O *trickster* moderno irrompe na literatura brasileira sob a forma do herói malandro, cuja finalidade será, a princípio, mimetizar o caráter brasileiro, distanciando-se tanto da predominância pitoresca do Brasil – ou cor local, usada amplamente nos romances de José de Alencar – quanto da visão elitista que dominava a literatura brasileira romântica. O exemplo notório é o personagem Leonardinho do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

A malandragem ganhará, em 1928, nova envergadura com a novela vanguardista de Mário de Andrade, *Macunaíma*, em cuja complexa composição por núcleos autônomos – ou suítes⁷⁹ – que se ligam frouxamente à história emanam duas possibilidades de leitura: a primeira, em uma esfera mais lúdica, na qual, segundo Simone Rossinetti Ruffinoni, permeia o universo do *mythos*, visando uma antologia etnográfica brasileira; a segunda leitura recai numa esfera mais social que busca interpretar o Brasil, predominando, por consequência, o universo do *logos*⁸⁰. Deve-se salientar que, malgrado

⁷⁵ Renato da Silva Queiroz, “O Herói-Trapaceiro, Reflexões sobre a figura do *trickster*”, In: *Tempo Social*; Ver. Social. USP. São Paulo, 1991. p. 94.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 94.

⁷⁷ Renato Queiroz, *op. cit.*

⁷⁸ Penso nas inferências de Renato Queiroz ao distinguir as peculiaridades do *trickster* conforme o contexto em que está inserido. *Op. cit.*, p. 104.

⁷⁹ Ver Gilda de Mello e Souza. *O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades: Editora. 34, 2003.

⁸⁰ A distinção foi inicialmente proposta por Alfredo Bosi. Para uma apreciação completa acerca das duas esferas de leitura ver Alfredo Bosi. “Situação de Macunaíma”, In *Céu, inferno*, São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, pp. 187-188. Simone Rossinetti Ruffinoni em recente prefácio à novela marioandradiana revitaliza as apreciações de Bosi. A autora desvela o entrelaçamento das múltiplas dicotomias, a saber, da cultura popular e erudita, mito e modernidade, campo e cidade etc, de modo que a relação do protagonista ante à modernidade espelhará a mudança de perspectiva do próprio Mário de Andrade. O autor, na esteira das ideologias vanguardistas, isto é, no começo da chamada fase heroica, ajuizava a modernidade como positiva, ao passo que em *Macunaíma*, a visão ganha dimensão disfórica. Consulta-se Simone Rossinetti

a distinção das esferas, *mythos* e *logos* na novela estão indissociáveis. Em resumo, o malandro marioandradiano está bordado num texto híbrido, articulando o erudito ao popular, de modo que no plano do enredo, o universo mítico será, para usar um termo da novela, dilacerado pela razão e esta pelo seu oposto. No conto de Rosa, a tradição popular também será modelada pela erudição, mais ancorada na verossimilhança, posto que o fantástico quase não aparece. Rossinetti Ruffinoni aquilata o sentido histórico do mito em *Macunaíma*, apontando para a importância do ócio face à “modernidade avassaladora”, de onde desponta similitude com o conto de Rosa:

Mas é, sobretudo, o estatuto da preguiça que figura como resistência ao mundo hostil, que anseia por matar o mito e cujos enigmas têm fundo opressor. Desse modo, *Macunaíma* dá roupagem poética às considerações do autor a propósito de uma possível civilização fundada na preguiça, no sentido de um *ócio criador* capaz de se opor ao império do trabalho, não só pela eleição do fabulário lúdico e por vezes amoral, mas também pela apropriação positivadora dos mitos raciais da indolência do autóctone.⁸¹

Com efeito, vê-se que o sentido histórico do *trickster* na literatura brasileira, seja ele mitigado pela verossimilhança (como nas *Memórias de um sargento de Milícias*) seja ele imerso no fantástico na prosa modernista, reside no herói que, em alguma medida, resiste ao contexto de exploração dos mais pobres.

Postas algumas das nuances da filiação *trickster*-malandro na tradição brasileira, cabe investigar, na história rosiana, a especificidade do sentido histórico do mito, o qual, vertido no crivo da realidade, preserva sua qualidade transgressora, cumprindo, assim, o papel de intermediação entre polos peculiares da sociedade brasileira à época.

O mito na prosa rosiana está enxugado na metáfora e nas convergências de postura do malandro. Adotar, portanto, o *trickster* como parâmetro, ou ainda, simplesmente colá-lo ao malandro Lalino corre-se o risco da crítica universalizante e, sobretudo, a-histórica dado o caráter arquetípico do *trickster*, risco este que respigou em um dos mais importantes ensaios de crítica literária nacional: “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido. O impasse teórico foi notado por Roberto Schwarz: quando Candido circunscreve o malandro das *Memórias* no círculo de um antepassado folclórico, isto é, do *trickster*, distanciando o *trickster*-malandro do pragmatismo do pícaro espanhol, engendra-se um influxo populário-folclórico na teoria, o que poderia levar, segundo sutilmente sugere Schwarz, à análise a-histórica. Desponta, ainda, da aproximação

Ruffinoni. “Entre o erudito e o popular: Macunaíma, a Pauliceia e o Uraricoera”. In: *Macunaíma*. Mário de Andrade. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2016.

⁸¹ *Ibidem*, p. 22.

trickster-malandro outra aresta, assinalada por Otsuka: “...falta à narrativa a contraparte de herói cultural – função que certamente não é desempenhada pelo Major Vidigal. Ao invés da passagem de um estado do mundo para um ordenamento social rigoroso no presente, o que se vê nas *Memórias* é algo como a ‘explicação’ da permanência de uma desordem fundamental”⁸². Ou seja, ausenta-se nas *Memórias* um traço fundamental aos mitos etiológicos: a instituição e, por conseguinte, a modelação da sociedade. O ensaio de Candido, considerado pioneiro por fazer uma apreciação estética que conseguisse articular a dinâmica social da trama à organização estrutural do todo, e ainda, lançasse luz sobre a época sombria da produção do ensaio, não se furtou ao risco do ponto de vista a-histórico. O malandro é, antes, *um* malandro; se se porta tal qual *trickster*, não deixa de estar também em consonância com o pícaro, o que ratifica sua complexidade e consequentemente a impossibilidade de fixá-lo em uma categoria estanque.

Mário M. Gonzáles, partindo da premissa segundo a qual haveria em romances malandros – tais como as *Memórias* e *Macunaíma* – “condições sócio históricas equivalentes” às da picaresca clássica, defende a tese de que o gênero se reformulou consoante a época⁸³. Segundo Gonzáles, os romances malandros modernos poderiam ser classificados como neopicarescos. A picaresca clássica, cuja referência é a novela anônima *Lazarillo de Tormes*, é caracterizada pela presença de um anti-herói que busca a ascensão social por meio da trapaça; o gênero traz ainda certa carga de escárnio ao satirizar um determinado grupo social. De forma homóloga, o malandro Lalino Saláthiel se vale da própria dinâmica transgressora do contexto em que está inserido para se elevar socialmente, expondo e ridicularizando o patriarcado que lhe acolhe.

Deve-se observar uma diferença neste entroncamento de sujeitos à margem: na picaresca, a distinção entre bem e mal é clara; já na história rosiana, cujo pano de fundo

⁸² Edu Teruki Otsuka. *Era no tempo do rei – Atualidade das Memórias de um sargento*. Cotia-SP: Ateliê, 2016.

⁸³ A atemporalidade atribuída ao gênero e núcleo da argumentação de Gonzáles pode ser sintetizada no seguinte parágrafo: “Já em 1970, Alfredo Bosi chamará *Memórias de um sargento de Milícias* de ‘romance picaresco’, porém não sem antes ter dito que ‘cada contexto tem seu modo de apresentar o pícaro’. Bosi acerta em cheio em ambas as afirmações: em primeiro lugar, sua ideia de que a picaresca se realiza de diversas maneiras, segundo o contexto em que se apresenta, coincide plenamente com nosso conceito da picaresca como um gênero que se transgride a si mesmo e que não pode ser entendido como base na obediência cega pelos modelos rígidos, mas como realização independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico”. Mário M. Gonzáles, *A saga de um anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 282.

é o volúvel sistema de patronagem, não há maniqueísmo⁸⁴, já que praticamente todas as personagens infringem as normas.

Por fim, e talvez de maior relevância, um traço comum aos pícaros e aos malandros brasileiros é, uma vez mais, a aversão ao trabalho: “Leonardo *enfrenta a sociedade* apoiado apenas em sua astúcia⁸⁵. Esse enfrentamento se dá a partir de sua rejeição pelo trabalho, pois não vê a necessidade de investir nele”⁸⁶. O pícaro adota a mesma postura de rejeição “pois, de nada serve [o trabalho] como mecanismo de ascensão social. (...) Macunaíma leva isso mais longe e proclama o ócio como princípio...”⁸⁷. Postura análoga à de seu Laio.

A consonância da aversão à labuta vai ao encontro da definição de malandro proposta pelo antropólogo Roberto da Matta: “... o malandro é um ser deslocado das regras formais de estrutura social, finalmente excluído do mercado de trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se”⁸⁸.

Ora próximo do *trickster*, ora do pícaro, o malandro brasileiro tem suas próprias singularidades, as quais serão urdidas no que é particular à prosa rosiana e à leitura da sociedade. Lalino, na condição de malandro, é engendrado como o pêndulo das relações volúveis, é aquele que forceja o sucesso pessoal e, por conseguinte, o do patriarcado.

Em termos de construção, ele precisa ser lido sob as luzes históricas e folclóricas. Da perspectiva culturalista, desponta a associação ao *trickster* nacional, o Saci. Figura mítica que age, aliás, na região rural⁸⁹. Pelo lado histórico, há duas instâncias que se misturam, a raça e o caráter ladino. A visada preconceituosa sobre o mulato é resultado, em parte, da escravidão, cuja abolição, por sua vez, facilita o surgimento do malandro na região do campo. Esses vadios se deslocam para as periferias urbanas, tal qual se nota no percurso do protagonista de “A volta do marido pródigo”.

⁸⁴ Segundo González, a quebra do maniqueísmo é índice de redimensionamento formal da picaresca clássica para a neopicaresca. Decorre dessa indecibilidade também, conforme o autor, o humor. *Op.cit.*, p. 312.

⁸⁵ Ver Edu Teruki Otsuka acerca da *dimensão sombria da malandragem*. O autor mostra que o espírito rixoso rege as relações e conflitos entre as personagens das *Memórias* e que por isso o enfrentamento é relativizado, visto que esta não configura um antagonismo de classe, mas sim compensações imaginárias dentro do mesmo estamento.

⁸⁶ Mário M. Gonzáles, *op.cit.*, p. 289.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 313.

⁸⁸ Roberto da Matta, *Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 204.

⁸⁹ Renato Queiroz mostra como o Saci inicialmente aparece no mundo caipira e gosta de “atrapalhar o povo da roça”. Ver: *Um mito brasileiro: estudo antropológico sobre o Saci*. Polis: São Paulo, 1978, p.79.

A junção do malandro ao *trickster* cria uma ambiência narrativa de ode à burla. Esse nexos, na verdade, é forjado ambigualmente. De um ângulo, a valoração da trapaça confere positividade à história; de outro, ocorre que parte da burla é mobilizada a partir de um estereótipo racista; e mais, o ardil, como se verá, serve também à ordem senhorial, responsável por tantos desmandos. Daí também o sentido negativo.

1.2 Lalino e a eloquência.

Um Baco audaz, ginasta da linguagem!
(Penteu sobre Dionísio, em *As Bacantes*, Eurípedes)

Àquela tarde, tinham manha, tinham charla, boquejavam a prosa mole...
(*Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio)

Na sequência aos conselhos do filho e do irmão, o major, ainda que reticente em aceitar alguém tão pouco confiável, consente com o pedido que lhe fora feito e emprega o mulato. Este, contudo, não vai trabalhar nos primeiros dias e, quando aparece, corrobora as expectativas nele postas – as boas e a más:

Fora! Se não quer tomar vergonha e preceito, pode ir sumindo d'aqui! O senhor está principiando bem, hein?! Está pensando que é senador ou bispo, para ter estado?

Mas teve de parar, porque Lalino, respeitosa e erecto, desfreou a catarata:

— Seu Major, faz favor de me desculpe! Demorei a vir, mas foi por causa que não queria chegar aqui com as mãos somenos...Mas, agora, tenho muita coisa p'ra lhe avisar, que o senhor ainda não sabe...Olhe aqui: todo-o-mundo no Papagaio vai trair o senhor, no dia da eleição. Seu Benigno andou por lá embromando o povo, convidando o Ananias p'ra ser compadre dele, e o diabo! Na boa vista, também, a coisa está ruim: quem manda mais lá é o Cesário, e ele está de palavras dadas com os 'marimbondos'. Lá na beira do Pará, seu Benigno está aticando uma briga do seu Antenor com seu Martinho, por causa das diversas fazendas...Todos dois, mesmo sendo primos do senhor são, o senhor vai deixar eu dizer que eles são uns safados, que estão virando a casaca p'ra o lado do Benigno (...) Seu Benigno não tem sossegado! E é só espalhando por aí que seu Major não é como antes, que nem aguenta mais rédea a cavalo, que não pode com uma gata p'lo rabo... Que até o Governo tirou os soldados daqui, porque não quer mais saber de política com o senhor(...) seu Benigno faz tudo sorrateiro. E, olhe aqui, seu Major: ele não sai da casa do Vigário... Confessa e comunga todo o dia, com a família toda... E anda falando também pouca religião, que está virando maçom... Está aí, seu Major. Por Deus d-céu como isto tudo que eu lhe contei é verdade!...

— Espera, espera aí, seu Eulálio... Espere ordens!

E o Major, estarecido com as novidades, e furioso, chamou Tio Laudônio ao quarto-sala, para uma conferência. Durou o prazo de se capar um gato. Quando voltaram, o Major ainda rosnava:

E o Antenor! E o Martinho Boca-mole!... E eu sem saber de coisa nenhuma!

— Não é nada, mano, isto é o começo da graça... Dá dinheiro ao mulatinho, que a corda nele eu dou... Cem mil-réis é muito, cinquenta é o que chega, p'ra principiar...

Mas, na hora de sair, Lalino fez um pedido: queria o Estêvam – o Estevão –, para servir-lhe de guarda. Podia alguém do Benigno querer fazer-lhe uma traição... Depois, esse povo andava agora implicando com ele, pode demais. Não queria provocar ninguém... Era só pra se garantir, se fosse preciso.

O Major fechou a cara, mas, a um aparte conchichado de Tio Laudônio, acedeu:

— Pode levar o homem, mas olhe lá, hem! Não cace briga com pessoa nenhuma, e nem passe por perto da casa dos espanhóis. Eles são meus amigos, está entendendo!?

E, como agora estivesse de humor melhor, o Major ainda fez graça:

— Vendeu a mulher, não foi?... Nem que tivesse vendido ao demo a alma... É só não arranjar barulho, que eu não vou capear malfeito de ninguém.

— Isso mesmo, seu Major. Com a paz é que se trabalha! Amanhã, vou dar um giro, de serviço... Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu Major!⁹⁰

Deste trecho, podem-se apreender as habilidades embusteiras do mulato sendo colocadas em prática. O astucioso Lalino orchestra uma trama recheada de mentiras entre os grupos que disputam o poder local. O jogo político começa a ser regido por ele, devido à sua capacidade de transitar nos espaços e mediar conflitos; tal comando prosseguirá pelo resto do conto.

Lalino, ao forjar uma situação que, inevitavelmente, irá prejudicar o grupo de seu Benigno, faz com que seus traços malandros entrem em sintonia com os do *trickster* folclórico: astuto, egoísta, ambíguo e, sobretudo, embusteiro. No que tange à dubiedade e à mentira, o capítulo seguinte ao episódio assevera este traço. No encontro do major com o Espanhol, seu Ramiro, que se queixa da falta de respeito do mulato para com ele, diz ao major que Lalino estava com o filho de Benigno “com violões e aguardente”⁹¹, refutando, assim, a defesa do mulato, a qual era baseada na acuidade do malandro diante do que supostamente falavam do major, quando na verdade ele estava, uma vez mais, na boemia.

⁹⁰ *Op.cit.*, p. 131.

⁹¹ *Ibidem.*

Do excerto pode ser percebido também o tom que perpassará toda a narrativa. Trata-se, pois, do *logro*, em sua dupla acepção. O primeiro sentido do termo está associado à ideia de atingir um objetivo. O malandro, numa única oportunidade, consegue justificar sua falta; confirmar seu status de empregado-apadrinhado; conquistar a confiança do Major; disparar um conflito político que favorecerá o seu grupo; e, por fim, obter a proteção do famigerado capanga Estevão. O sucesso de Salãthiel advém da segunda acepção de “lograr”, cujo sentido vincula-se à ideia de “enganar com artimanhas, iludir”⁹². Em suma, a polissemia do termo define o tom que permeia a obra: o logro pelo logro, isto é, o sucesso do malandro por meio de suas artimanhas.

O logro pessoal do malandro depende do êxito dessas mediações. Para que estas sejam bem-sucedidas, Lalino explorará seu principal artifício: o discurso.

Se Eulálio sempre consegue a aquiescência alheia a seu favor é porque detém boa dicção e envergadura retórica. O próprio nome do mulato remete à sua eloquência, como atesta Roncari: “*eulalios*, o bom falante, porém num registro satírico, como proseador loquaz, aquele que mais fala do que faz, e de cujas palavras temos sempre que desconfiar”⁹³. Convém, aqui, breve digressão acerca da onomástica presente na obra de Guimarães Rosa. Ao estudar os textos rosianos é imprescindível analisar a carga semântica que os nomes das personagens carregam. Kathrin H. Rosenfield, por exemplo, discorre sobre Zé Bebelo, cujo nome transparece sua própria essência ambígua. A alcunha do chefe jagunço “Zé Bebelo” é um anagrama quase perfeito de *Belzebu*, remetendo ao caráter vil do diabo conhecido como o pai da mentira; seu verdadeiro nome, “Rebelo” em latim, remonta “a um personagem desordeiro que ameaça a ordem pelos seus pendores violentos”⁹⁴. A ambiguidade – cerne do romance GSV – está posta, desse modo, em seu nome e refletirá as veleidades de suas ações, à medida que se intitula republicano, mas também age como um “titanesco”⁹⁵. A alteração da personalidade de Riobaldo – quem, após o pacto, vai progressivamente aderindo mais à inerente violência da jagunçagem – acompanha suas novas alcunhas ligadas aos animais peçonhentos e traiçoeiros: *Tatarana* (vem de taturana) e *Urutu-branco* (famosa cobra da região). Rosenfield, com feito, aproxima Riobaldo e Zé Bebelo da categoria *trickster*.

⁹² Cf. *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁹³ Luiz Roncari, *op.cit.* p. 29.

⁹⁴ Kathrin Holzermayr Rosenfield, *op.cit.*, p. 24.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 24.

Comparando *Grande Sertão* ao conto de *Sagarana*, verifica-se a presença de três personagens com traços alinhados ao *trickster* folclórico. Zé Bebelo, o ambíguo; Riobaldo, o traíçoeiro e Lalino, o bom falante. O três, aliás, oradores persuasivos.

Riobaldo, Zé Bebelo e Lalino se valem de um mesmo artifício retórico-discursivo de base litúrgica, cuja origem remonta a uma recomendação de Maquiavel, como explicita Willi Bolle:

No círculo daqueles quinhentos homens armados até os dentes, ele [Zé Bebelo] é o único desarmado, que domina todos, inclusive Joca Ramiro, pelo poder da palavra. [...] sempre que possível, para fundamentar sua autoridade, Zé Bebelo usa (outra recomendação de Maquiavel) referências religiosas, como a invocação da ‘Santíssima Virgem’ no julgamento dos irmãos parricidas.⁹⁶

Riobaldo, aprendendo com seu famigerado mestre, usa a mesma técnica:

No episódio em que os cinco urucuanos lhe anunciam que vão embora, o chefe Riobaldo tenta demovê-lo com uma fala que é a adaptação do estratagema de Zé Bebelo de se dar ares de um *homem de fé*: ‘Ah, então, para avaliar em prova a dúvida deles, tive um recurso. A manhã, como de inesperadamente de repente eu muito disse ‘- *louvado seja nosso senhor Jesus Cristo!*’⁹⁷

Nessa mesma linha, o loquaz Lalino, no trecho arrolado, a fim de ratificar suas duvidosas afirmações na elaboração da intriga política, usufrui de um recurso retórico particular: “e anda falando também que o senhor tem pouca religião, que está virando maçom...Está aí, seu Major. *Por Deus do céu...*”⁹⁸. Em seguida, após o Major consentir que um de seus capangas proteja o malandro com a condição de que não arrume atritos com os espanhóis, o ladino responde: “— Isto mesmo, seu Major. Com paz é que se trabalha! Amanhã, vou dar um giro, de serviço... *Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu Major.*”⁹⁹ A evocação de uma sentença religiosa ao término das exclamações legitima a informação antecedente, pois o valor que a crença põe sobre a frase torna-a, praticamente, irrefutável. Tal fato provém da própria constituição do espaço da casa-grande, no qual a igreja passa a ser uma célula integrante das grandes propriedades e a exercer forte influência sobre os que ali residem¹⁰⁰. Desse modo, avulta uma modalidade

⁹⁶ Willi Bolle, *op.cit.* p. 133.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁹⁸ *Op.cit.*, p. 133. *Grifos meus*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 134. *Grifos meus*.

¹⁰⁰ Gilberto Freyre dedicará boa parte de seu ensaio para mostrar o papel da igreja no processo de colonização do Brasil, passando pelos conflitos com os mouros, depois com os índios, com os bugres, e por fim, expõe o papel dos jesuítas que vai além da catequização dos índios. In: *Casa-grande & Senzala*, São Paulo: Global, 2015. Willi Bolle cita Edgar Carone para mostrar que “ser considerado um homem de fé é uma qualidade política essencial no ambiente do coronelismo”. In: *op.cit.*, p. 133. Também em *Raízes do*

de retórica específica que é executada a partir da moral única que a religião cristã tem por natureza no Brasil. Isso mostra o quão perspicaz é Lalino, já que ele se serve do próprio caráter conservador católico do sistema patriarcal para manipulá-lo e, conseqüentemente, lograr sua artimanha.

Pode-se inferir que o traço alinhado aos três personagens: Riobaldo, Zé Bebelo e Lalino recai na oratória dissimulada e bem articulada, o que demonstra o traquejo na arte de persuadir. Para tanto, um dos mecanismos mais eficientes é a enunciação de apóstrofes cristãs. Ao nível do enredo, isto é, da trama, subjaz o bordado da forma. Rosa cose o texto lançando mão da revitalização da oralidade popular, ao evocar sentenças religiosas na voz dos dissimulados; o que confere ao mesmo tempo verossimilhança ao texto, bem como uma dimensão mais reflexiva, posto que a força da palavra cumpre papel na trama e enseja, em nível mais profundo, uma discussão acerca do entroncamento entre a retórica e o contexto sociocultural do conto. O jogo entre erudito e popular na instância do discurso é sabidamente um dos fatores que faz Guimarães Rosa destoar do regionalismo de seus antecessores.

Retomando o trecho de abertura, no qual Lalino chegava atrasado ao trabalho, percebe-se que o influxo do populário é claro e desponta de dois modos: em nível lexical e em nível proverbial. Em primeiro lugar, a particularidade do discurso aparece no neologismo “nelvralgia” que deriva de “nevrurgia”. A derivação demonstra o pedantismo em confluência com a ignorância de quem quer falar difícil¹⁰¹. Lalino não domina as chamadas normas urbanas de prestígio. Contudo, no tocante à cultura popular, o malandro se mostra muito bem articulado. No trecho acima, por exemplo, ele enuncia um provérbio “Quem não trabaça, não manduca”¹⁰², a fim de confirmar sua disposição em trabalhar. Os trocadilhos são constantemente evocados pelo malandro “prosa só... Pirão d’água sem farinha!...”. Tal fato mostra o domínio da linguagem popular e a agudeza de Lalino em usá-la consoante uma demanda situacional.

Dos três personagens elencados do universo rosiano, Riobaldo (o professor-jagunço) e Zé Bebelo (político-jagunço) são sujeitos que tiveram acesso ao estudo, logo,

Brasil fala-se das igrejas internas às casas-grandes, onde o senhor, quando não havia padre, puxava a reza. Tal prática figura em *Fogo morto*, de José Lins do Rego, com o coronel Lula sempre orando. Em *Menino de engenho*, Zé Paulino, o grande patriarca do ciclo da cana é, com efeito, assim caracterizado: “Não ia às missas, não se confessava, mas em tudo que procurava fazer lá vinha um ‘se Deus quiser’ ou ‘tenho fê em nossa senhora’” *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 60.

¹⁰¹ Nilce Sant’Anna Martins. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2008, pp. 349-350.

¹⁰² Mesma expressão, aliás, usada por Macunaíma.

o letramento, ainda que seja em níveis rasteiros, proporcionou-lhes a capacidade de elaborar enunciados minimamente complexos, dotados de elementos dissuasivos, como apontados acima. Já o arcabouço erudito de Lalino Salãthiel é muito mais limitado. Dessa maneira, o logro do malandro será forjado através de outros fatores enleados, quais sejam: a personalidade, o status social, as intrigas, as já comentadas condições de malandro e de “bom falante”. São, pois, elementos mais rebaixados, que construídos a partir do veio popular, criam a ambiência bem-humorada, conferindo ao mesmo tempo tom mais leve à trama e, como se verá, certa resistência à lógica das relações opressoras.

Convém notar a diferença entre os pontos de vista dos narradores em relação às personagens eloquentes. Se, por um lado, o narrador de “A volta do marido pródigo” parece ser simpático à parla sedutora; de outro, em *Grade Sertão: veredas*, a enunciação se mostra mais avessa às oratórias dissimuladas: “o narrador [Riobaldo] manifesta o seu ‘enjôo’ diante de tanta ‘fraseação’, assim como Guimarães Rosa declara o seu enfado com a linguagem dos políticos”¹⁰³. É sintomático que Rosa engendre um narrador com aversão ao discurso polido dos proprietários e do poder de modo geral; e, outrora, construa um narrador que endosse o discurso dissimulado do homem pobre. A despeito das ações imorais, este é visto de modo eufórico: Lalino, à sua maneira, está buscando transgredir o meio hostil do patriarcado, o que justifica, em parte, a postura simpática do narrador para com o herói-trapaceiro¹⁰⁴. Por outro lado, o narrador Riobaldo desconfia do ambíguo Zé Bebelo, uma vez que o político-jagunço almeja extinguir a jagunçagem por meio dela mesma. O objetivo de Zé Bebelo não visa uma política de segurança ou social, é antes uma forma de autopromoção, sustentada por sua capacidade argumentativa, a qual é percebida por Riobaldo, gerando o sentimento de repulsa pelo político dissimulado. Por esse motivo, no universo dos sofismas, é anuída a postura de quem não atende apenas aos interesses de viés elitista.¹⁰⁵

Em síntese, o ponto de vista que se constrói em face dos discursos coloca-se como juiz moral. Condena-se a oratória do explorador, enquanto ao desvalido cabe certa conviência. Além disso, fica claro o trânsito bem-sucedido entre os universos do erudito e do popular. O registro versátil, promovido e veiculado pelo malandro, desemboca no

¹⁰³ Cf, Willi Bolle, *op.cit.*, p. 133.

¹⁰⁴ À questão da problemática do narrador será dedicado o item “Um narrador condescendente”.

¹⁰⁵ Convém demarcar que essa postura de Riobaldo deixa, uma vez mais, transparecer as ambiguidades da narrativa, uma vez que ele, enquanto narrador, também pode ser caracterizado como dissimulado, sedutor e ladino. Além disso, a voz de Riobaldo emerge de uma posição de poder, ambiguidade bastante explorada pela fortuna crítica.

humor, o qual, por natureza, verte o conteúdo em uma instância mais rebaixada. Se o pêndulo do *logos* é impulsionado pelo protagonista, o qual está transitando pelo patriarcado, e o discurso híbrido (erudito-popular) é ubíquo, o patriarcado tende a estar ridicularizado no âmbito da forma, pois esta forma concorre e modela a trama do patriarcado.

1.3 Lalino, *fazendo-se outro*

Outro traço da personalidade de Lalino que se entronca à problemática local, aludindo à atração pelo que é dissonante e que vai expor a unidade pendular da obra, é sua inclinação ao *bovarismo*, aspecto notado e explorado por Roncari¹⁰⁶. Segue o trecho que retrata este aspecto no qual Lalino descreve o Rio de Janeiro:

— Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!..., Mas, bonitas de verdade, feita santa moça, feito retrato de folinha... Tem toda qualidade: francesa, alemanha, turca, italiana, gringa... É só a gente escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama..de menos ainda ...Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus..!
(...)Eulálio de Souza Salãthiel, do Em-pé-na-lagoa, nunca passou além de Congonhas, na bitola larga, nem Sabará, na bitolinha, e, portanto, *jamaís pôs os pés na grande capital...*¹⁰⁷

Pode-se apreender, no excerto, o lado sonhador do mulato à medida que este vislumbra a capital como um espaço idílico. A atração pelo alheio evidencia, dessa forma, o movimento pendular que, neste caso, transita do real para o utópico.

Na esteira dos sonhos farristas, Lalino decide ir ao Rio de Janeiro buscando esses supostos prazeres libertinos da capital¹⁰⁸. Abandona o interior com a promessa de não

¹⁰⁶ “Antes ele [Lalino] já havia iludido os companheiros com as mesmas projeções que usava para enganar a si mesmo. Desse modo, ele não era um simples mentiroso, alguém que mentia só para engrandecer ou tirar vantagens; ele era antes de tudo um tipo sonhador, alguém que, diante da insatisfação da realidade e do reconhecimento dos seus limites, procurava se evadir para outra realidade, fantástica, onde passava de fato a viver como sendo a sua verdadeira vida. Essa predisposição ao *bovarismo* – que era um traço não só individual, mas também do tipo, quer dizer generalizado na camada sociorracial – tornava-o também presa fácil das revistas ilustradas.” Roncari, *op.cit.*, p. 42.

¹⁰⁷ *Op.cit.*, p. 107. *Grifo meu.*

¹⁰⁸No trem, a caminho do Rio, eis o pensamento de Lalino que reitera o caráter idílico almejado: “Procurou assento, recostou-se, e fechou os olhos, saboreando a trepidação e sonhando – sonhos errados por excesso – com o determinado ponto, em cidade onde odaliscas veteranas apregoavam aos transeuntes, com frinéica desenvoltura, o amor: bom, barato e bonito, como queriam os deuses.” Guimarães Rosa *op.cit.*, p 116. O termo em destaque é assim catalogado por Martins: “FRINÉICO... que constitui uma alusão literária, tem um tom humorístico. [É deriv. Do nome Frinéia, cortesã gr. Do séc IV a.C., que se tornou célebre por ter servido de modelo a artistas famosos...]” *op.cit.*, p. 236. A alusão à cultura grega é mais uma imersão da erudição no emaranhado popular. Além disso, o registro, cujo origem remete a um universo mítico de prostituição, potencializa o sentido utópico da viagem, posto que não se realiza totalmente, razão pela qual Lalino decide voltar.

regressar, contudo deixa a esposa, tal qual uma propriedade, para o Espanhol, seu Ramiro. Neste ponto, faz-se necessário um breve comentário sobre o panorama da época: no começo do século XX – ou seja, um pouco antes do tempo narrativo do conto – enquanto o sertão permanecia com suas estruturas arcaicas, a metrópole nacional erigia-se como símbolo máximo da modernização brasileira. Progressos no campo da infraestrutura, transporte e tecnologias foram realizados pelo prefeito Pereira Passos e pelo então presidente, Rodrigues Alves. A revolução urbana pretendida tinha o intuito de se criar um espaço condizente para a burguesia cafeeira em ascensão que, por sua vez, mirava a França como modelo universal. Consagrada a “civilização” do Rio de Janeiro, a cidade torna-se objeto de desejo generalizado devido à mística empregada sobre ela, mormente no que se refere ao estigma que carrega de ser uma Europa brasileira¹⁰⁹.

Este ideal de espaço urbano vai de encontro ao ambiente rural, onde a dinâmica social está engessada pelo patriarcalismo coronelista, estrutura de poder que dá nova roupagem ao mandonismo colonial¹¹⁰. Com esse quadro, a mobilidade social é praticamente nula, salvo exceções em que, por exemplo, um indivíduo, destituído de propriedades, por meio da labuta desenfreada e exploração do trabalhador rural consegue ascender neste meio inexorável. Na obra rosiana, esta figura pode ser exemplificada pelo personagem *nhô* Gualberto da novela *Buriti*, de *Corpo de Baile*; na obra de Graciliano Ramos, desponta o personagem Paulo Honório do romance *São Bernardo*.¹¹¹ Paulo Honório e *nhô* Gualberto são exemplos de capitalistas que foram bem-sucedidos no espaço periférico. Lalino, não sendo um capitalista à guisa de *nhô* Gualberto ou Paulo Honório, projeta suas realizações no *fazer-se outro* na capital, pondo em cena mais um retrato de Brasil com esse bovarismo peculiar.

Maria Rita Kehl – inspirada na teoria do psiquiatra Jules de Gautier, responsável por cunhar o termo *bovarismo* – investiga o bovarismo na literatura do final do século XIX, especificamente em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *Quincas Borba* de Machado de Assis. Para a psicanalista, Rubião intui que o sucesso de sua escalada na

¹⁰⁹ Uma análise detida das transformações espaciais ocorridas no Rio de Janeiro pode ser apreciada em “*Evolução Urbana do Rio de Janeiro*” de Maurício A. Abreu: Rio de Janeiro, IPLANRIO/Zahar, 1987. Segundo o autor, “A primeira década do século XX representa, para a cidade do Rio de Janeiro, uma época de grandes transformações, motivadas sobretudo, pela necessidade de adequar a forma urbana às necessidades reais de criação, concentração e acumulação do capital. (...) Prefeito Pereira Passos comandou, então, no curto período de quatro anos, a maior transformação já verificada no espaço carioca”, *op.cit.*, pp. 61-62.

¹¹⁰ Temática que será aprofundada no item “Indivíduo x Coletivo”.

¹¹¹ Luiz Roncari disserta sobre a nova camada senhorial brasileira que emerge por meio do labor excessivo e pelo sintomático sentimento de posse. O exemplo recai nas duas figuras acima citadas. *Op.cit.*, 2013, p. 33.

sociedade carioca dependia não apenas do pecúlio, mas também de *fazer-se outro*, ou seja, vestir as máscaras sociais de modo a se aproximar mais da civilização europeia. Quanto a Lalino, mesmo que o malandro tenha claramente aproveitado a vida na capital, o *fazer-se outro* não se consolida. Ele, na condição de pobre coitado, não tem meios para se transvestir em *persona* social europeizada, premissa do sucesso na capital brasileira oitocentista. O *bovarismo*, com isso, assevera o descompasso entre ideias burguesas europeias e realidade local, uma vez que Lalino idealiza uma vida em um lugar que é justamente a idealização de outro, especificamente da França. A utopia de Lalino reside então numa modernização postiza, típica de países na periferia do capitalismo, que importam modelos/ideologias, quando a lógica local parece ir de encontro às ideias emuladas. A ilusão de ser outro para o pobre é mais complexa, pois o chão social brasileiro é ainda condicionado pelo arbítrio de chefias locais e, na capital, pelo jogo da conveniência social – sociabilidade, por sinal, a que Rubião e Emma, em suas respectivas tramas, não conseguiram se adaptar¹¹²:

Nas sociedades da periferia do capitalismo, que se modernizaram tomando como referência as revoluções industrial e burguesa europeias sem, no entanto, realizar nem uma nem outra, a relação com os ideais passa forçosamente pela fantasia de “tornar-se um outro”. Só que esse outro é, por definição, inatingível, na medida em que o momento histórico que favoreceu a modernização, a expansão e o enriquecimento dos impérios coloniais não se repetirá. O bovarismo dos países periféricos não conduz à sua modernização; pelo contrário, inibe e obscurece a busca de caminhos próprios, emancipatórios, que respondam às contradições próprias de sua posição no cenário internacional – a começar pela dependência em relação aos mais ricos.¹¹³

Ainda no que concerne às andanças caprichosas do malandro, convém assinalar que elas não se restringem ao *bovarismo*, constituem também outro fator de classe: o nomadismo. Este caracteriza aqueles que não detêm terras, contrapostos àqueles que têm vínculos patrimoniais e econômicos com a propriedade. A exemplo destes há Iô Liodoro da novela *Buriti*. O grande patriarca da história parece estar em conjunção com as influências totêmicas do *Buriti Grande*. Simbolicamente, ambos regem a vida na fazenda¹¹⁴. Em *Grande Sertão: veredas*, o protagonista Riobaldo relata suas aventuras com Diadorim em busca de vingança contra Hermógenes e seu bando. A perseguição ao assassino de Joca Ramiro é permeada por longos e sinuosos caminhos por meio dos quais

¹¹² Cf. Maria Rita Kehl.: “Bovarismo e Modernidade”. In *Literatura e Sociedade*, v. 12, n. 10, p. 224-236, 6 dez. 2007.

¹¹³ *Ibidem*, p. 227.

¹¹⁴ Cf. Luiz Roncari, *op.cit.*

o bando de Riobaldo está em constante movimento. Tratando-se de jagunços, as andanças além de necessárias – devido ao constante estado de guerra – são possíveis, posto que o status social do jagunço pressupõe que ele esteja desprovido de grandes propriedades. Ocupam, deste modo, a mesma camada social de Lalino, a despeito da função não ser a mesma. Com o encerramento da épica caçada a Hermógenes e o fim trágico de Diadorim, Riobaldo torna-se um latifundiário cercado de jagunços que o protegem, por consequência, ele adere à prática intrínseca à classe dirigente: o sedentarismo¹¹⁵. Tanto Lalino quanto Riobaldo (jagunço), portanto, podem ser dar ao luxo de longos deslocamentos, porquanto não estão presos a um lugar.

A frequente alternância de *locus* de Eulálio só é possível na medida em que ele pertence à classe social discutida, desfruta de boa eloquência, é sonhador e detém o caráter embusteiro tal qual um *trickster* folclórico – o qual, no conto, aproxima-se da figura do malandro. Esses aspectos elencados aglutinam-se com o *fazer-se outro* (mobilizado no trânsito real-ideal) na tentativa frustrada de integrar-se ao mundo urbano-moderno-europeizado, espaço impróprio para os pobres-diabos.

1.4. Indivíduo x Coletivo.

*Lá em cima da serra,
Passa boi, passa boiada,
Passa gente ruim e boa,
Passa minha namorada.
(quadra de desafio)¹¹⁶*

Em sua dissertação, Carolina Serra Azul, comentando o caráter híbrido do título *Sagarana* articulado ao papel da família na dinâmica social brasileira, cita a pertinente consideração de André Jolles acerca de narrativas talhadas no molde da *saga*:

¹¹⁵ Sobre essa questão Bolle afirma: “Quando o seu bando no fim derrota o Hermógenes, instaura-se a paz do vencedor. O chefe Urutú-Branco abandona a jagunçagem e se instala como latifundiário protegido por seus jagunços. O problema das diferenças de classe, que Riobaldo chegou a sentir na pele, foi ‘resolvido’ pelo pacto. Assim como o fazendeiro ‘seo’ Habão consegue mobilizar os peões a trabalharem para ele, assim também Riobaldo recruta e sacrifica seus jagunços. Dentre eles, Riobaldo é o único cujo destino é diferente. A história narrada culmina com o oxímoro de um jagunço metamorfoseado em fazendeiro.” *Op.cit.*, p. 151.

¹¹⁶ Essa quadra é a primeira epígrafe da obra. Na 14ª edição da José Olympio, ela surge antes da primeira novela. Já nas edições na Nova fronteira, ela está antes dos prefácios de Paulo Rónai, do poema de Drummond e da carta de Guimarães Rosa a João Condé. Benedetti, analisando a epígrafe, afirma que as temáticas do livro estariam ali cifradas: “Ao falar de boi e boiada, a epígrafe faz referência ao *individual e ao coletivo* e, ao mesmo tempo, introduz animais mansos e violentos simultaneamente...” Benedetti, *op.cit.*, p. 3. *Grifo meu*.

Trata-se de narrativas em prosa e língua vulgar que encontramos em manuscritos desde o século XVIII ao século XV. Informações de natureza muito diversa permitem concluir que esses relatos em prosa remontam a tradições orais e que a sua forma se constituiu a partir de relatos orais (...) e a construção interna da *Islendiga Saga* assenta na *noção família*. // As relações entre os diversos personagens da saga são, em primeiro lugar, entre pai e filho, entre avô e neto, entre irmãos (...) Tais indivíduos estão ligados entre si por laços de sangue e suas relações mútuas são produzidas pelo clã, a raça, a origem (...) O sentimento nacional chama-se aqui espírito de família; os direitos e deveres não se regem pelos imperativos da sociedade, da *res publica*, mas pelos interesses do clã, pelas exigências do parentesco.¹¹⁷

A pertinência do comentário reside no lugar de destaque em que é posta a família. Segundo Jolles, o gênero *saga* coloca os laços parentais em primeiro plano. Levando em consideração que parte do título do livro, *Sagarana*, se apropria dessa lógica, supõe-se que haverá centralidade da família em todas as histórias. Aquilatar a relevância disso nos contos de *Sagarana* implica a apreciação das especificidades do patriarcado brasileiro formalizado no texto.

Há, na historiografia brasileira, certa unanimidade quanto à origem ibérica do modelo familiar hegemônico que perdurou até meados do século XX:

De Portugal viera para o Brasil o tipo de família patriarcal, que no reino começara a decair sob o reinado de Dom Manuel e que encontrou no Brasil, para revigorar a perdurar, as seguintes condições: latifúndio e escravidão, que tornavam o chefe de família senhor sobre grande extensão de terra mal policiada e sobre grande quantidade de gente.¹¹⁸

Ainda no âmbito da importação do modelo familiar, Raymundo Faoro em *Donos do Poder – formação do patronato político brasileiro* tece a tese segundo a qual a formação do patronato brasileiro advém da reconfiguração da organização estamental de poder da península Ibérica. Formando, assim, duas instituições que coexistem: um estamento político intelectual, que se caracteriza, *a priori*, por seu um grupo privilegiado; e a extensa propriedade privada.¹¹⁹

Introduzido esse modelo de estrutura social familiar, aqui a configuração será modelada pela miscigenação entre índios, europeus e africanos na condição cativa. Gilberto Freyre, em seus dois estudos complementares *Casa-grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*, identifica a formação, expansão e decadência – entre outras

¹¹⁷ André Jolles. *Formas simples. Legenda. Saga. Mito. Advinha. Ditado. Caso. Memorável. Chiste*. São Paulo: Cultrix, p. 63. *apud*, Carolina Serra Azul, *op.cit.*, p. 28.

¹¹⁸ Maria Isaura Pereira de Queiroz. *op.cit.*, p. 17.

¹¹⁹ A esse respeito é ver a análise sobre Riobaldo sob a perspectiva das concepções historiográficas de Faoro feita por Bolle, *op.cit.*, pp. 321-334.

nuances – do patriarcado brasileiro. A mais sintomática nuance e foco da primeira parte de *Casa-grande & Senzala* está na apreciação da presença do braço escravo como parte constitutiva de toda cultura brasileira.¹²⁰ Essa configuração familiar patriarcal que despenha enorme poder na vida pública e comanda os latifúndios constituirá o chamado mandonismo local, avassalador até início do século XIX.

No que se refere ao fenômeno social denominado *coronelismo*, sua gênese remonta a esse mandonismo colonial em processo de declínio, cuja origem é marcada pela vinda da família real: “Com a chegada de D. João o patriarcado rural perde sua majestade”¹²¹. Com a instauração da República e a extinção do trabalho forçado, o poder local passa a ser solapado pelo fortalecimento do poder público:

Significando o isolamento, ausência ou rarefação do poder público, apresenta-se o ‘coronelismo’, desde logo, como certa forma de incursão do poder privado no domínio público. Daí a tentação de o considerarmos puro legado ou sobrevivência do período colonial, quando eram frequentes as manifestações de hipertrofia do poder privado, a disputar atribuições próprias do poder instituído. Seria, porém, errôneo identificar o patriarcalismo colonial com o ‘coronelismo’, que alcançou sua expressão mais aguda na Primeira República. (...) // Não se pode, pois, reduzir o ‘coronelismo’ a sim afirmação anormal do poder privado. É também isso, mas não somente isso. (...) o ‘coronelismo’ pressupõe, ao contrário, a decadência do poder privado e funciona como processo de conservação do seu conteúdo residual. // Chegamos, assim, ao ponto que nos parece nuclear para conceituação do ‘coronelismo’: esse sistema político é dominado por uma relação de compromisso entre poder privado decadente e poder público fortalecido.¹²²

Trata-se, pois, de uma remodelagem do mandonismo local, mas ajustado às demandas políticas liberais e positivistas. A derrocada do mandonismo local, embora inequívoca, é lenta. Gilberto Freyre, a esse respeito, mostra a ascensão dos sobrados urbanos como sintoma e resultado do início da referida decadência, deixando claro, todavia, que ainda os senhores de terras detinham vasta influência social. Nessa esteira, na qual o patriarcado local resiste à modernização, é válido lembrar que a própria revolução de 30, marco do enfraquecimento das oligarquias e ressurgimento de um poder centralizador, só foi possível mediante o apoio dessa própria oligarquia: “A revolução de 30, que se realizou graças à adesão dos velhos coronéis e que, depois de instalada, se

¹²⁰ Trata-se, na verdade, de uma presença (ausência) imensa e destituída de alteridade, resultado da reificação do negro.

¹²¹ É ver o capítulo “O sentido em que se modificou a paisagem social no Brasil patriarcal durante o século XVII e a primeira metade do XIX.” In: *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2004.

¹²² Nunes Leal, *op. cit.*, pp. 230-231.

inaugurou chamando a si o apoio dos que ainda estavam de fora, prova que a era do coronel no Brasil ainda não tinha se fechado”¹²³.

Por meio da breve exposição de algumas nuances entre o “velho” e o “novo” patriarcado brasileiro, nota-se que a casa-grande se manteve rígida, poderosa e regendo a vida local. A manutenção dessa sociedade patriarcal coronelista, típica da primeira metade do século XX, está intimamente ligada à transgressão das normas, seja pelo sistema jagunço, seja pelos traquejos políticos.

No conto, a jagunçagem, mais secundária, aparece com Estevão e os outros capangas prontos e saudosos de combate, despontando como os pilares violentos do patriarcado:

O chefe agora é quem se ri, porque a mulherzinha chora de alegria e Lalino perdeu o jeito. Mas, alumiado por inspiração divina, o Major vem para varanda, convocando os bate-paus:

— Estêvam! Cladino! Zuza! Raimundo! Olhem: amanhã cedo vocês vão lá nos espanhóis, e mandem aqueles tomarem rumo! É para sumirem, já, daqui!... Pago a ela o valor do sítio. Mando levar cobre. Mas é para irem p’ra longe!

E os bate-paus abandonaram o foguinho do pátio, e, contentíssimos, porque há muito tempo têm estado inativos, fazem coro.¹²⁴

Mais relevante para a trama são os jogos políticos, impulsionados por Lalino. Daí que um traço enigmático na história é a violência aparecer de modo mais imediato, enquanto o ardil político será costurado aos poucos, com Lalino desfilando suas proeminências loquazes. Com efeito, o malandro poeta, que criava estórias de teatro no início da narrativa, tem uma oportunidade ímpar, concedida pelo acaso, de executar suas habilidades embusteiras e eloquentes. A mulher abandonada de Eulálio, numa atitude de resignação, vai até à casa do Major em busca do “marido pródigo” e da proteção do mandatário. Lalino, contudo, não está presente:

— O Juca passou inda agorinha no caminhão, e disse que o seu Laio estava lá, numa cachaça airada, no botequim velho que foi da empresa, com outros companheiros, fazendo sinagoga. Diz que chegou um doutor no automóvel e parou para tomar água, mas ficaram conversando e ouvindo as parlas do seu Laio, achando muita graça, gostando muito...

— [Major] Ra-ch’ ou-partá! Diabo dos infernos! Maldito! Referido!

(...)

O Major bramia:

¹²³ Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op.cit.*, p. 127. A ascendência do poder público sobre o privado é esboçada na obra de Rosa. Se em *Sagarana* o poder privado ainda é pungente, em *Grande Sertão* já há alusão ao maior poder das letras com Riobaldo e, em *Primeiras estórias*, a força da lei torna-se quase imperativa, propiciando o anticlímax como ocorre em “Os irmãos Dagobé”.

¹²⁴ *Op.cit.*, p. 149.

— Cachorrão! Bandido!... Mas, tu não está entendendo, mano Laudônio?! É o diabo do homem, do tal, do deputado da oposição!... Parou... Decerto! Tinha de gostar... Pois encontra o mulatinho bêbado, botando prosa, contando o caso da Boa Vista, e tudo... Nem quero fazer ideia de como é que vai ser isto por diante... Cachorro! Agora vai dar tudo com os burros n'água, só por causa daquele cafajeste! Mal-agradecido! E logo agora, que eu ia proteger o capeta, fazer as pazes dele com a mulher, mandar os espanhóis para longe...Mas vai ver! Me paga! Leva uma sova de relho, não escapa!

— Calma, mano Anacleto... A gente não deve desperdiçar choro em-antes de ver o defunto morrer...

- Qual! história... Vitalina! Ó Vitalina!... Não deixe as meninas ficarem mais junto com essa mulher! Não quero mau exemplo aqui dentro de casa!... Mulher de dois homens!... Imoralidade! Indecências!

(...)

Tio Laudônio, já jantando, chamou o Major para a varanda.

— Lá vem um automóvel...

(...)

Lalino parou primeiro e ajudou os outros a descerem. Três doutores. Um gordo... um meio velho... um de óculos... Lalino guiava-os para a escada da varanda.

(...)

Mas, daí um mijo, Tio Laudônio gritava pelo Major:

— Depressa, mano, que não é a oposição nenhuma, é do Governo! Depressa, homem, é Sua Excelência o Senhor secretário do Interior, que está de passagem, de volta para belorizonte.

O Major correu, boca-aberta, se aperfeiçoando, abotoando o paletó. Os viajantes já estavam na sala, com Lalino – pronto perto, justo à vontade e falante.

E nunca houve maior momento de hospitalidade numa fazenda. O major se perfazia, enfim, quase sem poder bem respirar:

— Ah, que honra, mas que honra minha, Senhor Doutor Secretário do Interior!... Entrar nesta cafua, que menos merece e mais recebe... Esteja à vontade! Se execute! Aqui o senhor é vós... Já jantaram? Ô, diacho... Um instantinho, senhor Doutor, se abanquem... Aqui dentro, mando eu - com suas licenças -: Mandou o governo se sentar... P'ra um repouso, o café, um licor... O mano Laudônio vai relatar! Ah, mas suas Excelências fizeram boa viagem?

Mas, não: Suas Excelências tinha pressa de prosseguir. O cafezinho, sim, aceitava. Viagem magnífica, excursão proveitosa. Um prazer, estarem ali. *E o titular sorria, sendo-se o amistoso de todos, apoiando a mão, familiar, no ombro do Major.* Ah, e explicava: tinha recebido convite para passar pela fazenda, e não pudera recusar. O senhor Eulálio — e aqui o Doutor se entusiasmava — abordara o automóvel, na passagem do rio. O que fora muito gentil da parte do major, haver mandado esperar um emissário esperá-los tão-adiante. E, falando nisso, que magnífico o senhor Eulálio! Divertira-os! O Major sabia escolher seus homens...sim em tudo o Major estava de parabéns... E quando fosse a Belorizonte, levasse Eulálio, que deveria acabar de contar umas histórias, muito pândegas, da sua estada no Rio de Janeiro, e cantar uns lundus...

Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o mundo mais — o estilo, o sistema, — o tempo valera. Daí, se despediam: *abraço cordial, abraço cordial...*¹²⁵

Os famigerados trejeitos e a prodigalidade linguística do malandro cativam os doutores, o que leva Eulálio a momentaneamente extinguir as distâncias sociais entre ele, homem pobre serviçal, e as autoridades urbanas. O princípio estrutural da permutabilidade é notável neste episódio. Os homens burocráticos fazem parte, *a priori*, do universo da ordem, do estamento intelectualizado, haja vista seus papéis na consumação das normas estabelecidas. Tragados pela eloquência do malandro, a ida das autoridades ao espaço boêmio configura a passagem deles do que se poderia pensar como do plano da ordem para o plano da desordem. Este movimento pendular das personagens é justificável e coerente, em virtude do caráter inerente de Eulálio de transgredir as normas de maneira mediadora, visto que é construído esteticamente como um malandro que, por sua vez, remete às particularidades do *trickster* folclórico.

Envoltos pelo simpático mulato, os doutores aceitam o convite para visitar a fazenda do Major. Esta transição dos sujeitos representantes da vida pública para o círculo da vida privada será a mais significativa para demonstrar um retrato de Brasil, pois tal movimento é articulado pelo o que Sérgio Buarque de Holanda considera o *ethos* nacional: a cordialidade¹²⁶.

Sobre a cordialidade, Holanda afirma: “Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante.”¹²⁷ A hospitalidade do patriarca e o aliciamento do malandro, de certo modo, aproximam-se das práticas do *homem cordial*, cujo caráter é, por natureza, ambíguo, visto que há uma intenção velada no comportamento regido pelo *pathos*,¹²⁸ o qual se contrapõe à visão quase pitoresca da cordialidade como gentileza.

¹²⁵ *Grifos meus*.

¹²⁶ Sérgio Buarque de Holanda, *op.cit.*, p. 139.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 147.

¹²⁸ *Ibidem*. Em nota, Holanda explica que a cordialidade a que se refere está atrelada a seu significado etimológico, e não ao sentido deturpado o qual Cassino Ricardo consolidou e que caiu, de certo modo, no senso comum. A cordialidade, segundo Holanda, é oriunda do coração, logo ambígua, uma vez que não se limita a uma relação de empatia: “Cumprе ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem assim, da esfera do íntimo, do privado, do familiar.” p. 205. A respeito da cordialidade na história, é ver a análise de Roncari. Convém assinalar que Roncari chama atenção para a concepção de cordialidade de Gilberto Freyre, que atribuía o traço à questão de raça, ou melhor, ao mulato: “A simpatia à brasileira – o homem simpático de que tanto se fala entre nós, o homem

Sérgio Buarque alude à prática como uma “técnica de bondade”, pois o interesse particular prescinde de qualquer suposta amabilidade. No trecho, é possível ver como a cordialidade se objetiva no texto, na medida em que a casa-grande se metamorfoseia para receber os ilustres convidados. O Major transveste-se de sujeito civilizado; não é mais o patriarca neurastênico. Polido e bem-apeado, dirige-se aos doutores com os pronomes de segunda pessoa e de tratamento que conotam um esmero respeitoso: “Aqui o senhor é vos...! (...) Ah, mas suas *Excelências* fizeram boa viagem”¹²⁹. As máscaras do homem cordial são, enfim, colocadas: “E nunca houve maior momento de hospitalidade numa fazenda. O Major se perfazia, enfim, quase sem poder respirar”¹³⁰.

O tratamento zeloso com os representantes do Governo demonstra o panorama da sociedade patriarcal brasileira da época, marcada pela constante mistura das esferas da vida pública e privada. Isto pode ser ratificado também nos pormenores da história: “E o titular sorria, sendo-se o amistoso de todos, apoiando a mão, familiar, no ombro do Major.”¹³¹. Em “mão, familiar”, o segundo termo toma forma de apostrofo de “mão”, o que indicaria a onisciência da cordialidade: Lalino a possibilitou, o patriarca e os homens da capital a executaram e o narrador percebe, explica e formaliza. A “mão, familiar” é a consolidação do intercâmbio do hemisfério da vida pública para a privada; todos estão cientes e de acordo com o fato. A expressão “mão, familiar”, com isso, metaforiza a essência do homem cordial, transparecendo um retrato do Brasil oligárquico da primeira metade do século XX, em que a confluência do privado com o público é vital¹³².

Com a “alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada” e com um “abraço cordial, abraço cordial...” tem-se o desfecho do caso. A duplicação do “abraço cordial” pode ser interpretada como a reciprocidade do ato, a casa-grande abraça cordialmente os

‘feito, sim, mas simpático’ e até ‘ruim ou safado, é na verdade, muito simpático’; o ‘homem cordial’ a que se referem os Srs. Ribeiro Couto e Sérgio Buarque de Holanda – essa simpatia e essa cordialidade, transbordam principalmente no mulato. Não tanto do retraído e pálido como do cor-de-rosa, do marrom, do alaranjado. Ninguém como eles é tão amável, nem tem um riso tão bom; uma maneira cordial de oferecer ao estranho a clássica xicrinha de café; a casa; os préstimos.” In: *Sobrados e Mucambos, op.cit.*, pp. 790-791.

¹²⁹ *Grifos meus. Op.cit.*, p.147.

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*, p.148.

¹³² “De acordo com Sérgio Buarque, a organização familiar do tipo patriarcal, em que o princípio de autoridade é indisputado, forneceu a ‘ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens’. Esse modelo foi tão poderoso que se estendeu para além do círculo da família, lançando sua sombra sobre o conjunto da sociedade brasileira, e deixou sua marca nos relacionamentos em todas as atividades e em todas as esferas da vida pública. (...) o resultado é que prevalecem, na vida social, relações fundadas em laços emotivos, do caráter particularista, numa ‘invasão do público pelo privado, do Estado pela família’ Edu Teruki Otsuka, *op.cit.*, pp. 33-34. A tese de Benedetti, aliás, apreende a unidade de *Sagarana* nesses jogos que representam o Brasil da Primeira República, em cujo conto aqui apreciado encontra-se a mais completa encenação.

homens da cidade, da lei e vice-versa. A reciprocidade somada à reiteração da expressão corrobora a onisciência da prática. No que se refere à perspectiva do narrador, este não condena o fato, limitando-se a exprimi-lo de modo conciso. Essas elites locais provincianas e as urbanas estavam interligadas por interesses, de modo que o logro de um dependia do sucesso do outro:

Apesar de serem importantes para a sustentação da base do sistema oligárquico, ‘os coronéis’ dependiam de outras instâncias para manter o seu poder. Entre essas instâncias destacava-se, nos grandes Estados, o governo estadual, que não correspondia a um ajuntamento de ‘coronéis’. Estes forneciam votos aos chefes políticos do respectivo Estado, mas dependiam deles para proporcionar muitos dos benefícios esperados pelos eleitores, sobretudo quando os benefícios eram coletivos.¹³³

Cabe olhar ainda para o termo que aparece no último parágrafo do trecho, capaz de apanhar sinteticamente esse câmbio de interesses: “Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais – o estilo, *o sistema* – o tempo valera”¹³⁴. A ideia de *sistema*, a saber, uma estrutura que ligava os coronéis aos membros do estamento burocrático urbano é o que distingue o estudo de Vitor Nunes Leal dos demais. O trabalho acurado de Nunes Leal apreendeu e dissecou esse *sistema* de cooptação mútua, circunstância que singulariza o coronelismo:

E assim nos aparece esse aspecto importantíssimo do ‘coronelismo’, que é o sistema de reciprocidade: de um lado, os chefes municipais e os ‘coronéis’, que conduzem magotes de eleitores como quem toca tropa de burros; de outro lado, a situação política dominante no Estado que dispõe do erário, dos empregos, doa favores e da força policial, que possui, em suma, o cofre das graças e o poder da desgraça. // (...) Mas em todos esses graus de escala política impera, como não podia deixar de ser, o sistema de reciprocidade, e todo o edifício vai assentar na base, que é o ‘coronel’, fortalecido pelo entendimento que existe entre ele e a situação política dominante em seu Estado, através dos chefes intermediários.¹³⁵

Como se vê, o relevo do jogo político sobre a trama é grande. Razão pela qual a figura mediadora do malandro terá papel determinante na medida em que assevera o

¹³³ Boris Fausto. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011, pp. 150-151. Maria Isaura Pereira de Queiroz também chama atenção para a costumeira prática de articulação entre os poderes locais e representantes do Estado, que figuram nessas visitas: “...O coronel considerava que o ‘deputado deve ser uma espécie de procurador ou comissário geral para todas as incumbências, mesmo as de ordem mais particular’ devia o deputado visitá-los, caso os chefes do interior viessem à capital...”. In: *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969, p. 54.

¹³⁴ *Grifo meu*.

¹³⁵ Vitor Nunes, *op.cit.*, p. 63.

intercâmbio entre a ordem e a desordem, o público e o privado, de tal modo que esse sistema da casa-grande se presta como hipônimo da dinâmica nacional.

Inevitavelmente o viés analítico parte da lógica do ensaio de Antonio Candido “Dialética da malandragem”. Embora a generalidade da dialética ordem e desordem ultrapasse o objeto de estudo de Candido, isto é, as *Memórias de um Sargento de Milícias*, a especificidade da narrativa rosiana aponta para outras questões. No conto, há uma ambiguidade discursiva que, ao mesmo tempo, resgata e supera a ideologia modernista intrincada no ensaio do crítico.

O inevitável movimento do público para o privado expresso no trecho remete à transição obnubilada da “ordem para a desordem”, a qual reverbera para além da relação da elite provinciana com membros do poder público. Neste contexto patriarcal, há um simulacro de ordem na vida pública, cuja manutenção é assegurada pela propriedade, a qual, por sua vez está escorada pela hostil jagunçagem e pelas habilidades políticas. O Major estabelece as normas locais, pois detém poder figurado em seus capangas e pelos contatos e influências provenientes da relação com os políticos da capital. Há, portanto, um esboço de uma espécie de *ordenação desordeira*, uma vez que a legalidade é relativa aos interesses que desembocam em um arremedo do espaço externo ao lócus da família, no qual, aliás, o malandro atua. Trocando em miúdos, no sertão a ordem se faz a partir de uma série de relações que são do universo da desordem. A esse título, analisando o estatuto da empreitada do bando de Riobaldo em *Grande sertão*, Ana Paula Pacheco chama atenção para a desordem como elemento que busca um *bem maior*, quer dizer, a violência da jagunçagem procura à sua maneira reordenar o caos local:

Nos jagunços mitificados que figuram no centro de *Grande sertão* encarna-se uma forma peculiar de luta contra a desordem; como se disse, peculiar porque autônoma com relação ao poderio dos fazendeiros e mandões locais, bem como distinta da violência tida por “gratuita”. Esta talvez seja a grande invenção rosiana: a mitificação de uma violência ordenadora e à margem, ligada a um Bem maior (mesmo quando pactária) que busca vencer a anomia e a arbitrariedade, presentes em mandões e mandados, e resultantes dos acordos entre coronéis e Governo.¹³⁶

Na vida privada, que de certo modo é uma continuidade da vida externa, algo mais próximo de um ideal de ordem verdadeiro seria cortejado. A vida familiar encena alguma moralidade local, o que insinuaria um lócus contrário ao “anticaos” externo. No entanto,

¹³⁶Ana Paula Pacheco. “Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão”. In: *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 81, p. 179-188, Julho, 2008, p. 185.

se os domínios externo e interno a casa se misturam, é natural que a desordem penetre também na suposta ordem familiar. Está aí a hipocrisia do Major, dono do poder, contaminando tudo, isto é, a casa e o seu avesso.

Caberia sugerir a comparação com personagens de outras obras e inclusive de outras expressões artísticas, cujas características permitem pensar os referidos polos da ordem e da desordem. Trata-se de dois personagens que têm uma passagem importante pelo espaço da cidade (logo da ordem) e, ao reingressar ao interior, tentam ressignificar a sociabilidade desordeira. São o já citado Zé Bebelo de *Grande Sertão* e o malandro Firmino de *Barravento* (1962), clássico cinemanovista de Glauber Rocha.¹³⁷ Zé Bebelo, como se sabe, é personagem da cidade. Seu grande objetivo é tornar-se deputado. Para tanto, ele usará a jagunçagem para tentar eliminar a própria jagunçagem. A empresa falha e ele será julgado pelas chefias. Em *Barravento*, o malandro, depois de passar um tempo na cidade, onde é confrontado com a consciência de classe, volta ao vilarejo de origem. Parte da miséria do lugar reside no comportamento alienante da comunidade que atribui o destino às vontades de Iemanjá. O malandro cria uma série de embustes para desmitificar o personagem Aruã que teria sido escolhido pela Rainha do Mar. O objetivo é despertar a comunidade para um enfretamento diante do patrão explorador, dono da rede. Em síntese, Firmino e Zé Bebelo saem da cidade, que se pauta na ordem, para tentar revitalizar a desordem local. Se o percurso de Lalino se aproxima dos dois personagens citados, sua ação o distancia. Lalino, ao voltar da cidade, não procura ressignificar a lógica local. Ao contrário, ele irá reafirmar a sociabilidade desordeira. De um lado e em plano mais profundo, a ação de Zé Bebelo e Firmino tem fundo coletivo, uma vez que tentam reorganizar o caos comunitário.¹³⁸ Por outro lado, toda energia de Lalino centra-se no benefício individual, o qual reforça a lógica patriarcal.

Nota-se que a matéria social se presta, ao mesmo tempo, como pano de fundo e elemento estruturante, ilustrado no fácil ir e vir, ou melhor, no pêndulo deste teatro social. Dessa maneira, a movimentação pendular se dá na medida em que as transições entre as esferas abstrusas da ordem e desordem são pilares da casa-grande, sob cujo teto todos os

¹³⁷ Reflexão proposta por Ana Paula Pacheco por ocasião do exame de qualificação.

¹³⁸ Ainda que as ações de Zé Bebelo buscassem ressignificar a ordem social, sua motivação é, antes de tudo, individualista. Algo parecido ocorre com Augusto Matraga. Este visava a redenção para ir ao céu. Sua jornada culminará no combate com Joãozinho Bem-Bem. Da morte de ambos decorre a anulação de duas forças violentas e a sugestão de uma sociabilidade nova, pautada pela compaixão, conforme defende Renato Janine Ribeiro em “Augusto Matraga, a salvação pelo porrete”, In: *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. Lourenço Mota, Benjamin Abdala Junior orgs. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2001.

personagens procuram se acomodar, matéria vertida e potencializada na forma pelas mediações do malandro¹³⁹.

Posto desse modo, a partir da formalização estética das transitoriedades que ocorrem no microcosmo da casa-grande do Major, pode-se compreender o *modus operandi*, de um macrocosmo nacional, ou seja, conferir uma forma pendular à especificidade patriarcal brasileira que descortina parte de um movimento da própria sociedade brasileira, precisamente daquela circunscrita na ordem patriarcal rural no contexto referido.

A reciprocidade do sistema coronelista não se limita ao encontro do Major com os funcionários, ela adentra a soleira da casa-grande, onde se intensifica o pessoalismo. O apadrinhamento alcançado por Lalino pressupõe uma relação de subserviência com o Major. A condição de dependência, no entanto, opera de maneira mútua e em diferentes níveis. O malandro carece da proteção do patriarca; concomitantemente, para lograr os interesses particulares do Major é mister a astúcia, a retórica e a cordialidade de Lalino. A relação de dependência, então, transcende as amarras sociais, isto é, não se restringe à submissão do pobre ao rico, pois o homem pobre no conto é Lalino Salãthiel, um embusteiro, e por esta qualidade, ele consegue elaborar situações, como o encontro dos doutores com o Major, para favorecimento de sua agremiação. Partindo da premissa de que a relação do Estado com a casa-grande é absolutamente necessária para o coronelismo, e que quem a possibilita é o malandro, tem-se, conseqüentemente, uma correlação de dependência, visto que o triunfo de Eulálio está subordinado ao êxito do Major, gerando o efeito de dependência mútua. O logro, tonalidade generalizante do conto, está enleado na reciprocidade “dos favores” devido ao próprio emaranhado indissolúvel do indivíduo ao coletivo.

¹³⁹ Embora não seja um malandro propriamente dito, o comportamento do personagem Vitorino de *Fogo morto* ecoa aqui, posto que ambos promovam a mediação entre as esferas da vida pública e privada. Em análise apurada acerca das vicissitudes formais atreladas à derrocada do patriarcado em *Fogo Morto*, Simone Rossinetti Rufinoni chama a atenção para a referida qualidade mediadora de Vitorino: “A nova dicotomia ainda não se apresenta claramente no romance, mas a configuração social dos espaços revela-se em fase de transformação; a casa deteriora-se e, em torno do casebre de Zé Amaro, se desdobram ensaios de emancipação. Nesse contexto, Vitorino, além de, como personagem, representar ‘uma ponte entre um estrato social e outro’, pois é ao mesmo tempo pobre e parente de coronel, promove o trânsito entre os espaços que levam da casa-grande à rua, contorno que permite observar o privado e o público, passando pelo espaço intermediário, socialmente dependente, da casa do homem livre agregado – uma espécie de mocambo, para falar com Gilberto Freyre”. Simone Rossinetti Rufinoni. “À sombra da casa-grande: patriarcado, loucura e ressentimento em *Fogo morto*”. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [19]; São Paulo, 2018, p. 329.

Nesse quadro, o embuste dá a Lalino certa proeminência social, embora não uma ascensão de fato; ele vence pela palavra – potência poética tão valorizada por Rosa – o que lhe redime aos olhos da voz enunciativa. Se isso tem seu lado de explicitação do ridículo do poder (marcado pela veleidade do malandro e do patriarca), tem também o problema de acatar a ordem patriarcal.

Nesse sentido, a relação indivíduo e coletivo vai além da dependência recíproca. O ingresso do malandro na vida familiar e pública do major aponta para outro traço típico da elite brasileira: a persistência da volubilidade¹⁴⁰. Segue a descrição do patriarca e, em seguida, sua fala sobre não aceitar o malandro como empregado: “além de chefe político do distrito, Major Anacleto era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar. Foi categórico: // – Não me fale mais nisso, seu Oscar. Definitivamente!”¹⁴¹

A caracterização do patriarca como um sujeito, em princípio, inflexível é corroborada pelo ato deste negar o ladino e reiterar sua decisão por meio do advérbio exclamatório final. A causalidade burlesca, entretanto, rompe a intransigência do Major: “Esse ‘mudando de conversa’, com o Major era tiro e queda: pingava um borrão de indecisão, e pronto.”¹⁴²

Neste ponto da narrativa, já analisado aqui para demonstrar a importância da malandragem nesse meio, tanto Tio Laudônio quanto seu Oscar argumentam acerca das vantagens de se ter um sujeito como Lalino por perto, convencendo, assim, o patriarca a agregá-lo:

O Major sabia render-se com dignidade:
— Bem, bem, já que todos estão pedindo, que seja! Mandem recado p’ra ele vir amanhã. Mas é por conta de vocês... E nada de se meter com os espanhóis! Isso eu não admito. Absolutamente!...¹⁴³

No desfecho da história, após Lalino ter proporcionado o encontro de políticos com o patriarca, este solidário àquele dá a seguinte ordem a seu capanga: “– Olha, Estêvam: se a espanholada miar, mete a lenha!”¹⁴⁴. O Fazendeiro não apenas refuta a si

¹⁴⁰ Conceito que Roberto Schwarz apreendeu como eixo estruturante das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O crítico teve o mérito de desvelar a formalização dos costumes da elite brasileira oitocentista na prosa machadiana. Embora a elite retratada por Machado não seja a mesma de Rosa, a veleidade parece resistir como traço unificador. Vale ponderar também que a volubilidade no conto de Guimarães Rosa não está alçada ao nível de princípio formal, como figura nas *Memórias Póstumas*.

¹⁴¹ *Op.cit.*, p. 127.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 129.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 150.

mesmo, como auxilia o malandro a recuperar a esposa abandonada via violência. O primeiro ato pode ser apreendido pelo curso da volubilidade na exclamação do Major: “Definitivamente!”, que, logo em seguida, será contraposta, pois ele ouve seu filho e aceita o ladino. Outrossim, o patriarca deixa claro que não se deve “meter com os espanhóis (...) Absolutamente!”, contudo, ele mesmo respalda a expulsão dos estrangeiros. Vê-se, dessa forma, que as vicissitudes do Major atendem às suas inclinações pessoais, o que, além de expor o pessoalismo caricato do sistema, justifica a ponderação: “Salãthiel inútil é ‘mal’. Servindo o Major, torna-se bom”¹⁴⁵.

A veiedade é um histórico capricho da classe mais abastada. Os homens pobres não podem estar sujeitos à falta de constância, posto que a condição de empregado, por excelência, engessa as possibilidades aventurescas, vide o fracasso real de Lalino na capital. Na ordem escravocrata, os homens livres pobres dependiam da família que os acolhiam. Conquistado o trabalho livre, os pobres ficam à mercê das arbitrariedades dos empregadores. Para o contexto urbano finissecular, Roberto Schwarz já havia destacado a volubilidade como uma desfaçatez de classe da elite brasileira¹⁴⁶: “o espírito burguês é parte constituinte da volubilidade machadiana”¹⁴⁷. A hipocrisia do Major pode ser lida como uma espécie de fase primitiva da volubilidade burguesa que reside no sertão. No universo da ordem senhorial, o arbítrio e o capricho sempre se fizeram como práticas rotineiras. No espaço citadino, cuja civilidade mina gradualmente a desordem, o arbítrio parece tomar outra forma, a da volubilidade. Desse modo, o viés hipócrita do Major emerge do poder típico da ordem senhorial, o qual migra para a cidade, mas não deixa de existir no campo. Como o Major é um clássico representante do coronelismo rural, a

¹⁴⁵ Luiz Roncari, *op.cit.*, p. 30.

¹⁴⁶ Roberto Schwartz defende a tese de que a volubilidade é, como já foi dito, o princípio formal do livro. Resumidamente, o estilo livre e digressivo está em sintonia com o caráter mesquinho do personagem-narrador Brás Cubas. In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2001.

¹⁴⁷*Ibidem*, p. 44. Brás Cubas exhibe sua veiedade consoante as atitudes caprichosas no cotidiano. Um dos muitos exemplos é sua paixão exacerbada por Marcela, que rapidamente se esvai com a ida forçada de Brás à Europa. A bordo do navio, Brás, melancólico pela separação, pouco antes de decidir dar cabo da vida, chega a afirmar: “O mundo para mim era Marcela”. Porém, depois de conversar com o capitão, ele desiste do suicídio. O trecho insinua a volubilidade que ganha força no capítulo seguinte “Bacharelo-me”, no qual o protagonista aspira ao sucesso profissional e aventa sua paixão, tudo bordado na linha da ironia. Eis o trecho que exemplifica a veiedade de Brás, consumando seu desprendimento de Marcela: “Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma ideia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. (...) Adeus, amores! Adeus, Marcela! Dias de delírio, jóias sem preço, vida sem regime, adeus! Cá me vou à fadiga e à glória; deixo-vos com as calcinhas da primeira idade.” Machado de Assis. *As memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2001, p. 110.

hipocrisia tem dimensão mais rústica, legitimada historicamente pela ambiência local. Não à toa, o patriarca e o malandro, figuras maleáveis, simpatizam-se ao fim da narrativa.

Em síntese, nos trechos extraídos do conto, veem-se os processos de idas e vindas comandados ao sabor do capricho do patriarca. No conto, as oscilações do sistema casa-grande são expostas, no campo da narrativa, pela astúcia do malandro e por seus logros; na forma, pelos discursos categóricos do patriarca enfatizados pelos supracitados advérbios ao final das sentenças. Nota-se, assim, a sobrevivência da volubilidade da elite brasileira. O poder continua arbitrário, antes ele tinha respaldo no trabalho escravo, agora, no sertão, ele se escora na jagunçagem, nos serviçais e nos agregados para conservar o privilégio de classe. À sua maneira, Rosa está conferindo uma forma a essa veleidade que parece caminhar junto ao poder, seja onde ele estiver.

Neste ponto, vale retomar o papel do malandro inserido na ordem senhorial. Em *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto da Matta investiga o mito de Pedro Malasartes. Um herói malandro muito presente na cultura popular, vide o grande número de cordéis, contos e histórias orais sobre ele. O enredo que versa sobre a origem do famoso malandro é simples: no centro da narrativa dois irmãos pobres; Pedro irmão mais novo, João o mais velho. João é tido como responsável, caracterizado como “honesto e trabalhador”, além de ser empregado de um fazendeiro “rico e velhaco”. Esse patrão, por sua vez, cria contratos impessoais absurdos, quase impossíveis de serem realizados. Ressalta-se: *quase*. João por não respeitar esse acordo tem uma tira do couro das costas arrancada. Eis que entra em cena a figura de Pedro, o “astucioso e vadio”. Perspicaz, o herói consegue subverter o contrato do patrão em vingança. Muito esperto, Pedro Malasartes encontra brechas, ambiguidades no negócio e logra a desforra, enganando o mau patrão, sem desrespeitar o contrato.

Ocorre contrastar a figura popular de Pedro Malasartes com Lalino Salãthiel. Em convergência, ambos são pintados como malandros no ambiente rústico e no sistema casa-grande. Além disso, eles lançam mão de recursos que fazem parte da própria ordem senhorial para alcançar o logro. Eles detêm o que Da Matta chama de “poder dos fracos”. Trata-se de uma qualidade intrínseca do malandro pobre, vinculada à capacidade de “destruir a opressão pela obediência malandra”, de tirar “vantagem da desvantagem”. Nesse sentido, Pedro Malasartes segue à risca o contrato social, de modo que consegue atacar o patrimônio do fazendeiro e vingar o irmão; analogamente, Lalino usa as práticas

costumeiras da cordialidade para forjar a ponte entre as esferas pública e privada gerando também o seu triunfo.

Da Matta chama atenção para um ponto fundamental, de onde irromperá o contraste principal com a malandro de Guimarães Rosa. Segundo o antropólogo, Pedro não toma o lugar do patrão a fim de não reproduzir o sistema exploratório do qual o irmão fora vítima. Ele busca somente a vingança. Em oposição, o sucesso de Lalino Salãthiel é também a vitória da ordem senhorial. As artimanhas do malandro de Rosa ajudam a conservar a lógica exploratória. Não é uma história de vingança – ainda que o fosse, empreitadas vingativas não pressupõem revitalização da ordem local – Lalino malandro é, antes, uma peça na engrenagem do poder coronelista.

Se por um lado as considerações em “Crítica e Sociologia” somadas ao ensaio “Dialética da malandragem”, ambos de Antonio Candido, fornecem subsídios teóricos para aquilatar a dinâmica ordem e desordem no conto, por outro, faz-se necessário uma ressalva, uma vez que o objeto glosado não é o mesmo. N’*As Memórias de um Sargento de Milícias* a alternância se dá, sobretudo, na camada de homens livre e pobres, enquanto na prosa rosiana é nítida a relação entre padrões e a camada subalterna. Ademais, sabe-se que Antonio Candido redigindo o ensaio durante o período nefasto da ditadura, lança um olhar positivo à malandragem e, por conseguinte, à transgressão das normas; assim, por meio de um ensaio que privilegia a forma, enseja uma discussão que lhe é contemporânea e social. Em suma, reside aí o valor da crítica. As implicações, contudo, são inevitáveis principalmente no que se refere à análise estética, que serão apontadas por Schwarz em “Pressupostos salvo engano da dialética da malandragem” e por Edu Teruki Otsuka em *Era no tempo do Rei - Atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias, 2016*; estudo que apresenta uma chave de leitura oposta à de Candido. Para Teruki Otsuka, a leitura da malandragem sob o prisma positivo acarreta a amortização da estagnação social à época da narrativa¹⁴⁸. Impulsionados pelo chamado *espírito rixoso*, buscando *compensações imaginárias*, as personagens se valem da transgressão das normas a fim de,

¹⁴⁸ Candido acaba aderindo a ela e descobre no Rio de Janeiro das *Memórias* um modo de ser nacional a que atribuiu sinal positivo, à maneira das utopias modernistas, que transformavam as ‘inferioridades’ em ‘superioridades’ Otsuka, *op.cit* p. 175. Não raro, na crítica brasileira, é afirmar que a geração da revista *Clima* formada por Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes seria uma continuação, no campo acadêmico, dos ideias modernistas de 22. A assertiva de Otsuka corrobora a afinidade do crítico Antonio Candido à visão modernista em face da matéria social. Tal visão eufórica foi, como dito antes, contestada por Roberto Schwarz tanto no que se refere à produção literária, no ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, In: *op. cit.*, 2008, quanto à acadêmica no ensaio “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”, In: *op.cit*, 2012.

imageticamente, se sobreponem aos adversários. Otsuka assinala nessa prática a designada *dimensão sombria da malandragem*: o espírito rixoso não comporta uma possível luta de classes, é, antes, um sistema que confere certo status ao vencedor, sem, contudo, propiciar uma nova ordem social e econômica.

Embora os contextos sejam bastante distintos – tempos, espaços e formas – a chamada problemática sombria da malandragem também se apresenta incrustada na história de Lalino. A partir do momento em que o logro de todas as personagens está vinculado à dependência mútua e às transgressões das normas, figuradas pelo movimento pendular, as artimanhas socialmente enraizadas implicam na manutenção da ordem social vigente, a saber, a casa-grande, operando os desmandos sob a tutela do Estado e respaldada pelos serviços violentos e agregados maleáveis, o que distancia Lalino de Pedro Malasartes. Forma-se, com isso, uma rede complexa que ajuda a sustentar e perpetuar a lógica coronelista, na qual os pobres estão sujeitos à violência patronal, às arbitrariedades e aos caprichos do senhor de terras. De outro modo, dir-se-ia que o procedimento composicional do conto exprime a lógica do patriarcado aliada ao malandro. Este ridiculariza pelo embuste aquele, mas também acata e promove a própria ordem patriarcal, inscrevendo uma espécie de dimensão sombria mais nefasta, mais patriarcal.

Sob essa ótica, a malandragem, no conto de Guimarães Rosa, de fato tem uma face negativa. Há, entretanto, a outra face. Mais visível no ponto de vista da enunciação, ela apresenta o halo positivo da história. Nesta faceta reside a simpatia do narrador pela vitória do mais pobre, o que leva, na dinâmica do conto, à condescendência com o todo. A convivência entre as dimensões negativas e positivas da malandragem escancara uma narrativa ambígua, procedimento caro à estética rosiana.

1.5 Um narrador condescendente

A questão do narrador no conto desponta como ponto dos mais relevantes no que tange à construção dos significados ambíguos sulcados do sistema patriarcal. A perspectiva assumida pela enunciação – elemento estruturante da obra – ao mesmo tempo interage e enforma a trama. Ademais, é nessa formalização das peculiaridades da matéria social que aflora, por meio da ambiguidade, o ponto de vista crítico em face das estruturas de poder.

As singularidades que caracterizam a postura do narrador ora endossam as atitudes do ambíguo Lalino, ora ridicularizam o cenário da casa-grande; ou ainda, propicia a atmosfera burlesca do conto, amortizando o cenário violento.

O ponto de vista estético das *Memórias de um Sargento de Milícias* aproxima-se, em alguma medida, da enunciação do narrador rosiano. Ambos não condenam de modo algum as ações de caráter inescrupuloso que permeiam as duas obras. A esse posicionamento condescendente do narrador nas *Memórias*, Antonio Candido atribuirá o efeito de “um mundo sem culpa”¹⁴⁹. Haveria, segundo o crítico, uma compensação das ações vis e das boas, gerando uma harmonia nesta sociedade caótica: “As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura”¹⁵⁰.

Contudo, a lógica do *mundo sem culpa* não contempla integralmente “A volta do marido pródigo”, pois não há uma compensação das perfídias com as benfeitorias. Dessa forma, o mundo desprovido de culpa, no conto rosiano, só é possível mediante a postura do narrador que é simpático às picardias que ocorrem, já que no enredo não há causos que anulem, ou amenizem a imoralidade (e a violência) generalizada.

Esse *mundo sem culpa* rosiano, que é urdido pelo ponto de vista da narração, estaria subordinado a esse efeito de simpatia, ou melhor, de condescendência do narrador em face das peripécias. Flagra-se, assim, na voz enunciativa uma inclinação à aquiescência, o que se desdobra numa espécie de jogo narrativo, em cuja face mais saliente se acataria a (des)ordem local, ao passo que nos pormenores da enunciação se esconderia um veio satírico.

Eis o capítulo em que Lalino encontra com o espanhol pela primeira vez. Neste ponto, Rosa se vale de um procedimento semelhante ao discurso indireto livre, o que confere o efeito de condescendência:

Seu Ramiro, quis, mas não pôde se esquivar...
— como lhe vão as saúdes, senhor Eulálio? (...)
(Nada importa. Foi o diabo quem mandou o espanhol aqui...Ele tem muito dinheiro junto, é o que o povo diz.)
(...)
(É preciso um sorriso, um só, senão o espanhol fica com medo, depois, fecha-se a cara, para a boa decência...)¹⁵¹

¹⁴⁹ Cf. Antonio Candido. “Um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo repressão...”. In. “Dialética da malandragem”, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.47.

¹⁵¹ *Op.cit.*, pp.113-114.

Nota-se que Rosa não opta pelo discurso indireto para exprimir o pensamento do malandro, preferindo um procedimento que é comum à sua obra: a construção parentética. Segundo Coutinho “Essas construções, geralmente não associadas, pelo menos de maneira direta, com o contexto em que foram inseridas, são usadas na maioria das vezes para expressar um comentário subjetivo por parte do autor ou fornecer alguma informação adicional aos fatos narrados”¹⁵². Essa construção desatada do todo, no plano do conteúdo, converge para as práticas embusteiças do malandro, cuja reflexão incide no aliciamento do espanhol: “foi o diabo quem o mandou aqui, e ele tem muito dinheiro”. Na sentença com as conotações positivas logo se vê a afinidade do malandro para com o pai da mentira, o diabo. No segundo trecho, percebem-se os primeiros indícios da cordialidade. Lalino sabe que o sucesso do patrimonialismo depende inicialmente de uma afabilidade com o outro.

O papel do narrador aí reside na passividade diante da digressão posta. O narrador é alheio e, portanto, condescendente com o conteúdo das construções parentéticas. Isto é, sua ausência é uma tomada de posição, no caso, passiva em face da malandragem.

Outro trecho que vai ao encontro da postura do narrador é quando Lalino decide regressar do Rio de Janeiro: “Riu, e aquele foi o seu último pensamento, antes de dormir. Desse jeito, não teve outro remédio senão despertar, no outro dia, pomposamente, terrivelmente feliz.”¹⁵³. O discurso direto também aparece de maneira sintomática para caracterizar o ponto de vista da enunciação. O narrador, ao finalizar com a sentença paradoxal “terrivelmente feliz”, está expondo a índole ambígua de Lalino. Seu caráter dúbio é corroborado, no plano da expressão, pelo advérbio modal de carga negativa que qualifica o estado de espírito do campo eufórico. O narrador, desse modo, tem ciência da personalidade vil do ladino e a endossa por meio de uma construção paradoxal.

O fato de o narrador não apenas anuir sistematicamente ao comportamento de Lalino, mas também não reprovar os caprichos do patriarca que acarretarão, entre outros fatos, a expulsão dos espanhóis, é outro ponto que se entronca à questão de *um mundo sem culpa*. A compensação do arbítrio patriarcal e do embuste se dá por meio da instância

¹⁵² Eduardo F. Coutinho. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In. *Op.cit.*, pp. 215-216. Esse tipo de construção também surge, por vezes, para criar uma espécie de rubrica teatral, insinuando uma maneira de se portar em cena. O uso desse recurso é só mais um dos diversos elementos que empresta à narrativa um ar de estrutura dramática, a qual será melhor analisada mais adiante, quando se confrontam o conto às comédias gregas.

¹⁵³ *Op.cit.*, p. 119.

narrativa, por esse motivo é fundamental analisar essa posição do narrador perante o universo da casa-grande.

Eis o trecho final do conto. Após o encontro bem-sucedido dos políticos com o major mediado pelo malandro e a fuga da esposa de Lalino, o patriarca dá as ordens, conduzindo ao desfecho da narrativa:

O automóvel sumiu-se na noite.

E, no brejo, os sapos coaxavam agora uma estória complicada, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, mostrando guarda ao próprio ventre,

— “Quando eu morrer, quem é que fica com os meus filhos?”..

— “*Eu não...Eu não! Eu não!...Eu não!*”

(...)

Major Anacleto chama Lalino, e as mulheres trazem Maria Rita, para as pazes. O chefão agora é quem ri, porque a mulher chora de alegria e Lalino perdeu o jeito. Mas, alumiado por inspiração repentina, o Major vem pra varanda, convocando os bate-paus:

— Estêvam! Clodino! Zuza! Raymundo! Olhem: amanhã cedo vocês vão lá nos espanhóis, e mandem aqueles tomarem rumo! É para sumirem, já, daqui!...Pago a eles o valor do sítio. Manda levar o cobre. Mas é para irem p’ra longe!

E os bate-paus abandonam o foguinho do pátio,e, contentíssimos, por que de há muito tempo têm estado inativos, fazem coro:

“*Pau!Pau! Pau!*”

Pau de jacarandá!...

Depois do cabra na unha,

Quero ver quem vem tomar!...”

E os sapos agora se interpelam e se respondem, com alternâncias estranhas, mas em unanimidade atordoante:

— *Chico? - Nhô!? - Você vai ? - Vou!*

— *Chico? - Nhô! - Cê vai? - Vou!...*

No alto, com broto de brilhos e asterismo tremidos, o jogo de destinos esteve completo. Então, o Major voltou a aparecer na varanda, seguro e satisfeito, como quem cresce e acontece, colaborando, sem saber, com a direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer. E gritou:

— Olha, Estêvam: se a espanholada miar, mete a lenha!

— De miséria, seu Major!

— E, pronto: se algum resistir, berrem fogo!

— Feito, seu Major!

E, no brejo - friíssimo e em festa - os sapos continuavam a exultar.”¹⁵⁴

A condução do episódio final deixa clara a amortização da violência. Os jagunços do Major vão exercer a função ofensiva com a qual estão acostumados¹⁵⁵ e se sentem

¹⁵⁴ *Op.cit.*, pp. 149-150.

¹⁵⁵ Walnice N. Galvão classifica a jagunçagem como uma “força armada a serviço de um proprietário rural, grupo de função defensiva e ofensiva”, *op.cit.*, p. 21.

felizes, entoando o canto para celebrar a ida ao iminente combate. Mostra-se, mais notavelmente que em qualquer outro trecho, o poder do senhor de terras. O Major irá expulsar os espanhóis, pois eles, em primeiro lugar, não votam, logo não têm relevância na vida pública do Major; segundo, num ato solidário ao malandro que tanto o beneficiou, decide eliminar os problemas conjugais que se instauraram no triângulo amoroso; e terceiro, porque ele simplesmente pode, e não será cerceado por ninguém, haja vista sua posição social favorecida e a legitimação da cultura violenta na sociedade patriarcal brasileira.¹⁵⁶ Nesse sentido, Nunes Leal é categórico ao afirmar que o coronel “exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam”¹⁵⁷.

O abrandamento da violência e da injustiça advém de dois fatores. Em primeiro plano, a ausência, uma vez mais, da censura do narrador; em segundo, porque o episódio é entrecortado pela presença das falas dos sapos, que é um dos vários elementos cômicos do conto. O riso, aliás, parece ter dimensão quase ubíqua na história. Para além da presença dos sapos, Elanir Franca Carvalho destaca o constante jogo de tensão-distensão; o elenco vasto de termos injuriosos conferidos a Lalino e o rebaixamento da parábola cristã.¹⁵⁸

Operando como uma espécie de rapsódia, as digressões da “saparia” auxiliam o efeito cômico na obra, já que detêm caráter jocoso.¹⁵⁹ A constante aparição dos sapos personificados corre paralela aos diversos causos da história, sendo que as conferências entre eles sempre têm alguma semelhança com o caso da história de Lalino, isto é, o conteúdo das falas dos sapos está ao mesmo tempo paralelo e é análogo a alguma situação da narrativa; suas presenças cortam toda a história, acentuando o constante logro das personagens e o traço humorístico da obra. No trecho, por exemplo, sapos e jagunços vão a algum lugar e festejam isso. Exceto pelo malogro dos espanhóis, consuma-se o sucesso de todos os personagens, tão logo, o festejo dos sapos entra em consonância com a felicidade das personagens que alcançaram seus objetivos.

¹⁵⁶ A violência, neste contexto, é “legítima e imperativa” Cf. Maria Sylvia de Carvalho Franco, *op.cit.*, p. 63.

¹⁵⁷ Nunes Leal, *op.cit.*, p. 45.

¹⁵⁸ Elanir Franca Carvalho. *Os sentidos do cômico - riso e representação social em Sagarana*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

¹⁵⁹ A despeito das diferenças de propostas estéticas, o termo *Rapsódia* é usado aqui no sentido marioandradiano: “Mario chamou o complexo de lendas costuradas em torno da narrativa central de ‘rapsódia’, com referência à música e ao modo de compor dos velhos rapsodos gregos”. Cf. Simone Rossinetti Ruffinoni, *op.cit.*, p. 16.

A presença dos sapos, quase que em forma de coro, remonta à comédia *As Rãs* (405 a.C), de Aristófanes. Na peça, Dionísio, disfarçado de Hércules, desce ao reino de Hades a fim de trazer de volta à vida os dois maiores autores trágicos: Eurípedes e Ésquilo. Recheada de situações cômicas e absurdas, a peça também apresenta forte dimensão metalinguística, na medida em que discute nas estrelinhas o fazer artístico. As rãs, que dão nome à peça, têm aparição rápida. Numa das cenas iniciais, o barqueiro Cáron faz a travessia do pântano com Dionísio ao som do canto das rãs:

CÁRON Vá sempre em frente. Quando você estiver com as mãos no remo, ouvirá os cantos mais melodiosos.
DIÔNISIO De quem?
CÁRON Dos cisnes, das rãs... Você ficará encantado.¹⁶⁰

O riso surge da situação absurda. Dionísio, um deus, está exausto por ter ele mesmo que remar. Suas mãos e seu traseiro doem e o coro de rãs vai aumentando sua raiva: “Danem-se vocês com seu coax! É sempre o mesmo refrão, coax, coax”. Para além dos anfíbios cantantes, convém olhar para dois outros pontos de contato entre o conto rosiano e a comédia grega. Primeiro, a ênfase sobre os cantos das rãs como “melodiosos” e “harmoniosos”, ao passo que as “vozes” dos sapos são mais dissonantes: “E os sapos agora se interpelam e se respondem, com *alternâncias estranhas*, mas em *unanimidade atordoante*”¹⁶¹. Em segundo lugar, a questão do coro dos animais articulado à festa. Na peça, as rãs festejam o deus do vinho e da esbórnia:

CORO DAS RÃS Brequequequex, coax, coax. Brequequequex, coax, coax. Nós, filhas das águas pantanosas, harmonizamos nossos tons com os sons das flautas; vamos repetir este canto harmonioso, coax coax, que entoamos nos pântanos em honra de Diônio Nísio, filho de Zeus, quando a multidão embriagada na festa das panelas se reúne para celebrar as orgias nos lugres consagrados. Brequequequex, coax, coax.¹⁶²

No conto, os sapos praticamente entoam a marcha nupcial, a alegria da violência dos jagunços e, em última instância, a consagração do malandro, também um boêmio. Ao fim, ambos os coros estão celebrando essas personas farristas. O cômico, dessa forma, parece cobrir tudo nas duas narrativas, desde os pândegos, a violência, até o cansaço de um deus.

Emanam, com isso, da postura conivente do narrador com a brutalidade somada às digressões fantásticas dos sapos, a amortização da violência e o tom burlesco ubíquo.

¹⁶⁰ Aristófanes. *As vespas; As aves; As rãs*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 207.

¹⁶¹ *Grifos meus*.

¹⁶² Aristófanes, *op.cit.*, pp. 207-208.

Em síntese, as diversas formas que o discurso toma sempre convergem na postura condescendente e solidária do narrador para com as situações imorais (dos pontos de vista cristão e legal, ao menos) do conto, não havendo um impasse diante delas. Essa mesma posição, enleada às digressões fantásticas, concebe à narrativa tom e estrutura cômica, em que a violência é mitigada. Esse tom burlesco é mais um fator que aproxima o conto das *Memórias de um sargento de milícias*, além da presença de personagens malandros – tipos brasileiros – há o já citado *mundo sem culpa*, oriundo da própria dinâmica do enredo, na qual haveria uma compensação de ações das personagens. Ainda que o *mundo sem culpa* rosiano provenha de um narrador simpático a um protagonista embusteiro.

No entanto, de encontro à ambiência de aceitação do patriarcado que figura no plano composicional da obra, há outra nuance da instância narrativa, que ridiculariza a esfera do poder. Daí a ambiguidade discursiva. Emaranhadas estariam a vasta condescendência, já expressa, e o humor. Este se encontra interpolado na narrativa pelas veleidades sugeridas – pelos logros do malandro, pela hibridez do discurso popular-erudito e pela presença do elemento rapsódico, com os sapos, os quais sintomaticamente fazem paralelo com a comédia grega clássica. A esse respeito, a famosa divisão de gêneros de Aristóteles defende que a comédia serve melhor às experiências rebaixadas:

A comédia, como dissemos, é a imitação de pessoas inferiores; não porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor.¹⁶³

Ocorre que, se Guimarães Rosa elabora uma narrativa a partir de alguns estereótipos nacionais, de modo a endossá-los por meio do narrador, pode-se argumentar o quanto do cômico emergiria como possível resistência à lógica patriarcal. Tal significação estaria impressa no título do conto: “A volta do marido pródigo” que faz interface com o mito bíblico “A volta do filho pródigo”¹⁶⁴. A revitalização da parábola cristã é cosida no tecido do cômico patriarcado brasileiro. O filho, aqui, é o marido malandro que sempre vai e volta para debaixo do teto do Major Anacleto o *paters familia* da trama. No livro cristão – esfera sagrada – a história veicula a ideia do perdão com o pai representando o pai de todos; na história de Lalino, o marido, mesmo não se sentindo culpado, é perdoado pelo pai, ou melhor, pelo patriarca, pois lhe é conveniente. Assim, a

¹⁶³ Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014, pp. 23-24.

¹⁶⁴ Lucas 15:11-32.

revitalização tanto expõe o escárnio do qual o patriarcado é alvo, como outra permuta: a que conduziria do elevado ao ridículo. Este insinuado no título da história, parece derramar-se sobre todo o sistema patriarcal. Daí que, em plano mais latente, o conto ofereça a caricatura do funcionamento da patronagem. Segundo Elanir Franca Carvalho, “o que torna risível é a percepção do rebaixamento do motivo: da esfera divina da relação pai-filho decai-se no círculo terreno das relações institucionais, marido/esposa; e mais, terrena, porque carnal”¹⁶⁵. Vladimir Propp, aliás, chama atenção para um ponto interessante do cômico. Segundo o crítico russo, riso e religião se excluem reciprocamente¹⁶⁶. O estatuto elevado do cristianismo consideraria o riso um sacrilégio¹⁶⁷. Nessa visada, a paródia de Guimarães Rosa provocaria maior riso, na medida em que a sacralidade da parábola, em terras brasileiras, é antes um outro modo de encenação do embuste.

A ambiguidade, que nasce do amálgama entre a condescendência do narrador e a ridicularização do todo, revela parte do funcionamento do poder patriarcal. Ao mesmo tempo, provém daí resistência a essa mesma ordem senhorial: endosso e humor dão leveza à trama, mas também ensejam censura. O estilo “rebaixado”, com efeito, leva à crítica por trás da qual está a voz do homem pobre livre que encontra na literatura a possibilidade de condenar o poder. Assim, as nuances da lábia de Lalino, entrosadas com a narração, irrompem como ato de resistência. Em última instância, são vozes que, de algum modo, por meio da literatura, contrapõem-se ao poder patriarcal.

¹⁶⁵ Elanir Franca Carvalho, *op.cit.*, p. 109.

¹⁶⁶ Vladimir Propp. *Comichidade e Riso*. São Paulo: Ed. Ática, 1992, p. 35.

¹⁶⁷ Convém ponderar que essa concepção vale somente para o cristianismo; o próprio Vladimir Propp lembra que a comédia da antiguidade clássica não se separava das instâncias religiosas. Mikhail Bakhtin em seu célebre estudo sobre a carnavalização lembra que, na Idade Média, o riso era aceito pela própria igreja. De passagem, é lícito lembrar também que condenação da comédia por parte da igreja serve de mote à trama de Umberto Eco, *O nome da Rosa* (1986).

2. PODER MILENAR: O PATRIARCADO

*O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior,
mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida.
Nasce do martírio secular da Terra...
(Os Sertões, Euclides da Cunha)*

2.1 Breve história das estórias

Composto por 21 contos relativamente curtos, *Primeiras estórias* surge em 1962, impactando crítica e público pela capacidade de Guimarães Rosa de se reinventar e, ao mesmo tempo, reelaborar esteticamente de seus escritos. O assombro diante da obra advém, inicialmente, do enxugamento dos enredos em face dos livros predecessores: *Sagarana*, *Corpo de Baile e Grande Sertão: veredas*. À medida que as histórias são encurtadas, o trabalho com a linguagem ganha nova dimensão, mais experimental. A esse respeito, o crítico Paulo Rónai em prefácio à obra afirma:

O leitor brasileiro que porventura entrar em contato com a arte de Guimarães Rosa através de *Primeiras Estórias* inevitavelmente haverá de experimentar um choque, devido à agressiva novidade do estilo, à qual os leitores antigos vêm se habituando progressivamente. [...] Rosa, conhecedor dos mais profundos do idioma, não se satisfaz em explorar-lhe todo o tesouro registrado e codificado, mas submete-o a uma experimentação incessante, para testar-lhe a flexibilidade e a expressividade.¹⁶⁸

O curioso é que Rosa irá em 1967 publicar seu *Tutameia*, cujo subtítulo é *Terceiras estórias*. As segundas jamais existiram:

E as Segundas Histórias? Essas não houve. A vida, assim, seguia o caprichoso curso das memórias do escritor, na fala de seu personagem Riobaldo, o narrador de *Grande Sertão: Veredas*: ‘ – Contar seguindo, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância’ (p.99), o que ele repete mais à frente: ‘contar é muito dificultoso. Não pelos anos que se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares’. (p. 183).¹⁶⁹

Quanto à recepção inicial das *Primeiras estórias* pela crítica brasileira, ela esteve mais inclinada a problematizar questões relativas à forma, ou melhor, ao gênero, o qual

¹⁶⁸ Paulo Rónai. “Os vastos espaços” In: *Primeiras estórias, op.cit.*

¹⁶⁹ Maria Luiza Ramos “A história na estória” In: *Machado e Rosa – leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

aparentemente destoava das narrativas mais extensas e consagradas pelo autor. A novidade em torno do gênero estaria enunciada logo no título do livro: *Primeiras estórias*:

É bem conhecido o gênero específico que Rosa criou com suas “estórias”. Nessas narrativas hipersucintas, os personagens insignificantes e as coisas toscas do sertão espelham o substrato mágico e místico de uma outra realidade. Depois das novelas e do romance, esse gênero da narrativa curta motivou Rosa a se autodefinir como contista, distanciando-se da categoria de romancista’ [...]

O que está em questão, nessas fórmulas demasiadamente sucintas, é o fenômeno puro da criação poética: é o princípio e a origem da ‘miscigenação poética’, daquela hibridização de estilos e gêneros que os pré-românticos praticaram e teorizaram.¹⁷⁰

Em consonância, Rónai chama a atenção para esse gênero que está sendo revitalizado por Rosa. A “estória”, segundo o crítico, não se circunscreveria apenas à esfera da contística, ela seria, antes, produto da formalização das peculiares histórias narradas:

Na falta de precisões da “orelha” do volume, o título pede duas palavras de explicação. O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a *estória*. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número frequente de ficcionista e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de ‘história’, o do ‘conto’ (= *short story*). A oposição conceitual resulta nitidamente deste trecho de ‘Nenhum, nenhuma’: ‘Era uma velha, uma velinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável’.

Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras.¹⁷¹

Esse tipo de abordagem se mostra interessante na medida em que teoriza ou esboça um esclarecimento do novo modelo estético por meio do qual Rosa vai tecer suas narrativas.

O crítico Paulo Rónai, a fim de decifrar esse novo gênero na prosa rosiana, enfoca a elaboração da “história” e do “conto”. Em tal tese fica entrevista outra possibilidade de se olhar para as “estórias”, uma vez que a alusão às “oposições conceituais”, bem como à “aura mágica” apontam para a potencialidade criativa de Rosa. Sem deixar de conferir credibilidade à perspectiva crítica dos “gêneros”, parece que a obra tem seu mérito muito mais pelo viés da *estória*, em seu sentido criativo fabular, em consonância com a forma,

¹⁷⁰ Kathrin Rosenfield, *op.cit.*, pp. 143-144.

¹⁷¹ Paulo Rónai, *op.cit.*, p. 18.

do que com a tipologia textual nova. Nesse sentido, para Nilce Sant'Anna Martins – cuja pesquisa dicionarizou o profícuo léxico rosiano – o sentido das “estórias” está mais próximo do caráter inventivo que do gênero textual:

narrativa de ficção, conto // A var. arcaica estória foi retomada pelos folcloristas (como João Ribeiro, Gustavo Barros) para estabelecer a distinção dos tipos de narração: científica (História) e fictícia, pop. (estória). GR adotou essa distinção, que é bastante discutida e não é recomendada pelo NA.”¹⁷²

É preciso assinalar que Paulo Rónai escreveu o prefácio das *Primeiras estórias* em 1966, um ano antes da publicação de *Tutameia*, em cujo subtítulo encontra-se novamente a referência ao vocábulo: *Terceiras estórias*¹⁷³. Nesta obra, Rosa adensará o estilo daquela, tanto no que diz respeito à concisão dos enredos, como na feitura das fábulas e da estética.¹⁷⁴

Aclarado o aspecto imaginativo arraigado às *estórias*, visto que o próprio Rosa versa em *Tutameia* sobre a particularidade do termo, Rónai alia a singularidade do gênero ao traço do potencial criativo entrelaçado pela história, diminuindo, assim, as possibilidades de cisão da forma e conteúdo que o termo estórias evocaria numa perspectiva focada apenas na criação de um novo gênero:

Assim ‘Aletria e hermenêutica’ é pequena antologia de anedotas que versam o absurdo; mas é, outrossim, uma definição de ‘estória’ no sentido especificamente guimarães-rosiano, constante de mostruário e teoria que se completam. Começando por propor uma classificação dos subgêneros do conto, limita-se o autor a apontar germes de conto nas ‘anedotas da abstração’, isto é, nas quais a expressão verbal acena a realidade inconcebível pelo intelecto. Suas estórias, portanto, são ‘anedóticas’ na medida em que certas anedotas refletem, sem querer, ‘a coerência do mistério geral que nos envolve e cria’ e faz entrever o ‘supra-senso das coisas’¹⁷⁵

Pode-se compreender, portanto, *estória* como o processo poético que envolve a criação da narrativa, contrapondo-se ao pragmatismo da *História* em seu sentido científico e interpretativo. Em um dos quatro prefácios metalinguísticos de *Tutameia*, Guimarães Rosa define a gênese desse conceito: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. [...] A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas sem seu supra-

¹⁷² Nilce Sant'Anna Martins, *op.cit.*, p. 209.

¹⁷³ *Grifo meu.*

¹⁷⁴ Sobre a qual se discorrerá no capítulo seguinte.

¹⁷⁵ Paulo Rónai, “As estórias de *Tutameia*” em prefácio de *Tutameia*. p.17.

senso”¹⁷⁶. O autor quer aqui indagar acerca da manufatura poética, cuja matéria-prima deve ser “aquilo que poderia ter sido” e não “o que foi”, e isso só é possível mediante o artesanato estético do texto, resultando na estória, por onde, vale lembrar, apesar da sugerida recusa contida na afirmação de Rosa, se pode apreender também a História. Esta defesa da criação em face do mundo empírico via literatura está, de certo modo, na famosa proposição do autor: “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua”¹⁷⁷

No realce da criação em detrimento de uma realidade objetiva, parte da crítica enxerga o caráter alquímico do texto de Guimarães Rosa. O autor se consagraria pela capacidade de transformar uma matéria bruta em textos poéticos. Ou seja, extrair a poesia de uma substância, a princípio, sem valor artístico. Isso ganha várias faces em toda sua obra. Em “Recado do morro”, situada em *Corpo de Baile*, por exemplo, a centralidade da criação e do papel do escritor são sintomaticamente ficcionalizados. Numa insólita expedição, figuras excêntricas do sertão entoam “mensagens” que no primeiro momento não parecem ter sentido. Esses relatos fragmentados serão canalizados, sistematizados e veiculados pelo personagem poeta Laudelim Pulgapé. Cabe a ele dar sentido aos discursos fragmentados, conferindo-lhes unidade semântica e poética que empresta, por sua vez, sentido à vida. O ato criador emerge de uma matéria fragmentada. O poeta e, conseqüentemente, o escritor orquestram as potencialidades da língua em conjunção com o fazer estórias. Nesse sentido, “Recado do Morro” é emblemático. Ele se consolida a partir de possibilidades oriundas de narrativas populares que são vertidas em uma forma poética por um terceiro, tal qual Guimarães Rosa diante do sertão e suas histórias. Na realidade objetiva, vive o mundo das possibilidades poéticas. A mediação, captação e revitalização da *poiesis* norteiam o fazer artístico do autor.

De algum modo, as reflexões de Rosa aludem às inferências de Aristóteles, para quem a poesia e, por extensão, a literatura tem maior destaque em face da História, devido, justamente, à qualidade de remeter àquilo que é da esfera da possibilidade, o que pode lançar a poesia a um patamar mais universal e filosófico do que a História:

É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. (...) Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do

¹⁷⁶ João Guimarães Rosa, In: *Tutameia, op.cit.*, pp. 29-30.

¹⁷⁷ Marli Fantini, *op.cit.*, 218.

que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.¹⁷⁸

Noutra chave, a reflexão aristotélica ecoa, em algum sentido, a percepção de Walter Benjamin acerca da História. O crítico em suas teses *Sobre o conceito de história* (1940) propõe, a partir das premissas do materialismo dialético, uma nova concepção da História; uma em que o passado esteja a serviço da transformação do presente. Benjamin defende uma “história a contrapelo”, na qual as narrativas dos vencedores são sobrepostas às das classes oprimidas. Essa inversão mira a desmistificação da ideia de progresso, responsável, segundo o crítico, pelos grandes infortúnios sociais. A elaboração das *Teses* é feita de modo fragmentado e alegórico. Segundo o crítico, o caráter fragmentado da História enseja avaliar não apenas o passado, mas o presente e o futuro também, visto que a esfera da possibilidade é um elemento fundamental na análise dos processos históricos. De modo metafórico, em famosa passagem do ensaio, o crítico alemão assim apresenta sua concepção:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹⁷⁹

Michael Löwy interpreta esta tese como uma *correspondência* à maneira de Baudelaire. Para além do equivalente Progresso-inferno-tempestade, Löwy destaca:

Como deter essa tempestade, como interromper o Progresso em sua progressão fatal? Como sempre, a resposta de Benjamin é dupla: religiosa e profana. Na esfera teológica, trata-se da tarefa do Messias; seu equivalente, ou ‘correspondente’ profano, é simplesmente a Revolução. A interrupção messiânica/revolucionária do Progresso é, portanto, a resposta de Benjamin às ameaças que fazem pesar sobre a espécie

¹⁷⁸ Aristóteles, *op.cit*, p. 28.

¹⁷⁹ Walter Benjamin, Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In *Walter Benjamin - 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, pp. 222-232. Tese, aliás, sobre a qual se debruça Willi Bolle para analisar *Grande Sertão*. Para Bolle, o romance rosiano encena fragmentos espaços na estrutura labiríntica, em cuja decifração revela-se um retrato de país.

humana a construção da tempestade maléfica, a iminência de catástrofes novas.¹⁸⁰

No que se refere à forma peculiar das *Teses* articulada à sua proposta, Jaime Ginzburg escreve:

A rejeição ao tempo homogêneo pode ser pensada como uma recusa ao tipo de pensamento historiográfico que, comprometido a qualquer preço com a ilusão pretenciosa de totalidade, como a sistematicidade e a coerência, opta por configurar a História em esquema gerais, sem reconhecer que podem ser parciais e redutores, e renega objetos que, considerados irrelevantes, ficam à margem do esforço de conhecimento. Pensando a partir de Benjamin, em uma perspectiva diferente, seria necessário dizer que o conhecimento histórico teria como meta final juntar fragmentos desse acúmulo espantoso de ruína (cf. Tese 9) que forma o passado. A atenção a cada elemento singular, ao pormenor da história, e à sua potencial capacidade de trazer a totalidade, se demonstrará nos ensaios literários como dedicação ao fragmento.¹⁸¹

A feitura via fragmento, portanto, resguarda também um ponto de vista específico acerca da historicidade. Nessa mesma linha, investigando a peculiaridade da relação estória-história na prosa rosiana, Camila Rodrigues levanta uma sugestão interessante: “É desta forma que podemos pensar na possibilidade de outro tipo de escrita da história, esta construída sobre a graça ou a transcendência, que só podem ser expressas através de uma linguagem que renega as temporalidades lineares através de artifícios...”¹⁸². Três propostas distintas acerca da história, que se unem pelo laço da *possibilidade*. Guimarães Rosa aproxima-se dos pressupostos aristotélicos no que se refere ao vir-a-ser inerente aos textos poéticos. No registro da historicidade, Benjamin considera a instância da possibilidade um ato político revolucionário, na medida em que nega a narrativa oficial da história objetiva elaborada pelo prisma dos opressores.

Diante da valoração da estória sobre a mera História, propõe-se, de acordo com a concepção propagada pelo autor mineiro, interpretar dialeticamente os aspectos míticos e, por vezes, a ambiência atemporal de certos contos de Rosa. A discussão acerca da narrativa curta em Rosa – que serve para pensar outros de seus livros e, sobretudo, o conto

¹⁸⁰ Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 93.

¹⁸¹ Jaime Ginzburg. “Fragmentação e Conhecimento: notas sobre a crítica literária de Walter Benjamin”, In: *op.cit.*, p. 125.

¹⁸² Camila Rodrigues. *Mãos vazias e pássaros voando: memória, invenção e não-história em “Tutaméia”*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p.16. Para ver análise mais apurada acerca desta questão, consulta-se o capítulo “1.1 Como a Estória pode contar a História – Uma teoria da ‘Estória’” pp.15-28.

“Os Lopes” que será tratado no próximo capítulo – é aqui mobilizada e destacada dada a forte presença do enlace entre o caráter mítico-mágico e a vida social que “Nada e a nossa condição” desenvolve e cujos significados a análise tentará perseguir. Com efeito, em “A volta do marido pródigo”, o aspecto transcendental não tem relevo, motivo pelo qual a reflexão desponta aqui, já que o veio social em *Sagarana* parece mais visível que nas *Primeiras estórias*.¹⁸³

O processo de análise e interpretação pode revelar, contudo, que a esfera do devir, a qual preside os contos, está alicerçada em maior ou menor grau pelos pilares da história brasileira. Cabe, pois, à crítica revelar a carga histórica desses enredos de feição lendária. Ao que parece, na prosa rosiana, reflexões multifacetadas que extrapolam a dimensão do real, por conseguinte, do social, são mais salientes, quer pela própria postura do autor em entrevistas, quer pela autonomia textual. Isto posto, a premissa analítica é a de que nos entretons da estória, interpõe-se a história. Apreendê-la, pois, exige um exercício de leitura analítico-interpretativo, que visa olhar os polos ora em conjunto, ora afastados, a fim de se esboçar conjecturas acerca do elemento mais oculto, no caso o halo histórico-social. Noutras palavras, esta pesquisa vem tentando compreender o texto de Guimarães Rosa para além da imediatez do discurso, isto é, apurar de que modo a historicidade objetiva pode estar disfarçada nas elaboradas e plurais construções de cunho transcendental, que parecem despontar na esfera mais evidente do texto.

Caso emblemático das proposições acerca da relação estória-história é a “A terceira margem do rio”. Conto de viés mítico e psicanalítico forte, que esconde, mas não anula, a história. Maria Luiza Ramos demonstra que, em paralelo à criação do mito, de acepção metafísica que reverbera no registro lendário, corre a histórica nacional, marcada pela figura da mulher no conto. Resignada à privação histórica, a ela não convém o espaço das aventuras míticas, *locus* externo por excelência. Seu status cravado na vida privada engessa a condição mundana, longe, conseqüentemente, das aventuras de caráter lendário.¹⁸⁴

¹⁸³ Isso não significa que a metafísica não apareça em *Sagarana*. Ao contrário, trata-se de uma dimensão muito explorada por Guimarães Rosa. Para além da dicotomia “transcendental” e “social”, vale lembrar também que *Sagarana* inaugura a tendência de narrativas longas, as quais culminaram nas quase seiscentas páginas de *Grandes Sertão*. Posteriormente à sua *magnum opus*, os livros se enveredam por narrativas curtas, começando por *Primeiras estórias* e terminando com *Tutameia*. Isso, claro, tendo em vista o que foi publicado enquanto o autor era vivo.

¹⁸⁴ “Assim como Ulisses, que na sua longa ausência do reino, faz com que Telêmaco viva suspenso de palavras do pai, esse pai, em Guimarães Rosa, passa de notícia à lenda, subsistindo na qualidade de verbo e tornado o filho pendente de sua palavra. A ambigüidade dessa expressão – ‘palavra do pai’ – talvez seja o fundamento das cosmogonias, uma vez que o pai evolui da função de objeto da palavra para a função de sujeito.

“Lugar do mito” é a expressão que dá nome à pesquisa de Ana Paula Pacheco. A simbiose entre o mito e a realidade é o mote por meio do qual se desenvolve o estudo:

Nessa direção, o mítico – como modo da cultura popular redimensionado pelo olhar erudito –, bem como suas derivações no lendário e no trágico, interessarão como *problema crítico*. As narrativas, remontando por vezes à origem das narrativas, são *mythos* no duplo sentido, de mito e de enredo, que se torna um só: algumas delas tecem cosmogonias contemporâneas (na infância, na lembrança), muitas mantêm, no enredo, um fundo mágico-religioso. Mas esses significados originais do mito não eliminam na ficção rosiana, que é moderna, em sentido posterior ao da cultura antiga: o do logro histórico, internalizado na obra como *componente do real*. Entendido inicialmente como (tentativa de) contraponto à realidade objetiva, material, das personagens via de regra excluídas, o mítico surge na dobradiça do foco narrativo ora como mentira, ora como sabedoria, mas também como *mentira (que é) história*, ou seja, visada do mundo que revela, no seu modo de entender/suprimir a História, contradições sociais verdadeira. O mítico como resposta a mudanças, como leitura do processo social, como resguardo de uma cultura; enfim, como atraso e simultaneamente como resposta a um “progresso” desigual. A representação mítica é, portanto, no livro, atravessada pela História.¹⁸⁵

Ana Paula Pacheco sustenta, portanto, um cenário em cujo centro desponta a viabilidade de ler a prosa rosiana sob a luz da relação literatura (o que pressupõe toda diversidade semântica e mítica) e sociedade.

2.2 “Nada e a nossa condição”: entre a capital cinza e as cinzas da casa

Cabe ponderar que a relação estória-história, embora tenha sido teorizada pelo autor apenas em *Tutameia*, está marcadamente presente também nos outros livros. O que se intenta é demonstrar as implicações dessa relação num modelo mais enxuto, experimental e com temáticas de cunho anedótico-maravilhosas. Mais especificamente, de que modo a estória, quando se desfolham suas camadas, quando se mergulha na análise para além dos conteúdos mágico-anedóticos, poderá, pela via da investigação, desvendar seu substrato calcado na história nacional. *Primeiras estórias* já foi estudado segundo o crivo da metafísica. *Tutameia*, cuja fortuna crítica é mais restrita, já foi lido na esteira filosófica. Com efeito, reforça-se: a fim de decifrar a experiência estética do entroncamento entre estória e história nas *Primeiras estórias*, é preciso perseguir a historicidade que está

Enquanto isso, a mulher, a esposa, na sua concretude de objeto, na sua privação de palavra e de razão, é o esteio da prática socioeconômica, que não deixa de se processar em razão de opções aventureiras ou metafísicas”. Maria Luiza Ramos, *op.cit.*, p. 129.

¹⁸⁵ Ana Paula Pacheco, *op.cit.*, pp. 18-19.

sedimentada na forma. Trocando em miúdos, apurar de que modo os elementos externos, esteticamente elaborados, se associam a outras instâncias discursivas, como o mito.

Em *Primeiras estórias*, observa-se um contexto sociocultural típico do Brasil, onde a casa-grande tornou-se o símbolo do poder desempenhado pelos senhores de terras. A origem desse arranjo doméstico dotado de imenso poder data dos primórdios da colonização; com poucas alterações, foi predominante até meados do século XX, quando os avanços tecnológicos e urbanos aliados às novas formas políticas superaram o modelo conservador agrário-oligárquico. Há, portanto, uma estrutura sociofamiliar cujo arco histórico se estende desde a colonização até a modernidade nacional, a saber, os meados do século XX. Período este conhecido pela derrocada do sistema casa-grande – ainda que tal modelo patriarcal tivesse se esgarçando gradativamente, sobretudo a partir da abolição. É neste tronco histórico que as narrativas serão esculpidas, de tal modo que o arco temporal modula diferenças entre as apreensões do patriarcado examinado em “A volta do marido pródigo” e na leitura de “Nada e a nossa condição”. Conforme apontado no capítulo 1, no conto de *Sagarana*, o coronelismo insinuado pressupõe a casa-grande se ajustando às demandas modernas, ou seja, uma casa-grande ainda forte, mesmo tendo se alinhado ao poder institucionalizado, fato não encontrado nas *Primeiras estórias*.

À primeira vista, o recorte histórico-social pode parecer um pouco abrangente, mas o que se pretende é observar como um modelo da família patriarcal tradicional (amplamente estudado por Gilberto Freyre e Oliveira Vianna) ainda perdura, mesmo que sob outros contornos, no século XX e quais são as soluções estéticas que apreendem essa estrutural social. Para tanto, é fundamental apurar as sutilezas com que são descritas as nuances da estrutura de poder nas linhas rosianas, as quais abarcam desde os caprichos e traços arcaicos da elite ruralista até a desmoração deste tipo de organização familiar, sempre atentando para a formalização dessa dinâmica social.

A fim de investigar esses arranjos do poder que subjazem à camada anedótico-mítica, é necessário perseguir alguns temas nucleares da obra. O insólito, a loucura, o mito, o arquétipo, a metafísica, a infância, o descobrimento do mundo, enfim, diversas temáticas marcantes na obra rosiana vão se ancorar neste fundo histórico, no qual o modelo patriarcal é alçado à categoria de administrador geral. Ou seja, sob esse ponto de vista, os enredos, em graus variados, estarão submetidos à lógica da casa-grande. A relação, todavia, pode ser tanto explícita, como pode aparecer em suspenso, não citada de maneira direta, entretanto prefigurada como elemento constitutivo do enredo e da

estrutura. Ao cabo, se a história nacional passa pela história da casa-grande, as estórias estão, por conseguinte, indissociáveis do elo casa-país¹⁸⁶.

Com efeito, nas *Primeiras estórias*, várias narrativas trazem as temáticas de fundo histórico com roupagem anedótica, bem como soluções estéticas que estejam de acordo com a forma da matéria narrada, mas é no conto “Nada e a nossa condição” que o modelo familiar arrolado ocupa uma posição nuclear no enredo¹⁸⁷, desnudando o entroncamento de estória e história. A família até aparece com certo destaque em outros contos como “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A terceira margem do rio” entre outros. Entretanto, nestes contos, o foco não é o *pater familias*, figura responsável por governar a vida dentro da casa e da propriedade em geral.

“Nada e a nossa condição”, de *Primeiras estórias*, gira em torno do patriarca Tio Mano’ Antônio que resolve, após a morte da esposa, distribuir as terras aos empregados da fazenda. Insolitamente, ele doa as terras, mas mantém a gerência sobre os subalternos. Tudo ajuizado por meio do ponto de vista do narrador, sobrinho do patriarca. O grande ato da concessão, momento de múltiplos significados, é precedido da seguinte fala: “Deveras, aquilo se deu. O que foi muito remexida *história*. E eis.”¹⁸⁸ Contudo, na abertura do conto, o narrador fala em “*estória* de fadas”. A coexistência dos termos no conto se aproxima da imagem de um jogo literário, cujo dado apresenta numa face a

¹⁸⁶ Analisando de que modo parte da dinâmica nacional se inscreve na imagem da *casa*, Simone Rossinetti Rufinoni investiga três romances: *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego; *A Menina Morta* (1953), de Cornélio Penna e *Crônica da casa Assassinada* (1959); em “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”. In: *Estudos Avançados*, v. 33, n. 97, p. 277-302, 10 dez. 2019. Essa tópica da casa que expressa o país será melhor apurada mais adiante.

¹⁸⁷ Neste ponto, convém uma ponderação. Embora haja diferenças notórias entre as obras iniciais de Guimarães Rosa e suas *Primeiras estórias*, a manufatura e a idealização dos contos não seguem a cronologia das publicações. Sabe-se, por meio de consulta do acervo do autor resguardado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, que Guimarães Rosa cria e projeta suas histórias ao longo da vida, reorganizando-as em livros *a posteriori*. Suas obras póstumas como *Ave, palavra* e *Estas estórias* são bons exemplos. A feitura desses textos é contemporânea às obras publicadas em vida. Ou seja, o autor concebe as histórias e depois pensa o livro enquanto unidade. Cita-se, a exemplo, “Bicho mau”, conto que esteve na primeira versão de *Sagarana* de 1936, é suprimido da versão final e aparece reconfigurado em *Estas Estórias*.

Por outro lado, procedimento comum do autor é elaborar listas de contos a serem escritos que formariam uma obra. Estima-se que entre 1952 e 1953 Rosa fez uma série dessas listas. Em uma dessas aparecia, por exemplo, a ideia de um conto: “Tio Mano’ Antônio” que viria a ser “Nada e a nossa condição” em 1962. Ademais, em carta a Ribeiro Couto (1952), disponível no acervo da Casa Rui Barbosa, Guimarães confidencia o projeto de escrever o referido conto “Tio Mano’ Antônio”. Essas contribuições vêm do curso organizado por Marcos Antonio Moraes no IEB: *O lugar do inacabado: inéditos de Guimarães Rosa*, 2019. Para ver o desenvolvimento dessas ideias é consultar a tese: Frederico Antonio Camillo Camargo. *O outro Rosa: textos 'marginais' e narrativas inacabadas*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Isto posto, se por um lado a cronologia desmente uma tendência que se altera na estética rosiana, por outro, certo é que as obras publicadas apresentam unidade artística que corresponde, por sua vez, a planos sociais bem delimitados.

¹⁸⁸ *Grifo meu*.

História, noutra a estória. Em última instância, é o mesmo objeto, o que muda é a modulação do olhar.

Guimarães Rosa cria um narrador que semeia pistas acerca das camadas textuais latentes. A primeira camada é posta logo na abertura do conto, onde está justamente a estória:

Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras *estórias* de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio.¹⁸⁹

Neste fragmento introdutório estão, do ponto de vista analítico, cifrados alguns dos elementos construtivos mais importantes da narrativa; a saber, a tríade responsável pela construção da história se expressa no foco narrativo, na personagem e no estilo. Na sentença “Na minha família, em minha terra”, nota-se o uso da primeira pessoa. O narrador é nada menos que o sobrinho do protagonista, o fazendeiro “Tio Man'Antônio”. Este, aliás, o segundo item fundamental, é o personagem nuclear em torno do qual outros girarão. Por último, observa-se a opção do registro, isto é, a escolha do narrador pelo tratamento dado à sua matéria narrada. Este se vale de fórmulas idealizadas, sobretudo, de formas típicas dos contos de fadas, como se nota nas alusões: “ter sido o *velho rei* ou o *príncipe* mais moço, nas futuras *estórias de fadas*”¹⁹⁰. No trecho, o caráter idealizante parece aclarado pela própria enunciação, o narrador assume, de antemão, qual é a dicção com que a história será contada. Há ironicamente uma espécie de honestidade narrativa, na medida em que o sobrinho está avisando: trata-se antes de uma *estória*, ou ainda, o caso será contado segundo a face da estória, mesmo que seja impossível anular a faceta histórica.

A tríade narrador-registro-personagem é o elemento que junto às categorias espaço-tempo revelam a potência criativa do conto. A cifra se dilui (nunca totalmente) no enredo, ora escondendo, ora maquiando, ora dissimulando para engendrar uma estória que suspende a História.

Com efeito, o narrador, então, elucida ao leitor qual será o registro. A partir do segundo parágrafo, inicia de fato o processo de contar aos moldes das estórias de fadas, sem, contudo, cair no convencionalismo anacrônico. A estratégia narrativa se debruça num jogo de talhar o enredo no intercâmbio objetividade-subjetividade, de modo que há momentos de justaposição do tom, e, em outros, a aglutinação por meio da elaboração

¹⁸⁹ *Grifo meu.*

¹⁹⁰ *Grifos meus.*

poética. Em face disso, vale analisar primeiramente o ritmo da orquestração. A começar pela cadência narrativa, marcada pela disparidade. O ritmo narrativo tem um ponto de inflexão bem acentuado, trata-se da morte da esposa de Tio Man'Antônio. Tia Liduína. Da abertura até este episódio, a descrição prima sobre a narração. Nesse sentido, o narrador, por meio de caracterização abstrata, conduz o leitor a uma espécie de passeio pela fazenda do tio:

Só se de longe. Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros e crevassas – grotas em tremenda altura. Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância e tanto e légua avistavam-no, pontuando o claro do ar, em certas voltas de estrada, a aproximar-se e desaproximar-se, sequer sequente. Insistindo, à cavalgada no burro forçoso e manso, aso poucos avançava.¹⁹¹

Nota-se o foco em descrever a paisagem de modo abstrato. Não há ação em cena. Ao fim do trecho, quando há alguma atividade, ela é mansa e lenta, ditando o ritmo desta parte da história. Já quando morre a esposa, inaugura-se, a partir da caracterização, um novo ritmo: “Sua mulher, Tia Liduína, então morreu, *quase de repente*, no *entrecorte de um suspiro* sem ai e uma ave-maria interrupta.”¹⁹². Deste ponto em diante, tudo ganha agilidade, em poucas páginas o narrador apresenta as transformações do protagonista, da propriedade, da família, até a morte do protagonista.

A mudança nos rumos da história ganha outro ritmo. O mundo era estável enquanto a esposa era viva, tudo era realizado com calma, daí a abundância da descrição sobre o espaço. Com o falecimento da mulher, o protagonista se põe a agir, razão pela qual a narrativa entra em outra dicção, mais ligeira. A instauração de um novo compasso narrativo provém, então, do luto, motivo pelo qual vale olhar para algumas especificidades dessa experiência.

Sigmund Freud, no breve ensaio *Luto e melancolia*¹⁹³, caracteriza o luto pela supressão do objeto de valor, ou seja, a perda da pessoa amada. Já a melancolia não se definiria pela ausência do outro, mas sim pelo esvaziamento do *eu*. Não parece ser o caso de Tio Man'Antônio, nem o texto propicia os meios para investigar uma possível melancolia do protagonista. O patriarca, aliás, segue percurso oposto ao da melancolia. Ele se nega ao estado petrificado e age, assumindo uma dinâmica contra o esperado. Contudo, a raiz do luto traz implicações interessantes ao conto. Ao perder a esposa,

¹⁹¹ João Guimarães Rosa. In: *Primeiras estórias*, *op.cit.*, p. 130.

¹⁹² *Ibidem*, p. 131. *Grifos meus*.

¹⁹³ Sigmund Freud. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

mesmo que não estivesse explícito o afeto entre eles, o patriarca se priva de um objeto de valor. A suspensão desse laço desencadeia uma série de outras destituições. Primeiro, ele desfigura a propriedade, tornando-a mais rentável; depois arruma o casamento das filhas e, por fim, doa as terras. Assim, a privação da esposa instala uma sequência de novos desapegos, os quais culminam no grande ato.

Ainda sobre essas suspensões disparadas pelo enlutado, é interessante observar de que modo se organiza a privação do objeto de valor. Isso é feito intercalando *família* e *propriedade*, eis a sequência: morte da esposa; destruição da paisagem original; casamento das filhas; doação das terras; morte do patriarca. A matriz do luto, portanto, estabelece novo ordenamento do enredo e da estrutura¹⁹⁴.

O luto revela também um traço importante atrelado ao ponto de vista da enunciação. A história não é narrada em primeira pessoa, de tal modo que a versão do enlutado sobre suas perdas e seus atos não existe. O que há é a interpretação de um *outro* sobre o patriarca em luto; especificamente, do sobrinho ajuizando, pelo viés mítico, o processo de destituições e dos subsequentes atos. Parte do enigma dos atos pode, então, estar ligado ao trabalho de luto, cuja apreensão, no texto, passa pelo ponto de vista. Isso põe em xeque a realidade dos fatos, isto é, os dados objetivos da trama. Em síntese, Rosa engendra um narrador pouco confiável, o que impossibilita apreender os acontecimentos do enredo de maneira unívoca.

A um só tempo, a carência da pessoa amada funda um novo ritmo e dispara outros desapegos valorosos. Vinculado a esses aspectos, o luto parece também sugerir a sina do protagonista. A fim de compreender de que modo a predestinação do protagonista se articula à estrutura, convém retomar, novamente, algumas inferências da *Poética* de Aristóteles.

Segundo o filósofo grego, uma guinada no enredo se define como uma *peripécia*¹⁹⁵, a qual, no conto, seria impulsionada pelo luto e se moldaria em outro registro. Na *peripécia*, aliás, estaria inscrita também a chamada *anagnorisis*¹⁹⁶, junção que confere qualidade ao texto, segundo Aristóteles¹⁹⁷. Nesse sentido, o narrador insinua

¹⁹⁴ A importância do luto foi sugerida pela professora Yudith Rosenbaum por ocasião do 6º Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira – USP 2020.

¹⁹⁵ Conforme o autor: “Peripécia é uma viravolta das ações em sentido contrário, como ficou dito; e isso, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade;” *op.cit.*, p. 30.

¹⁹⁶ “O reconhecimento, como a palavra mesmo indica, é a mudança de desconhecimento ao conhecimento (...). *ibidem*, p. 30.

¹⁹⁷ “O mais belo reconhecimento é o que se dá para ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu com Édipo” *ibidem*, p.30. Essa conjunção foi analisada por Adélia Menezes de Bezerra no conto “O homem do pinguelo”, no capítulo 6, *op.cit.*

que, após a morte da esposa, o protagonista *reconheceria* sua nova função no mundo: “Inaugurava-se grisalho, sim, um tanto mais encolhido os ombros. Ele – o transitório – só se diga, por esse enquanto.” O Tio reconhece seu novo destino: tornar-se um grande *patriarca benevolente*. Fato que é acompanhado da mudança física do personagem. O rito de passagem é marcado, portanto, pela justaposição da *peripécia* e da *anagnorisis*, passagem esta antecipada por meio da dicção empregada.

Leia-se que o narrador prefere diluir o destino do protagonista. A nova sina, latente, será dissipada e contada aos poucos “só se diga, por esse enquanto”. Ainda que os ritmos destoem internamente no conto, a subjetividade, oriunda da enunciação, corta toda a história, pois quem conta é o sobrinho do patriarca, o que lança certa névoa sobre a trama.

A esse respeito, Ana Paula Pacheco assinala que “o narrador de ‘Nada e a nossa condição’ fixa, propositadamente, a história que vai contar em coordenadas etéreas: o tempo impreciso e prolongado das estórias maravilhosas – ‘ninguém conheceu uma vez um homem (...)’”¹⁹⁸. Obnubilar a figura do protagonista acarreta duas funções que convergem numa positividade narrativa. A imprecisão ensejada pela enunciação ao mesmo tempo ofusca as contradições do grande ato do Tio e alça a história à categoria lendária: “recontar a vida do tio dará legitimidade realista à lenda e nobreza à família”¹⁹⁹. Não à toa, o narrador busca no modelo das histórias maravilhosas a roupagem formal que vestirá o relato²⁰⁰. Alguns outros fatos reportam ao universo fantástico/maravilhoso, como o *leitmotiv* enunciado pelo senhor “faz de conta”, remetendo ao jargão “história de faz de conta”, ou seja, aquela que não é pautada pela veracidade. Além disso, o *leitmotiv* serve como argumento do protagonista para justificar suas atitudes, desde a mudança na propriedade, o que insultaria a memória da falecida esposa, até o motor da história: o ato de conceder as terras aos empregados, mantendo a gerência sobre eles.

Na análise do narrador, Ana Paula Pacheco bem nota as coordenadas etéreas e o tempo impreciso. A sondagem do tempo e do espaço atada ao ponto de vista é importante, visto que pode esclarecer certo procedimento adotado pelo autor. Eis o trecho, no conto, em que essa questão é realçada:

¹⁹⁸ Ana Paula Pacheco, *op.cit.*, p. 196. Sobre como Guimarães Rosa opera o maravilhoso nas *Primeiras estórias* é ver o ensaio de Alfredo Bosi “Céu e Inferno”, *op.cit.*

¹⁹⁹ Ana Paula Pacheco, *op.cit.*, p. 201.

²⁰⁰ Kathrin Rosenfield analisando a temática que percorre os contos, afirma que a reestruturação do maravilhoso abrange todo livro: “As *Primeiras estórias* aparecem como uma modulação, estilo dos tradicionais contos de fada, de dois temas fundamentais de *Grande Sertão: veredas*”. In: *op.cit.*

Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na *montanha*, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido: ali as manhãs dando de plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem mau tempo. Essa fazenda, Tio Man'Antônio tivera-a menos por herança que por compra; e tão apartado em si se conduzia ele, indivíduo e esquivo na conversa, que jamais quase a referisse pelo nome, mas, raro e apenas, sobmaneira: — “... Lá em *casa*... Vou para casa.”

A que — assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos, cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca — fazia face para o norte, entre o quintal de limoeiros e os currais, que eram um ornato; e, à frente, escada de pau de 40 degraus em dois lanços levava ao espaço da varanda, onde, de um caibro, a um canto, pendia ainda a corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados. (...)

Só se de longe. Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros e crevassas — grotas em tremenda altura. Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância de tanto e légua avistavam-no, pontuando o claro do ar, em certas voltas de estrada, a aproximar-se e desaproximar-se, sequer sequente. Insistindo, à cavalgada no burro forçoso e manso, aos poucos avançava, *Tio Man'Antônio*, em rigoroso traje, ainda que a ordinária roupa de brim cor de barro, pois que sempre em grau de reles libré; e sem polainas nem botas, quiçá nem esporas.²⁰¹

Olhando os parágrafos em conjunto, é possível delimitar um mecanismo de descrição baseado na hiperonímia. Inicialmente é feita a caracterização do espaço, mais especificamente da paisagem, cuja feição é notadamente subjetiva “dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido...”. Em seguida, a casa, grande e assobradada; e, por último, a figura do tio, “a ordinária roupa de brim cor de barro, pois que sempre em grau de reles libré”. Assim, sob a perspectiva da descrição, o foco vai gradualmente do mais abrangente ao mais particular, a hiperonímia se ramifica em hipônimos, a saber: paisagem – casa – homem.

Comparando o primeiro e o último parágrafo acima, observa-se uma construção peculiar: o ponto de vista parte da paisagem idealizada para descer ao homem²⁰². Trata-se de um recurso que reitera a importância da relação entre espaço e personagem. O narrador não quer simplesmente retratar com linhas realistas um velho fazendeiro em suas terras, tudo recebe tratamento mais elevado e complexo.²⁰³

²⁰¹ *Op.cit.*, pp. 129-130. *Grifos meus*.

²⁰² Semelhante ao célebre poema de Castro Alves, *Navio Negreiro* (1880). Em alguma medida, é possível aproximar a ordenação do poema da composição do conto.

²⁰³ Para Airton Páschoa, essa ênfase nas paisagens se articularia a uma culpa histórica do tio-patriarca, fruto dos pilares que escoram a casa-grande: poder, arbítrio e violência. No espaço externo, o sertão, ele projetaria uma salvação metafísica: “em busca de transcender sua condição histórica de patriarca, a qual havia principiado a negar com seu uniforme de ‘reles libré’”. “Casa-grande e grande-sertão num conto de Guimarães Rosa”, In: *Revista Usp*, São Paulo, n. 47.

Convém assinalar ainda que a relação entre hiperonímias e hiponímias é invertida quando a família se desmantela. Antes, a perspectiva do narrador partia dos elementos mais amplos para os mais específicos. Os componentes da família, entretanto, se separaram pela morte da matriarca e pelo casamento das filhas. Esse desmantelamento, então, torna-se ponto de inflexão: o olhar narrativo parte do *homem* que sobrou no núcleo familiar, passa pela *casa* e chega à *paisagem*, conforme os trechos em destaque:

Vai, foram-se, de lá, para longes diversos, com os genros de Tio Man'Antônio. *Ele*, permaneceu, de outrora a hoje-em-diante, ficou, que. Ali, em sua velha e erma *casa*, *sob azuis, picos píncaros e desmedidas escarpas, sobre precipícios de paredões, grotões e alcantis abismosos* — feita uma mansão suspensa — no púvio.²⁰⁴

Quanto à categoria *tempo*, o narrador opta, ao longo do conto, por um recurso curioso de justapô-la ao *espaço*. Isso se manifesta, por exemplo, na corriqueira apreciação meditativa do Tio diante da paisagem:

Demais não se ressentisse, também, de sequidão, solidão, calor ou frio, nem do cotidiano desconforto tirava queixa. Mas debruçado, leve a cabecear, e com cerrada boca, expirando ligeiro ofego. *Debilitada a vista*, nos *tempos agora*. Por *essa época*, porém, sim; por uso. Olhava, com a seu nem ciente amor, distantemente, *fundos e cumes*. Seduzível conheceu-se, ele, de encarar sempre o tudo? Chegava, após *íngremes horas e encostas*

Nos dois primeiros destaques, os termos, equivalentes a dêiticos, estão quase justapostos: “*Debilitada a vista*”, insinua a visão sobre o espaço nos “*tempos agora*”; relação que continua no período seguinte, marcando o tempo “*essa época*” enquanto o protagonista frui o espaço “*fundos e cumes*”. A culminância das categorias tempo e espaço se apresenta no trecho final, “*íngremes horas e encostas*”. Neste fragmento, elas praticamente se aglutinam na esteira da subjetividade. Tal construção ajuda a enformar a excentricidade do patriarca, na medida em que opera como um dado englobante do personagem.

Seguindo o percurso do paralelismo que confronta o tempo e o espaço, eis outro trecho, cujos sentidos se ampliam:

Após a morte da mãe, tia Liduína, as filhas questionam o pai: "Pai, a vida é feita só de *traíçoeiros altos-e-baixos*? Não haverá, para a gente, algum *tempo de felicidade*, de verdadeira segurança?" E ele, com muito caso,

²⁰⁴ *Grifos meus*. Para efeito de visualização, nessas passagens, as designações do espaço e do tempo serão grafadas em itálico. O método tem inspiração no ensaio de Adélia Bezerra de Menezes, *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2010.

no devagar da resposta, suave a voz: — "*Faz de conta, minha filha... Faz de conta...*"

Nota-se aí o contraste entre o caráter traiçoeiro do espaço em relação à suposta felicidade temporal, contraste que é justificado pelo jargão do patriarca. Esse *leitmotiv* aparece pela primeira vez na narrativa e já insinuando sua função retórica – para além de se alinhar ao gênero “contos de fadas” – de justificar as contradições que vão se avolumando. Nesse sentido, quando executado o ato insólito da doação de terras e a conservação da administração, o tio diz aos subalternos “faz de conta, minha gente... faz de conta...” Assim, o trecho acima, que articula tempo e espaço culminando no *leitmotiv*, é uma parte que lança luz sobre um procedimento retórico do todo. No trecho abaixo, é possível ver a fusão tempo-espaço resultando justamente nessa retórica:

Parecia-lhe como se o mundo-no-mundo lhe estivesse ordenando ou implorando, necessitado, um pouco dele mesmo, a seminar-se? Ou — a si — ia buscar-se, no *futuro, nas asas da montanha. Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos.*

Noutra passagem, o tio manda derrubar a flora local a fim de plantar capim para o gado, desmanchando a paisagem natural:

De sorte que as filhas viram que já tudo estava pronto; e se contristaram. Com que — e por que ideia ingrata e estranhável — pretendia ele de *desmanchar o aspecto do lugar*, que de *desde a antiguidade*, a fisionomia daquelas rampas de serras, que a mãe vira e quisera?

Aqui a descrição espacial é quase objetiva, tal qual o projeto agropecuário implementado que lhes conceberá farta renda. Ao mesmo tempo, esse espaço também está associado a um termo mais subjetivo: “antiguidade”, o que na esteira da relação homem-espaço faz o sujeito ganhar ambiência transcendental. A oscilação do tom, espelhada na objetividade da renda e na subjetividade do tempo, desemboca na dúvida dos parentes, tanto das filhas quanto do próprio narrador, vide o uso do discurso indireto livre ao final do trecho.

Vale mostrar também a correlação espaço-tempo no âmbito do que se entenderá como uma espécie de beatificação do patriarca. Primeiro ela é apenas sugerida, depois consumada:

Tio Man'Antônio, rumo a tudo, à senha do secreto, se afastava — dele a ele e nele. Nada interrogava mais — *horizonte e enfim — de cume a cume*. Pelo que vivia, *tempo aguentado*, ele fazia, alta e serena, fortemente, o não-fazer-nada, acertando-se ao vazio, à redessimpotância; e pensava o que pensava. Se de nunca, se de quando. (...)

Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas — e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para *a terra, gleba tumular*, só; como as consequências de mil atos, *continuadamente*.

A consagração do patriarca em uma espécie de santo se dá quando ele adentra literalmente ao espaço da terra, e rompe, de uma só vez, o paradigma temporal, pois ingressa, assim, na atemporalidade, expressa pelo advérbio final.

A narrativa é, *grosso modo*, sobre um ato²⁰⁵. Razão pela qual dentro da lógica analítica aqui seguida, o último trecho se articula a outros dois. Quando o tio implementou o gado na fazenda, o narrador assim se refere ao acontecimento:

Passara a atentar também nas verdes próximas vertentes em campina, de olhos postos; que não apenas na *montanha: alta* — como consequências de *nenhum ato*.

As filhas casam e o patriarca fica, enfim, só, na propriedade:

Ve, vez, entanto, e quando mais em forças de contente bem-estar se sentindo, então, dispostamente, ele se levantava, submetia-se, sem sabida precisão, a algum rude, duro trabalho — *chuva, sol, ação*.

Esquemáticamente, seguindo a cronologia do conto, em torno do ato ficaria:

Montanha – nenhum ato

Chuva, sol – ação

Terra, gleba tumular – mil atos

Analisando o ato, vê-se um jogo dialético escondendo a temporalidade que acompanha as categorias espaciais. Pode-se pensar uma espécie de tese: *ausência de ação*; em seguida, a antítese, *ação*. Ambos expressariam a passagem do tempo que culminaria na síntese *mil atos*, a qual é justamente a implosão do tempo empírico. Ou seja, o tempo cronológico, codificado na tese e na antítese, ganha dimensão metafísica na síntese. O curioso é que a transcendência se dá quando o sujeito está mais enraizado na terra, tal como manda a mitologia cristã, com a qual há notório diálogo. Uma vez mais, há perspectiva em movimento descensional: a montanha, alta, a chuva e o sol sobre o

²⁰⁵ De certo modo, o *ato* ocorre como em *Fausto* e em *Grande Sertão*. A história do épico *Grande sertão: veredas* gira em torno de uma confissão. Riobaldo sente-se culpado pelas implicações em executar o pacto com o diabo, pois a ação resultou na morte de Diadorim. A morte da pessoa amada, decorrente de personagens pactários, também se deu na tragédia de *Fausto*, Goethe, e no romance *Dr. Fausto*, de Thomas Mann. As fatalidades nas três obras são consequências das ações pactárias das personagens, logo, o que está no cerne dessas narrativas, o pacto – na sua dimensão de ato, ação irremediável. Notoriamente, em “Nada e a nossa condição”, não há um ato pactário. A convergência está na centralidade do ato para a narrativa.

sujeito que trabalha na propriedade; ao cabo, a terra penetrada, que alça o homem novamente para cima, ao céu, na lógica interna.

Do exposto, a relação tempo e espaço ajuda compor o quadro narrativo, de onde se poderá apreender uma noção histórica em nível nacional. Em “Nada e a nossa condição”, uma organização de poder centrada na imagem do pai em sua configuração tradicional é enunciada como elemento narrativo logo no umbral do conto:

Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man’Antônio.

Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas [...] Essa fazenda Tio Man’Antônio tivera-a menos por herança que por compra; [...]

À que – assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos, cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excrementos de vaca [...] à frente, escada de paus de quarenta degraus em dois lanços levava ao espaço da varanda, onde, e um caibro, a um cano, pendia ainda a corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados.

Tio Man’Antônio, esperava-o lá a mulher, Tia Liduína, de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre. E rodeavam-no as filhas, singelas, sérias, cuidosas, como supridamente sentiam que o amavam. Saldavam-no, com invariável *sus’Jesus*, desde bem antes da primeira cancela, diversidade de servos, gente indígena, que por alhures e além estaciavam.²⁰⁶

A descrição material do *lócus* casa-grande emana significados. É sintomática a ênfase na opulência da casa e da fazenda, pressupondo uma típica propriedade da antiga aristocracia rural brasileira. Nota-se certa tendência do foco narrativo em margear o pitoresco para descrever o lugar. Tais singularidades do espaço estão justapostas, no plano expositivo, a despeito da carga negativa ou positiva dos elementos descritos, como, por exemplo, “fubá fresco e excremento de vaca”. Vê-se que o primeiro, de conotação mais leve, é colocado ao lado do que é abjeto sem nenhum tipo de censura, pois o que está em jogo é expressar a atmosfera típica da fazenda.

Ainda no primeiro parágrafo na passagem final, é possível situar, embora não precisamente, o momento histórico posterior à abolição servindo de pano de fundo ao enredo: “o sino de outrora comandara os escravos assenzalados”. Com base no advérbio “outrora”, cujo significado reporta a “outros tempos”, infere-se que ali vigorava uma

²⁰⁶ *Op.cit.*, pp. 129-130.

antiga organização familiar de poder, calcada na escravaria. Essa ordem social cravada na temporalidade é revelada também no trecho anterior “Essa fazenda, Tio Man’ Antônio tivera menos por herança que por compra”. O modelo latifundiário brasileiro que perdurou foi o escravocrata, cuja aquisição da propriedade era, quase sempre, hereditária. A aquisição por meio da compra já incide sobre o novo tempo social, de onde as relações mercadológicas começam a se sobrepor às pessoalistas.

Desse modo, o nexó tempo-espaco remonta à típica configuração agrária de poder. Somado a isso, a apresentação dos brancos da casa-grande e dos agregados pinta o característico patriarcado brasileiro. Tal configuração remete ao modelo de grupo doméstico que foi hegemônico durante o Brasil Colonial nas grandes unidades agrárias²⁰⁷.

Como o protagonista será moldado pela idealização, é nas figuras secundárias onde melhor se revela o modelo de sociabilidade patriarcal-rural, dada a matriz mais realista de descrição: “Tia Liduína, que durante anos de amor tinham-na visto todavia sorrir sobre sofrer – só de ser, vexar-se e viver, como, ora, dá-se – formava dolorida falta ao uso de afeto de todos. Tia Liduína, que já fina música e imagem”. Eis a caracterização da matriarca. A imagem é de uma mulher típica de casa-grande, resiliente e reclusa ao lar, sem grandes rompantes e, de certo modo, solitária no casarão onde moram marido e filhas. A ausência de afeto é objetivada no texto: “sorrir sobre sofrer – só de ser”²⁰⁸, as

²⁰⁷ Da feitura da fazenda da casa, dos ricos e dos pobres é possível apreender o modelo de organização cuja matriz é postulada por dois autores: Gilberto Freyre e Antonio Candido. Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala* (1933), praticamente funda e consagra esse paradigma patriarcal. O autor discorrerá acerca da formação da família brasileira centrando-se nas relações afetivas e violentas entre os brancos ricos e os negros escravos. Com enfoque nos engenhos pernambucanos, a análise propõe uma interpretação do Brasil a partir de uma região: Pernambuco. Em perspectiva análoga, Antonio Candido, no ensaio *The Brazilian Family* (1972), discutirá as relações da família patriarcal com a “massa anônima dos socialmente degradados”, os quais podem ser considerados produtos da política econômica escravocrata. Para Candido, a composição da família brasileira vai ao encontro daquela enunciada no início do conto rosiano: The former, composed of the double structure that has already been analyzed, was made up of an autonomic group (the nucleus) and a heteronomic one (the periphery). The nonfamilial portion consisted of a nameless mass of the socially degraded, those cast off by the family groups or brought up outside of them. They reproduced themselves haphazardly and lived without regular norms of conduct. The autonomic groups (the family of the white or whitish man) formed a tight network, thanks to the kinship system, and, with its heteronomic groups of retainers, constituted a basis for the development of the typical personality of our historical and social formation: the family leader, feller of the forests, Indian hunter, cattle raiser, sugarcane planter, miner, warrior, and political chieftain. Em tradução literal: “O primeiro, composto pela estrutura dupla que já foi analisada, foi criado à partir de um grupo autônomo (o núcleo) e um grupo heteronômico (a periferia). A parte não familiar englobava uma massa sem nome daqueles socialmente degradados, aqueles excluídos de grupos familiares ou retirados dos mesmos. Eles se reproduziam descontroladamente e viviam sem regras de conduta. Os grupos autônomos (a família dos homens brancos ou de pele clara) formaram uma rede íntima, graças ao sistema de parentesco, e, com seus grupos heteronômicos de conservadores, constituíram a base do desenvolvimento das figuras típicas da nossa formação histórica e social: o líder da família, o madeireiro, o caçador de índios, o pecuarista, o produtor de cana de açúcar, o mineiro, o soldado, e o cacique da política.”

²⁰⁸ *Grifos meus*.

sílabas iniciais, semanticamente, aludem e reiteram a dimensão solitária do “só”, a qual é aclarada na condição de espírito culminante “só de ser”. O verbo ser, diferente da acepção de estar, indica a condição permanente da solidão, daí que a repetição das sílabas desnuda a permanência do isolamento interno a casa.²⁰⁹

Em consonância com a elaboração das figuras da esfera do poder que se alinham ao patriarcado histórico, desponta o esboço da imagem dos pobres que moram na fazenda.

A despeito dos diferentes registros acerca do patriarcado brasileiro, é consensual a relevância dos agregados²¹⁰ para o sistema da casa-grande. Superado o infortúnio da escravidão, e a primeira onda de imigrantes, os brancos e mulatos pobres subordinados à casa-grande tornam-se a base da mão de obra.²¹¹ Esse fato da história concreta é flagrante nas menções aos subalternos no conto. No trecho final destacado da narrativa, os empregados aparecem com o status de “servos, gente indígena”. Para além de uma real e remota possibilidade de aludir a indígenas, o aposto qualificando o termo anterior parece na verdade conferir a qualidade autóctone à servidão. Em outra passagem, quando é anunciada a decisão do tio de ceder as terras, figura um panorama mais completo no que tange à configuração social da propriedade, corroborando o novo aspecto da classe trabalhadora nas grandes unidades rurais: “aos poucos, a diverso tempo, às partes, entre muitos, descalços, servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leghelhés prequetés, enxadeiros, vaqueiros e camaradas – os próximos – nunca sediosos, então Tio Man’ Antônio doou e distribuiu suas terras”. Nota-se que a representação dos empregados está toda atrelada à questão da raça e às suas funções, insinuando uma espécie de gradação, ainda que misturada. “Descalço” sugere o grupo mais pobre; seguido dos “servos” que abre a série das múltiplas “raças”; por último, a designação dos trabalhadores por meio de termos populares, o que reforça o conjunto de corpos

²⁰⁹ Prática, aliás, muito corriqueira. Lembre-se de um romance passado em um casarão como em *A Menina Morta*. A melancolia das mulheres pulsa na casa, em ruína, mesmo que habitada por agregados e parentes, o sentimento é de solidão. Sobre a elaboração das personagens femininas articuladas à decadência do patriarcado histórico é ver o estudo de Simone Rossinetti Ruffinoni *Favor e melancolia – Estudo sobre a Menina Morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

²¹⁰ Sabe-se que essa parcela é chamada de “brancos livres na ordem escravocrata”. Expressão supracitada de Maria Sylvania de Carvalho Franco. Mesma camada social analisada no capítulo 1. Caio Prado denominou de “Inorgânica”: grupos oriundos do latifúndio de monocultura nos séculos XVIII e XIX responsáveis por alimentar o mercado interno com produtos mais diversificados, uma vez que o latifúndio estava a serviço do mercado externo. *Op.cit.*

²¹¹ Vale reforçar que a pecha da indolência e da vadiagem que caiu historicamente sobre esse grupo social tolheu sua entrada na chamada “escola do trabalho”, visto que, finda a escravatura, os chefes locais, subsidiados pelo Estado, miraram a mão de obra estrangeira, a qual não possuía o estigma da preguiça e já vinham apropriados, tornando sua incorporação rentável às elites. Sobre essa questão, é ver Lúcio Kowarick, *op.cit.*

submissos à casa-grande. Desse quadro derivaria, assim, certa hierarquização dentro da própria camada mais baixa na estrutura rural. Segundo Emília Viotti da Costa “trabalhar na fazenda de camaradagem era o mesmo que aceitar sua redução à condição de escravo”²¹². Extinguida a escravidão, os cabedais dos senhores de terras serão conservados mediante a exploração do homem livre, a quem eram conferidos serviços residuais²¹³, independentemente da cor de pele e da nacionalidade preservando a ordem local pautada na prática da subserviência. A propósito, Fabio Konder Comparato esclarece que:

Nesses latifúndios, os proprietários concentravam em sua pessoa a plenitude dos poderes, tanto de ordem privada, como política, assim os de natureza civil, como os de índole eclesiástica. Pode-se afirmar, sem risco de exagero, que do senhor dependiam o presente e o futuro de todos os que viviam no território fundiário, fossem eles familiares, agregados, clientes ou escravos.²¹⁴

Vale frisar: todos são, *a priori*, servos. Evidencia-se, dessa forma, que num plano social, o arcaísmo colonial não só é preservado²¹⁵, como ganha um colorido feudal em um patriarcado situado no século XX.²¹⁶

²¹² Emília Viotti da Costa. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Difel, 1966, p. 128.

²¹³ Maria Sylvania de Carvalho, *op.cit.*

²¹⁴ Fábio Konder Comparato. *A Oligarquia Brasileira: visão histórica*. São Paulo: Contracorrente, 2017, p. 68.

²¹⁵ A esse respeito vale citar Roberto Schwarz comentando o doutoramento de Fernando Henrique Cardoso. Este explorou as contradições nacionais no Brasil Império que tentou conciliar capitalismo e escravidão: “Usando terminologia posterior, mas cujo fundamento descritivo já se encontra aqui, o que temos é que o progresso nacional repõe, isto é, reproduz e até amplia as inaceitáveis relações sociais da Colônia. E pior ainda, quando enfim suprime a escravidão, não é para integrar o negro como cidadão à sociedade livre, mas para enredá-lo em formas velhas e novas de inferioridade, sujeição pessoal e pobreza, nas quais se reproduzem outros aspectos da herança colonial, que teima em não se dissolver e parece continuar com um grande futuro pela frente, o qual é preciso reconhecer, ainda uma vez, como fundador na evolução moderna da economia” In: *Sequências Brasileiras*, *op.cit.*, p. 94.

²¹⁶ Atrelar a estrutura medieval aos latifúndios brasileiros foi uma forte tendência da historiografia brasileira, difundida principalmente por Oliveira Vianna, para quem o sistema casa-grande, senzala e agregados formaria uma espécie de “clã-feudal”, no qual fazendeiros-chefes faziam alianças entre parentes e agregados, gerando o “clã rural ou parental”. Anos depois, tal ideia será revista, sobretudo, por Raymundo Faoro. O autor afirma que no Brasil não existiram estruturas análogas aos feudos, mas sim uma sociedade “estamental-burocrática”. Esta organização remonta ao surgimento da dinastia Avis em Portugal. Trata-se, em resumo, de uma aliança entre o rei (e seu poder bélico), a burguesia comercial ascendente (dada as grandes navegações) e funcionários públicos. Forma-se disso, segundo Faoro, uma camada social, e não uma classe econômica, pois havia desigualdade dentro desta comunidade, cujo interesse era antes de tudo perpetuar os privilégios do grupo. Com a expansão marítima e a exploração das colônias, a antiga aristocracia rural fica fora deste estamento. A importação, segundo Faoro, deste modelo no Brasil terá várias nuances, principalmente durante o Segundo Reinado, mas é no início da República que a organização estamental-burocrática ganha ares locais sob a roupagem do coronelismo. O pessoalismo, o patrimonialismo (agora atrelado a terra), a inserção e as articulações políticas dos bacharéis, traços marcantes do coronelismo, são, nessa linha de raciocínio, uma nova forma conveniente às demandas políticas-econômicas e sociais do estamento-burocrático português. Ainda sob o ângulo de contestar a tese de que a configuração histórica brasileira se aproximaria do sistema feudal, Comparato, alinhado à

Noutro trecho, a condição de servidão é melhor apresentada: “Seus muitos, sequazes homens, que, durante o ignorar de anos, não os tinha de verdade visto consistir — *só de ser*, servir e viver, como ora e sempre se dá — faziam agora falta à sua necessidade de desígnio?” O trecho “só de ser” aparece uma vez mais para aludir a um status que parece pouco ameaçado, trata-se de um *ser* subserviente. A essência dos pobres está, no dizer do narrador, em servir e viver, isto é, ações coordenadas e indissociáveis, do ponto de vista da estrutura textual e social respectivamente. Pacheco é categórica nessa interface do medieval-maravilhoso com o contexto nacional: “A estrutura patriarcal nessa narrativa tem um cunho medievalizante, desde logo evidente na alcunha, ‘servos’, dada aos trabalhadores da fazenda”²¹⁷. Walnice Nogueira Galvão, analisando *Grande sertão*, postula que a referência aos traços medievais na prosa rosiana não é mera intertextualidade, mas sim produto de uma “célula ideológica” formada na “tradição letrada brasileira” que:

em estudos, crônica, história e ficção, pratica a analogia entre jagunço e cavaleiro andante, latifúndio e feudo, coronel e senhor feudal, sertão e mundo medieval. Essa é uma velha tradição em nossas letras, que força uma semelhança nobilitadora e minimiza a necessidade de estudar o fenômeno naquilo que tem de específico.²¹⁸

Em síntese, independente das concepções teóricas, é possível alinhar um traço comum ao conto rosiano, aos ecos da Idade Média e ao sistema social do Brasil patriarcal-rural. Ainda que pelo ângulo sociológico a disposição da matéria social que está no enredo não possa ser colada à ideia de *topos medievo*, o imaginário, a partir das técnicas narrativas, concebe essa ambiência medieval. No mais, há de todo modo uma estrutura patrimonialista, na qual a base subalterna escora o dono do poder. Conjunto que pode ser apreendido pelos procedimentos estéticos do conto.

Quanto à origem tradicional dessa família patriarcal, ela pode ser verificada tanto pelo caráter material que abre o conto, isto é, pela caracterização dos elementos mais

concepção de Faoro, mostra que a *prática do senhorio*, anterior ao feudalismo, fora implantada no Brasil a partir das capitâneas hereditárias e teve longa vida no país: “O feudalismo organizou-se em torno da relação vassálica de natureza pessoal, fundada na homenagem (do latim bárbaro *hominium* o *homagium*) e na fidelidade (*fides*); ao passo que o senhorio era simplesmente um posição dominante sobre servos ou clientes, estribada na posse de terras. O senhor, além de poderes econômicos decorrentes da propriedade, gozava ainda de prerrogativas políticas, como a jurisdição sobre todos os que vivem em suas terras, o direito de portar armas e o de cobrar tributos. (...) Enquanto na sociedade predominantemente feudal, as pessoas, embora em posição desigual, mantinham relações de direitos e deveres recíprocos, a sociedade predominantemente senhorial foi toda estruturada em torno do poder do proprietário (*dominus*), diante do qual não há propriamente sujeitos de direito, mas simples dependentes. *Op.cit.*, p. 54.

²¹⁷ Ana Paula Pacheco, *op.cit.*, p. 203.

²¹⁸ Walnice Nogueira Galvão, *op.cit.*, p. 52.

salientes (dimensão da casa, da fazenda e passado escravocrata), quanto pelo arranjo doméstico que se forma na casa-grande e em suas adjacências. O tom maravilhoso bem como o quadro social são aventados logo no primeiro parágrafo da estória. Munidos destes esclarecimentos, cabe investigar de que modo esses elementos se relacionam com um novo hiperônimo: o país. O quadro social pintado com cores maravilhosas esconde um espaço-tempo maior, o do país em transformação, de tal modo que a parte que revela o todo está concentrada no ato, axial. Aí reside uma temporalidade no espaço da casa-grande que vai ao encontro do tempo social projetado no discurso desenvolvimentista nacional, conforme a análise mostrará.

Nesse quadro medieval-lendário dá-se o ato de desapropriação da terra voluntariamente:

De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa, naquela eminência arejada, edifício de prospecto decoroso e espaçoso: e de onde o tamanho do mundo se fazia maior, transclaro, sempre com um fundo de engano, em seus ocultos fundamentos. Nada. Talvez não. Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta. Aos outros - amasse-os - não os compreendesse.

Faziam de conta que eram donos, esses outros, se acostumavam. Não o compreendiam. Não o amavam, seguramente, já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa e respeitar seu valimento, ele ia embora então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantalho? Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, reneiro. Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam.”²¹⁹

A descrição subjetiva do narrador sugere que, apesar da desapropriação, a supremacia mandatária do patriarca é mantida. Isso pode ser corroborado pelo enfoque material à casa-grande e pela perspectiva do sobrinho, o qual relativiza a figura do tio a fim de envolver o leitor na ambiguidade do chefe local, que abre mão de tudo e nada ao mesmo tempo. Construções dúbias e subjetivas acentuam a ambiguidade do patriarca: “Nada. Talvez não. Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta”. O “nada”, aquilo que não tem, não existe; é relativizado com “talvez não”, logo o tio ainda detém algo, ou até tudo. Somada a isso, a expressão *leitmotiv* “fazia de conta” que, embora pertença à esfera da narrativa mágica, aqui é usada com sentido irônico: “fazia de conta nada ter”. A referência discursiva é o patrimônio, ou seja, longe dos contos de fadas, pertencente à esfera do irreal. É sintomática a ambiguidade da expressão. Assim, a frase, originalmente responsável por dissimular a realidade, não alude à face mítica, mas revela

²¹⁹ *Op.cit.*, p. 138.

a dimensão trágica da própria realidade objetiva. Trata-se da condição servil imperturbável, segundo a qual os pobres não são donos de nada. Ademais, há reiteração dos termos, de maneira interpolada, “fazia” e “nada”, remetendo a uma ideia de completa ausência de ação.

A subjetividade narrativa ganha contornos mais significativos no trecho final: “Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam.” O sentido manifesto da frase demonstra a repulsa desses servos ao patrão: “milenar”, em registro adverbial, sinaliza um ódio quase atemporal e atávico. Ao justapor ao outro advérbio “animalmente” entra em jogo o juízo de valor que o narrador atribuiu aos servos do tio. De viés depreciativo, o termo confere aos subordinados característica primitiva, animal, irracional. O narrador, procurando sempre enaltecer a figura do tio, atribuiu a incompreensão dos supostos atos benéficos à irracionalidade dos subalternos, refletindo um ajuizamento de classe preconceituoso; rompendo daí a clássica desfaçatez elitista entranhada no ponto de vista²²⁰.

A sentença traz ainda mais uma ambiguidade, haja vista o comportamento dúbio do patriarca e o esforço do narrador em dar ao objeto narrado carga dignificante. Se os empregados realmente vissem Tio Man’Antônio como um líder messiânico, eles teriam uma postura mais afetuosa com o patrão ainda vivo, o que não acontece. Ou seja, pelo decorrer da história está claro que os funcionários não projetam no patriarca a imagem do líder revolucionário religioso. Contudo, o termo “milenar”, cujo sentido mais claro parece inequívoco, também pode esconder uma pista de uma ambiência milenarista cifrada pelo narrador.²²¹ Se tal tese se sustentar, ela se alia a vários outros indícios que levam à necessidade de desconfiar desse narrador. No fim, em primeiro plano, os servos odiavam milenarmente o chefe local; em um plano mais obnubilado, o termo confere uma predisposição ao ambiente mítico-milenarista.

A articulação da ambiguidade, subjazendo o texto, apresenta-se de modos diversos. Do exposto, ficam elencadas duas manifestações: de maneira “micro”, ao nível da sentença, como no trecho arrolado “milenar e animalmente”; e ao nível macronarrativo, quando o narrador é oscilante em afirmar ora a não aptidão dos servos, ora a uma possível adesão esfumaçada com a seleção do termo “milenar”. Tudo isso, entrelaçado na ambivalência *ter versus não ter, dominar versus liberar* do patriarca.

²²⁰ A reflexão parte, claro, do olhar arguto de Roberto Schwarz sobre a relação entre a volubilidade como princípio formal das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e da desfaçatez de classe brasileira.

²²¹ Já se insinua aí o caráter milenarista latente no texto, o qual será analisado mais adiante.

Dubiedade também sintomaticamente captada pelo “faz de conta” místico e irônico, dado ao ato ser ao mesmo tempo magnânimo e autoritário de um indivíduo em relação à oposição de classe. O conto, portanto, entoa uma “salvação social”, posta nas mãos de um sujeito rico e com aura milagrosa, conforme o narrador quer fazer crer.

A crença no milagre social desponta como índice de alienação, apesar de o milagre estar cantado pelo sobrinho. Atribuir a uma justiça divina a revolução social é na verdade uma forma de manutenção do poder, visto que o lado oprimido não age efetivamente para mudar a condição.²²² Por outro lado, a lógica do poder benevolente parece ameaçada apenas quando o sujeito rico está amalucado – como ocorre, por exemplo, no *Rei Lear*, de Shakespeare. Como quer que seja, a impressão final é de que o poder se conserva.

No que diz respeito à manutenção do poder, outras particularidades devem ser examinadas. A atitude de Tio Man’Antônio de se desapropriar e continuar a comandar seus subordinados, conservando, com isso, as posições sociais, pode ser compreendida mais como *reforma* que uma *revolução*. Eric Hobsbawm afirma que numa reforma, as instituições são boas, precisam apenas de “melhorias”, ao passo que numa revolução as instituições encontram-se em crise, por isso, seria preciso destruí-las, começando pela estrutura social²²³. Nessa perspectiva, o herói rosiano se alinha mais a executar uma reforma, preservando as divergências sociais, e melhorando, em princípio, o sistema onde se consuma o ato. Os limites da emancipação serão melhor examinados mais à frente deste texto. Por ora, vale sublinhar a consonância de uma postura renunciadora ao ato do protagonista que revê a sociabilidade e o poder local.

²²² A esse respeito, é válido ver as obras cinemanovistas *Os Fuzis* (1964), de Rui Guerra e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. Esses filmes buscam, entre outras coisas, discutir as consequências sociais da alienação religiosa. Nos *Fuzis*, o enredo gira em torno de uma comunidade miserável no sertão nordestino. Em meio à pobreza, um contingente de soldados é enviado para proteger um armazém com condimentos. Em paralelo, a população projeta seu destino nas figuras de um beato e de um boi sagrado. O fanatismo leva à passividade em face dos desmandos, lógica que é rompida por um caminhoneiro que vem “de fora”, o Gaúcho. Ao fim, a condição opressiva ganha desfecho épico e trágico: o caminhoneiro rouba um fuzil, luta contra o governo, e a população mata o boi divino. De modo análogo, desenvolve-se a história de *Barravento*, comentada brevemente no capítulo 1. Um pobre arraial que vive da pesca enfrenta dificuldades diante da exploração do “dono da rede”. Ao invés de enfrentar a injustiça, as lideranças preferem voltar à sua tradição de pesca mais rudimentar e perigosa, deixando tudo nas mãos de Iemanjá. Como nos *Fuzis*, a resistência à alienação religiosa vem de fora, neste caso via um malandro, responsável por engendrar situações que culminarão na desmitificação do personagem Aruã, “escolhido por Iemanjá”. O desfecho é ambíguo, uma vez que Aruã encontra certo *esclarecimento* e abandona o arraial. Este, contudo, permanece com suas raízes míticas e, por conseguinte, alienantes.

²²³ Eric Hobsbawm. *Rebeldes Primitivos*. São Paulo: Zahar, 1970.

É, pois, pelo prisma do *messianismo*, que emerge a instauração do “paraíso terrestre”²²⁴. Em *Grande sertão: veredas* um personagem adota uma postura similar à do protagonista no conto, alcançando status mítico pela renúncia dos pilares do patriarcado:

Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais: largou tudo, se desfez do que abraçava, em terras e gados, se livrou como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o fez - por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido do pai, avô, bisavô - espiou até o voejo das cinzas; lá hoje é arvoredos. [...] Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor mor justiça. De anos, andava. Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito.²²⁵

Tanto Tio Man’Antônio, quanto Medeiro Vaz se destituem, salvo as excentricidades do primeiro, de suas posses em prol de um bem maior e coletivo. Rosa usa uma construção similar em GSV e PE para demonstrar esse objetivo disparado por um *insight* dos personagens. Respectivamente: “e saiu por esse rumo em roda, para impor mor justiça, em “Nada e a nossa condição”: “Em termos muito gerais, haveria uma “mor justiça; mister seria”²²⁶. “Mor” é uma forma sincopada do termo “maior”²²⁷, comumente usada para atribuir grandiosidade ao termo anexado, tal qual “guarda-mor”. Assim, a nobreza do ato fica incrementada pelo adjetivo.

Medeiro Vaz, entretanto, está ainda ligado ao sistema da jagunçagem, tão logo à violência. Por isso ele opta pelo caminho da ação coletiva e armada, transformando-se numa espécie de “Robin Hood do sertão”²²⁸. Ainda assim, pode-se considerá-lo um renunciador, visto que o bandido social também tenta, conforme Roberto da Matta, subverter a ordem social em vigor²²⁹. Já nas *Primeiras estórias*, onde a violência parece mitigada pelo contexto histórico, a revitalização da ordem social desponta pacifista e orientada pela lógica do capital, ou seja, foge à barbárie da capangagem e inclina-se mais aos veios civilizatórios.

²²⁴ Fato que será melhor explicado posteriormente.

²²⁵ João Guimarães Rosa, in: *Grande sertão: veredas*, *op.cit.*, p. 60.

²²⁶ *Idem*, in: *Primeiras estórias*, *op.cit.*, p. 137.

²²⁷ Cf. vocabulário ortográfico da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>.

²²⁸ Cf. Willi Bolle, *op.cit.*

²²⁹ A ordem da jagunçagem é pouco ameaçada em *Grande Sertão: veredas*, tanto que a “mor justiça” de que fala Medeiro Vaz é almejada via violência. A única ameaça de revitalização da ordem vem do político ladino Zé Bebelo.

Há, dessa forma, dois ex-patriarcas, os quais só são realmente desclassificados como tal, quando os símbolos máximos do patriarcado são demolidos. Ambos visam, de acordo com os narradores, um mundo melhor, um pelo ato filantrópico gerenciador, o outro por um mecanismo legitimado em seu universo, a violência. Os dois, de algum modo, estão orientados pela sociabilidade que rege o tempo social do qual fazem parte.

Cabe assinalar ainda que, assim como os empregados do Tio Man' Antônio o veem como um louco, em GS:V, o narrador Riobaldo deixa transparecer a mesma opinião geral acerca de Medeiro Vaz: “Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito”. A incompreensão diante da arbitrariedade benévola supera, nos dois casos, uma esperada gratidão dos personagens que cercam os dois patriarcas, diferentemente dos movimentos messiânicos históricos, nos quais os fiéis dificilmente questionam as particularidades dos líderes. A incredulidade desemboca no misticismo rarefeito. Nem Tio Man' Antônio nem Medeiro Vaz operaram um suposto milagre, gatilho fundamental para impulsionar qualquer movimento desse tipo²³⁰.

A propósito da construção de um mundo mais justo, aderente à dimensão utópica e catastrófica, é pertinente traçar outro paralelo com a figura de Tio Man' Antônio. Para alcançar um mundo melhor para seus servos, ele os mantém na condição de subordinados e, por consequência, de explorados. Isso, de certo modo, lembra a aspiração fáustica. Fausto, de Goethe, na quinta cena situada na segunda parte da tragédia, vislumbra, ainda que cego, a consumação da terra paradisíaca por ele engendrada. Isso é sintomático para metaforizar o paradoxo da colonização, pois a terra de homens livres é construída a partir do cerceamento, exploração e aliciamento do trabalhador. O clímax da obra se dá nesse episódio. Fausto frui, ambigualmente cego, e contempla, enfim, sua aspiração. A satisfação é expressa nos famosos versos: “sim, ao momento então diria: Oh! Pára – és tão formoso!”²³¹. Isso custa, conforme estipulado no pacto-aposta, a vida do velho Fausto²³². Ao que parece, o sentido da vida está preso à constante criação – que, aliás, é sempre uma ação – do mesmo modo que a “missão terrena” de patriarca rosiano é consolidada no seu grande ato. Mas as convergências vão além:

²³⁰ Há nisso uma dimensão trágica no comportamento dos desvalidos, questão bastante explorada no Cinema Novo. O fanatismo tende a manter a alienação e a exploração. Os desfavorecidos precisam romper esse laço mítico que impele a subversão.

²³¹ Johann Wolfgang Goethe. *Fausto – uma tragédia (segunda parte)*. São Paulo: Editora 34, 2013.

²³² Neste ponto, está sugerido também o desajuste dos velhos em face do mundo moderno; Fausto já havia assassinado, ainda que indiretamente, o casal de velhos que personificava a resistência ao mundo moderno. Ele, como um velho, também se torna obsoleto para este novo mundo que se ergue, o qual, se na teoria é mais igualitário, na prática está alicerçado pelas relações de desigualdades e poder.

Corro a cumprir o que o pensar revolve;
Só a voz do senhor produz efeito. –
Servos, de pé! Aqui todos chegai!
Meu pensamento ousado executai!
Travar da ferramenta, pá e enxada
Ordem severa, lida sem detença
Sempre conquistam alta recompensa;
Para acabar a empresa vasta e ingente,
De braços a um milhar basta uma mente.²³³

A empreitada fáustica alegoriza uma parte da lógica capitalista, segundo a qual apenas um indivíduo pode comandar a massa: “O que é a expressão cabal da divisão do trabalho em grande escala: uma só mente, que comanda (“só a voz do senhor produz efeito”) e um sem número de braços e mãos que obedecem. O objetivo é a maior produção possível, “empresa vasta e ingente”.²³⁴ A analogia é sintomática: “...então Tio Man’Antônio doou e distribuiu suas terras (...) Sábio sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, rendeiro.” Nas convergências, há um ato ambíguo, pois justapõe exploração e ideal de liberdade, responsável também por dar sentido à vida; além disso, percebe-se a postura de um patrão que administra os “servos”. Tudo por um bem maior; ambos executores cegos das implicações da empresa. Em Rosa, tal cegueira, contudo, é suavizada pelo narrador que justifica o gesto sob a premissa que os empregados não se percam (“não se perdessem”, conforme diz narrador). Ao fim, o *leitmotiv* do tio veste bem tanto Fausto quanto o próprio Tio, uma vez que ambos fazem de conta que o ato não é cruel.

A aspiração fáustica projeta a criação de um novo mundo, independente dos meios exploratórios. É, na expressão de Marshal Berman, “a tragédia do desenvolvimento”²³⁵. A utopia de fomentar uma terra de homens livres, valendo-se de mecanismos de poder, os quais pressupõem vigiar e explorar, está presente tanto na obra goethiana quanto no conto rosiano. Interessante ler o ato sob a ótica do projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.²³⁶ O próprio Berman considera Brasília, projeto máximo de nossa empresa

²³³ (Ato V, versos 11501 a 11510). Goethe, *op.cit.*

²³⁴ Cf Alfredo Bosi. Para ver análise completa é consultar “Lendo o *Segundo Fausto* de Goethe” In: *Fausto e a América Latina*, Marcus Mazzari/Helmut Galle – São Paulo: Humanitas, 2010.

²³⁵ Marshal Berman. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 86.

²³⁶ Sobre a utopia em torno da construção de Brasília, Marise Hansen resgata os escritos de Juscelino Kubitschek: “No livro-memória *Por que construí Brasília*, Juscelino Kubitschek faz o retrospecto da transferência da capital, partindo do pressuposto de que ela sempre fora um sonho utópico (...) Menciona também a profecia de Dom Bosco, um sacerdote católico italiano (...) O Religioso disse ouvir, nesse sonho, uma voz que repetia as seguintes palavras: ‘Quando escavarem as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a Grande Civilização, a Terra Prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza

desenvolvimentista, uma obra fáustica. *Primeiras estórias* está emparedada por este projeto nacional-desenvolvimentista, em cujo centro desponta o ato de tio Mano' Antônio, o que acarreta pouca escapatória aos desvalidos.

Ainda a esse respeito, analisando as narrativas culturais que engendram a revista *Senhor*, na qual Rosa publica alguns de seus contos, Marise Hansen aponta para a consciência do autor no que se refere à dimensão negativa da referida empreitada desenvolvimentista:

O entendimento e o diálogo; a convivência entre a modernidade e natureza; a integração centro-periferia estão na ordem do dia segundo o discurso cultural que caracteriza os anos de participação de Rosa em *Senhor*. Esses anos são os mesmo de sua colaboração semanal em *O Globo*, onde saíram publicados os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, que tratam da construção da “grande cidade” às custas da destruição da natureza. Assim, no que diz respeito ao *locus* propriamente dito, Rosa revela explícita consciência acerca dos perigos da “integração do sertão”. O peru que encantava o Menino, de “As margens da alegria”, é morto para o almoço do engenheiro: sacrifica-se a natureza em prol da modernização que a construção da Cidade Nova implica. A questão ecológica não estava em pauta, então. A estrada Belém-Brasília foi construída com prejuízo de aldeias indígenas, derrubada de árvores e morte de onças. Rosa revela essa preocupação, em abandonar sua visão de que uma vida melhor é – ou deveria ser – o destino de todos, vendeiros, boiadeiros, pessoas reles, herdeiros, perdedores.²³⁷

Em resumo, os rincões da nação, espelhados no espaço das tramas, reproduzem a lógica dominante, o que muda é estar mais ou menos perto do paradigma moderno brasileiro.

Aventadas essas nuances, convém voltar às cinzas da casa. Tanto a de Medeiro Vaz quanto de a Tio Mano' Antônio são consumidas pelo fogo. Antiga célula régia, simbolicamente a casa-grande foi, com seus caprichos e arbítrios, o Estado, a igreja, a polícia e a política. O poder desse velho patriarcado foi paulatinamente minado pela consolidação do Estado a partir da vinda da Família Real até a primeira metade do século XX que culmina, genericamente, nas comentadas empreitadas desenvolvimentistas de Vargas e posteriormente, na de Juscelino, lançando no Brasil ares de modernidade. A

inconcebível. E essas coisas acontecerão na terceira geração'. Serão essas as palavras usadas como epígrafe por Juscelino, em seu *Por que construí Brasília*. A utopia da Terra Prometida, do Paraíso onde jorra leite e mel integra o imaginário da transferência da capital, da criação da Cidade Nova. Marise Soares Hansen. *Guimarães Rosa e a revista Senhor: Uma poética da integração*. 2018. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, pp. 195-196.

²³⁷ *Ibidem*, pp. 197-198.

liquidação da casa-grande reflete, assim, uma nova ordem social, regida pela civilidade, pela jurisprudência (ao menos em tese, claro), pela ordem urbana. Daí que a ruína final da casa está alinhada à historicidade diluída nas tramas rosianas. A modernidade inscrita nos contos das “beiras” do livro parece emparedar o atraso do interior das narrativas, que é também o interior do país, de onde aliás irrompe a reação ao atraso, reação esta que se dá por combustão²³⁸, ainda que limitada.

Neste ponto, vale uma pequena digressão acerca do símbolo da casa-grande queimando, associado ao fim de uma ordem social. Ao que parece, a cena da ruína da casa em chamas poder ser interpretada como um *topos*. A recorrência à imagem da casa consumida pelo fogo pode apontar para outras obras a partir das quais seria possível analisar significados que se alinham e podem ajudar no exame de “Nada e a nossa condição”.

A esse título, apenas como uma das referências possíveis, vale lembrar as cenas finais do filme *O sacrifício* (1986), de Andrei Tarkóvski, onde irrompe justamente uma casa incendiada. Alexander, um patriarca intelectualizado, parece amalucar em face da iminente eclosão da terceira guerra mundial. No clímax de sua angústia, ele incendeia a própria casa, sacrificando seu *lócus* familiar e seguro.

Nas cenas pregressas, a história se desenvolve em torno de familiares e amigos que travam uma série de discussões existenciais, artísticas e filosóficas entremeadas do amargor acerca da insinuação do porvir trágico – preservando sempre, é verdade, um traço de esperança. A casa, assim, é alçada à categoria de um microcosmo universal. Os grandes dilemas, pós-guerra fria, se condensam no interior da residência de Alexander, daí a simbologia do sacrifício: a esperança em aniquilar este mundo metonímico de sofrimento. Não à toa, a esperança é depositada na parte externa a casa: trata-se de uma árvore morta replantada pelo protagonista e por seu filho. Elemento que abre e encerra a narrativa, infligindo ao espectador, um resquício de fé, ainda que utópica.

Na obra de Tarkóvski, portanto, um mundo em ruínas é aniquilado sob o signo da casa em chamas. Salvaguardadas as diferenças notórias, ao encontro do desfecho da

²³⁸ O qual pode ser notado desde pela alusão a algumas imagens que tipificaram a derrocada do velho modelo patriarcal como pela construção de Brasília, conforme mostra Pacheco em análise aos contos que abrem e encerram a compilação: “Depois de pousar, o mundo sincronizado ao desejo vige ainda. Diz o narrador que a cidade está começando a ser construída ali, ‘num semi-ermo do chapadão’. Mesmo não nomeada, a referência a uma cidade moderna erguendo-se numa paisagem de ‘muita largura’, a vegetação típica do cerrado, a geografia de um lugar com poucos habitantes, que pode ser identificado como Planalto Central (até os anos 50, pelo menos), fazem pensar em Brasília...”. *Op.cit.*, p. 30.

história de tio Mano'Antônio, emergem a imagem da casa-mundo liquidada e a do patriarca cunhado de louco:

A obrigação cumprida à justa, à noitinha incendiou-se de repente a Casa, que desaparecia. Outros, também, à hora, por certo que lá dentro deveriam de ter estado; mas porém ninguém.

Assim, a vermelha fogueira, tresenorme, que dias iria durar, mor subia e rodava, no que estalava, septo a septo, coisa a coisa, alentada, de plena evidência. Suas labaredas a cada usto agitando um vento, alto sacudindo no ar as poeiras de estrume dos currais, que também se queimavam, e assim a quadraginta escada, o quente jardim dos limoeiros. Derramados, em raio légua, pelo ar, fogo, faúlhas e restos, por pirambeiras, gargantas e cavernas, como se, esplendidissimamente, tão vã e vagalhão, sobre asas, a montanha inteira ardesse. O que era luzência, a clara, incôngrua claridade, seu tétrico radiar, o qual traspassava a noite.²³⁹

O cadáver do patriarca é consumido junto às misteriosas chamas. O conjunto lexical do trecho aponta a abundância de termos ligados ao fogo, mas também à claridade, ao passo que, no trecho subsequente, insinua-se o arrependimento dos moradores-empregados, de tal modo que a luz emanada das chamas ilumina metaforicamente a consciência. Surge a suposta Verdade: ao vulgo incompreendido é colada, finalmente, a imagem mítica, isto é, a de um líder santificado. O tom, portanto, é elevado. Em oposição, a descrição espacial tem algo que remete aos contos de horror. A alusão aos extremos, da montanha, descendo a “pirambeira” e chegando à caverna. Há um ar fantasmagórico nesse *locus*, responsável por causar o horror nos moradores que veem a cena derradeira. A construção confronta o jogo de *claro e escuro*, é o fogo que clareia a noite escura; as montanhas que ardem e a pirambeira que desemboca na caverna sem luz; a iluminação divina que, talvez, extinguiria as trevas sociais.

Para além das figuras que compõem o quadro, subjaz na cena o retrato de país, no qual a degradação física e/ou simbólica da casa-grande expõe uma mudança na ordem social. A derrocada do sistema patriarcal atrelada à ruína da casa é mote caro à literatura brasileira. Com efeito, com relação ao tema da ruína da casa, Simone Rossinetti Rufinoni investiga de que modo a decadência dessa forma de sociabilidade se objetiva na estrutura de três romances em cujo centro está a casa: *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego; *A Menina Morta* (1953), de Cornélio Penna e *Crônica da casa Assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Sobre os quais, afirma Rossinetti Rufinoni: “irrompe o esmagamento da subjetividade livre e emancipadora, a consciência do fracasso e da culpa, a impossível

²³⁹ *Op.cit.*, p. 140.

autolibertação”.²⁴⁰ A autora demonstra, por meio da análise dos elementos constitutivos, de que maneira o tratamento estético particular dos textos verte a forma social decadente em estrutura literária.

Nesses romances a ruína do sistema entranha-se no íntimo das personagens e reverbera no espaço casa. Algo similar se nota também em *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. O casarão de Paulo Honório vai da pujança ao abandono, à medida em que sua relação com Madalena se deteriora. São, pois, exemplos de expressividade da derrocada do patriarcalismo (ainda que nunca deixe de existir) enfocados na casa. Não diferente é caso do conto rosiano. Como já se apreciou aqui, o desenho da nova ordem social-econômica foi gradativamente sendo talhado por meio do ponto de vista, que procurava legitimar as ações do tio, emprestando-lhe uma capa mística; e mais: na ação do próprio protagonista, que enxergava a valorização do espaço urbano em detrimento das práticas arcaicas da histórica elite rural; além disso, em outros contos há um pano de fundo que abarca uma série de indícios modernos se infiltrando no interior do país; quer, por exemplo, pela construção da nova capital; quer pela valorização da palavra em prejuízo da violência e do arbítrio. Assim, para efeito de verossimilhança, não basta a morte do patriarca, a casa – note-se que no trecho acima é grafada, alegoricamente, em maiúsculas – que na história brasileira espelha as formas de sociabilidade, com destaque para o poder arbitrário, a violência, a cordialidade, o compadrio, a submissão – precisa vir abaixo. Essas práticas são ensinadas na casa, de tal modo que a demolição do velho patriarcado só se faz mediante a destruição simbólica deste *locus*, imagem máxima de poder no Brasil.

Se o fogo de Tarkóvski tentava aniquilar o mundo externo que havia sido internalizado pelas personagens, as quais, por sua vez, são postas sob o mesmo teto, o fogo de Rosa analogamente destrona um mundo que encena a matéria nacional. Em síntese, no filme russo, casa-mundo; no conto, a casa-país, ambos arquitetados no jogo metonímico, de onde a parte é liquidada, representando, de algum modo, a ruína – ainda que não totalizante – do todo.²⁴¹ O filósofo Gaston Bachelard defende que “a morte em

²⁴⁰ Para análise completa, é ver: Rufinoni, “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”, in: *op.cit.*

²⁴¹ O *topos* pode ser visto também nos romances *Absalão, Absalão* (1936), de William Faulkner e *Usina* (1936) de José Lins do Rego. Aquele, enraizado no contexto norte-americano, numa narrativa densa e fragmentada, conta a violenta história de Thomas Sutpen. Patriarca sulista, cuja família sofre por seus caprichos preconceituosos e luxuriosos, que vão de incesto ao estupro, culminando na desgraça de todos. Ao cabo da narrativa, a casa é incendiada pelos poucos membros que sobraram, a fim de acabar com o resto da família, bem como do símbolo do poder: a casa. Quanto ao romance brasileiro, ele junto com *Fogo Morto*, metaforizam a decadência final da cana e de um velho patriarcado rural. Em *Usina*, a casa incendiada é a um só tempo o desfecho da história de Ricardo e da velha ordem social nos rincões do Brasil. Ainda em solo brasileiro, mas em sentido mais amplo, cumpre lembrar os romances *Ateneu* de Raul

chamas é a menos solitária das mortes. É realmente uma morte cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador. A fogueira é uma companheira da evolução.”²⁴² É da natureza do fogo a consumação de um todo, o qual, nas narrativas, está impresso na imagem da casa e no esfacelamento dos patriarcas, seja por meio do enlouquecimento,²⁴³ seja por meio da morte. Em termos mais gerais, o fogo consome a um só tempo o patriarca, a casa e o cosmo.

O caráter idealizante das leituras de Bachelard atribui ao fogo a ideia de evolução. Embora Bachelard não esteja enfocando o processo histórico, pode-se interpretar, no conto, tal evolução como a passagem simbólica do velho modelo ao novo, crivado na modernidade. Contudo, assim como o patriarca sobrevive, conforme almeja o narrador, na mente dos subalternos, o poder patriarcal também persiste, agora com outra roupagem. A evolução simbólica de que fala Bachelard não parece encontrar terreno fértil no Brasil, uma vez que, no contexto local, está vinculada aos interesses de classe, daí seu caráter *moto contínuo*, a saber, uma máquina de preservar o poder.

Analogamente, tal qual o *fogo* em relação a *casa*, a *palavra* apresenta significados importantes para compreender a estetização da experiência social. Perseguir os sentidos impressos no tratamento conferido ao *logos* revela outras nuances acerca da aparente nova ordem social. Nos contos de “descoberta do mundo”, por exemplo, a cosmogonia lírica faz frente tanto à modernização quanto às carências sociais resultantes do descompasso entre o moderno e o atraso. Além disso, o domínio da palavra aparenta se sobrepôr à ordem da violência; ocorre, segundo Pacheco, o trânsito do universo sem leis para o universo regido pelas regras, estas veiculadas no e pelo discurso. No conto, isso fica claro logo após o ato de conceder as terras:

Seus homens, já exigidas partes de um texto, sem decifração. E tudo Tio Man'Antônio deixando por escrito, da própria e ainda firme mão exarado, feito se em termos de ajuste, conforme quis e pôs; e, quanto a razões e congruências, tendo em vista o parecer do vulgo e as contradições gerais, pára matar a dúvida.

Pompeia e, principalmente, *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo. Em ambas as narrativas, o fogo destrói edificações que representam uma ordem social ultrapassada. N’*O Cortiço*, em especial, o velho conjunto de casas incendiado dá lugar a uma nova construção, mais organizada e rentável, movimento que apreende a dinâmica da ordem capitalista mais moderna à época.

²⁴² Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 29.

²⁴³ No filme, o desfecho de Alexander é ser enviado à força para um hospício, o que sela a definitiva queda do patriarca.

Os pobres exigem a palavra escrita como elemento legitimador da concessão. A dúvida acerca das contradições e da excentricidade seria, conforme o sobrinho, extinta em face do registro. Isso mostra o peso do discurso sobre outros poderes. Ele, em tese, é capaz de mitigar as possíveis arbitrariedades dos que detêm o poder. São casos também de “Famigerado”, “Fatalidade” e até “Irmãos Dagobé”. Enredos em que o *logos* é primordial, sugerindo um anticlímax e irradiando a nova configuração social. Na mesma linha, em “Tarantão, meu Patrão”, o risível pinta um herói quixotesco (que, aliás, no romance de Cervantes enlouquece por meio da palavra) expondo um patriarcado já deslocado, quimérico, sem poder²⁴⁴. Esses contos, com os quais “Nada e a nossa condição” apresenta notórias afinidades, vão se entrelaçando num mesmo fundo histórico. Essa unidade na obra, mais ou menos explícita, encena a mudança do quadro brasileiro por meio do enfraquecimento da família patriarcal.

Apostar, contudo, que a incursão na modernidade – cifrada no desenvolvimentismo – resolveria os arcaísmos nacionais soa utópico²⁴⁵. Ao passo que o velho mandonismo local parece não ter mais espaço, o poder elitista caprichoso e arbitrário renova, nas faces da civilização, sua natureza violenta. O patriarcado morre e sobrevive, ao mesmo tempo. As cinzas do poder fecundam outra terra, esta de asfalto. Essa transição do poder, que sai dos rincões do Brasil rural e adentra a cidade mais moderna e civilizada, foi captada e estetizada pela segunda geração modernista. Já munida das conquistas estéticas e frustrações sociais da fase heroica, a segunda fase, que se desdobra para a chamada terceira, problematiza esta nova configuração social. Eis um dos motivos pelos quais o narrador Luís da Silva, de *Angústia*, permanece frustrado, pois a violência do patriarcado de outrora, do tempo de seu avô migra para a cidade. No novo quadro social que o declínio do patriarcalismo abriu, a opressão ganha então outros contornos: pode estar na forma do funcionalismo público (*Angústia*), no débito com o leiteiro (*Os Ratos*) ou na Mercedes que atropela a jovem alagoana (*A hora da estrela*).

Por fim, arremata-se: o fogo no conto rosiano expressa um patriarcado específico que arrefece, mas não a ponto de liquidar o poder. Para além da casa, o corpo mitificado fica no inconsciente coletivo, falecendo o patriarcado e perenizando o patriarca que, uma vez mais, impõe-se. O poder assim ora migra para a cidade, ora estaciona na superstição

²⁴⁴ Para ver o desenvolvimento desta análise é consultar os dois primeiros capítulos da tese de Ana Paula Pacheco.

²⁴⁵ Vale lembrar mais uma vez as ideias de Walter Benjamin, para quem era o Progresso era o responsável pelas adversidades dos povos oprimidos.

local.²⁴⁶ Aos desvalidos, resta “fazer de conta” que o patriarcado se extingue, como bem atina o Tio Man’Antônio, dono do poder.

2.3 Messianismo às avessas

O desenrolar da análise e da interpretação do conto sugere a possibilidade de uma aproximação entre certa dinâmica da narrativa e um movimento de caráter messiânico. Mediado pela instância da narração, a paridade insinua-se de modo sutil, seja por uma estratégia do narrador, seja pela natureza insólita do ato do protagonista, o qual empresta à história uma possível versão às avessas do messianismo. As estratégias formais que a enunciação adota para conceder autenticidade ao ato e ao patriarca-renunciador são múltiplas. Desde a seleção lexical, mudanças na sintaxe, neologismos até o uso de linguagem abstrata e hiperbólica, cuja expressividade apreende a atmosfera divina e elevada sob a qual o ato, de caráter messiânico, é executado. Essa perspectiva tem sua matriz na postura do narrador em face do tio. Os malabarismos formais miram a legitimação do tio; o endossamento com implicações formais, portanto, está sujeito a ser descortinado, uma vez que o ponto de vista é aderente ao poder. De todo modo, é a partir de análise dos elementos estruturantes que se revela o insólito messianismo. Cabe, em face disso, investigar de que modo essa construção se edifica, partindo dos microníveis textuais e paulatinamente chegando ao todo.

São vários os procedimentos adotados pelo narrador a fim de idealizar o tio. Todos eles se concentram em legitimar o insólito ato. Este, na camada mais saliente do texto, se propõe a reestruturar a vida local, o que, em conjunto com a enunciação, viabiliza, na camada mais profunda, ajuizar o Tio na esteira do messianismo.

Antes de adensar a leitura sobre o *agente*, vale uma breve digressão acerca ainda da *ação*. Do que foi visto, a narração conduz para um ato fundador, em particular, para instauração de um mundo paradisíaco. A articulação entre um grande ato de viés mítico e o contexto social brasileiro foi bastante debatida no que se refere ao célebre pacto de Riobaldo com o diabo.

²⁴⁶ Em paralelo a essa reflexão, ficam as inferências de Comparato: “O Brasil sempre foi oligárquico, sendo essa oligarquia formada pela união dos potentados econômicos privados com os principais agentes do Estado. Em nenhum momento da nossa história ocorreu alguma mudança de relevo nessa organização fundamental de poderes.”, *op.cit.*, p. 233.

Partindo da tese segundo a qual GS:V seria uma história criptografada do Brasil, Willi Bolle ajuíza o pacto como a alegoria de um falso contrato social:

Como ficou exposto, o pacto de Riobaldo com o Diabo é o ato-chave do romance. O pacto não é apenas a motivação profunda para o protagonista nos narrar sua vida, mas traduz também a reflexão de Guimarães Rosa a respeito das instituições sobre as quais repousam a ordem pública, o sistema político do país, as estruturas jurídicas do Estado e o próprio processo de modernização. (...) Em termos históricos e antropológicos gerais, o pacto de Riobaldo com o Diabo pode ser interpretado como uma alegoria da institucionalização da Lei, expressa pelo primeiro pacto ou contrato social, firmado na história primeva da humanidade. Minha tese é que o pacto em *Grande Sertão: Veredas* pode ser entendido como uma visão romanceada da lei fundadora, daquilo que a filosofia política, no limar da modernidade, imaginou como sendo a base da sociedade civil e do Estado. (...) O pacto arcaico concluído com o Diabo nas Veredas Mortas seria um modelo de contrato falso. (...) ... a narração de Riobaldo não é uma legitimação do status quo, mas nasce do sentimento de culpa: ‘Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir’, declara Riobaldo ao iniciar a segunda metade do seu relato, que trata do tempo em que ele travou o pacto e se tornou o chefe do bando. O sentimento de culpa pressupõe a consciência do Bem e do Mal, a distinção entre o ‘homem humano’ e o ‘homem dos avessos’. Focalizando-se a chefia, o problema moral – aquilo ‘...que induz a gente para más ações estranhas - transcende a esfera individual, para tornar-se uma questão política. Efetivamente, o Mal de que trata *Grande Sertão: Veredas*, lido como história primeva do Brasil, é um Mal social.²⁴⁷

O pacto, em resumo, seria uma alegoria mítica da lei fundadora do Brasil, calcada na lógica de poder entre chefiados e chefes. Já no conto “Nada e a nossa condição”, trata-se de um *ato fundador inaugural*, que instauraria o milênio mítico e igualitário. Contudo, a suposta *nova era*, implementada pelo grande ato, fica por conta do narrador. É a versão do sobrinho que sugere a carga messiânica. O interessante é que Riobaldo também é um narrador pouco confiável, uma vez que fala de um lugar privilegiado de mando e fez, ao que consta, um pacto com o Pai da Mentira²⁴⁸. São dois narradores quase envenenados, à maneira machadiana, que insinuam uma visada mítica sobre um grande ato: um focando seu pacto demoníaco, o outro centrado na doação das terras do tio. O que fica entrevisto nas duas narrações é o pano de fundo histórico pautado na disparidade social da ordem

²⁴⁷ Willi Bolle, *op.cit.*, pp. 155-157. Em perspectiva de viés mais sociológico, Heloisa Starling entende o pacto como “nascimento do Brasil”: “esse instante parece figurar, simultaneamente, as particularíssimas condições de um pacto entre iguais em que uma das partes dá as ordens, quase uma reprodução da cena republicana brasileira em que a ideia de República é apresentada como um regime da liberdade e da expansão da igualdade e consolidada sobre um mínimo de participação política e um máximo de exclusão popular”, *op.cit.* p.177.

²⁴⁸ Cf. Will Bolle, *ibidem*.

patriarcal. Tanto o ato de Riobaldo quanto o de Tio Man'Antônio possuem carga mítica que esconderia algumas contradições do poder na práxis sertaneja.

Para forjar um *ato fundador inaugural* de um “paraíso terrestre”, o narrador se empenha na elaboração de um líder carismático, tal como há nos movimentos messiânicos históricos:

Entende-se por carisma ‘a qualidade que possui um indivíduo (condicionado de forma mágica em sua origem, quer se trate de profetas ou de caudilhos militares); em virtude dessa qualidade, o indivíduo é considerado ora como possuidor de forças sobrenaturais ou sobre – humanas – ou pelo menos especificamente extraquotidianos, que não estão ao alcance de nenhum outro indivíduo – ora como enviado de Deus, ora como indivíduo exemplar e em consequência, como chefe caudilho, guia ou líder.²⁴⁹

O caráter carismático rosiano imprime-se na poesia do texto:

Saudavam-no, com invariável sus'Jesus desde bem antes da primeira cancela (...) Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância de tanto e légua avistavam-no, pontuando o claro do ar, em certas voltas de estrada, a aproximar-se e desaproximar-se, sequer sequente. Insistindo, à cavalga no burro forçoso e avançava...²⁵⁰

O sobrinho opta por construções poéticas (uso de aliterações) subjetivas e antitéticas para descrever o (seu) herói redentor. A imagem sublime do tio é enlaçada pelo lirismo na musicalidade do trecho, ao repetir, por exemplo, o fonema /d/ – “Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância...”²⁵¹, entoando algo entre um canto de louvor, aliado à contação de história popular.

Para além do nível fonético, a seleção lexical também apresenta efeito de sentido em consonância com o aspecto milenar. O tratamento dos sevos “sus'Jesus” ao chefe local traz a menção à figura máxima do cristianismo. Desponta no trecho o desenho enigmático de um homem, assim como Jesus, montado no burro. Esse símbolo do herói renunciador e carismático aparece também em *A hora e a vez de Augusto Matraga*²⁵². Acerca das constantes cavalgadas de Man'Antônio, Pacheco as identifica como: “um ritual ascético e antimaterial”. O narrador vai tecendo, desse modo, a figura carismática,

²⁴⁹ Cf. Max Weber, 1944, pp. 252-253, *apud* Maria Isaura Pereira de Queiroz, p. 5. *O Messianismo – no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus Editora/ Editora da universidade de São Paulo, 1969.

²⁵⁰ *Op.cit.*, p. 130.

²⁵¹ *Grifos meus*.

²⁵² Ana Paula Pacheco, *op.cit.*

inicialmente com menções mais sutis, como as cavalgadas excêntricas, depois com a imagens do burro em que se monta, remontando à figura de Cristo. Assim, analisando o fragmento na íntegra, nota-se a convergência da função fática com a poética, o que abre caminho para aclarar a construção do messianismo inscrito na estrutura.

Ainda no âmbito léxico-semântico, é possível aquilatar outras elaborações. Além do exercício constante de idealização, o narrador deixa transparecer contradições que cercam o tio, por meio de inúmeras alusões antitéticas, tais como “Aproximar-se e desproximar-se”; “em tudo e nada ocupado” etc. Essas contradições, como já discutido aqui, entram em consonância e, ao mesmo tempo, formalizam o ato ambíguo do patriarca. Ambiguidade esta de ceder e vigiar, sempre amenizada pelo *leitmotiv* “Faz de conta”. Talvez, porém, o traço mais significativo na elaboração estética do personagem esteja nas várias formas da alcunha do tio: “Transitório”, “transitoriante”, “trasitoriador”. O novo nome vai se transformando consoante aproximação da “desposseção” e a sugerida beatificação ao final da trama. O primeiro está vinculado à mudança física do herói e da paisagem:

Inaugurava-se grisalho, sim, um tanto mais encolhidos os ombros. Ele – o transitório – só se diga, por esse enquanto. [...] ‘Faz de conta’ – ordenou, em hora, mansozinho. Um projeto, de se crer e obrar, ele levantava. [...] Matinava, dia por dia, impelindo-os, arrastando-os, de industrialização, à dobrada dobradura, a derrubarem mato e cortar árvores, no que era reformação.

Sabe-se que Rosa apela para a consciência etimológica dos leitores para forjar os nomes de seus personagens e lugares²⁵³. Razão pela qual é preciso sondar em “transitório” seu significado dicionarizado, ou seja, algo que dura pouco tempo e faz ponte entre dois polos. No caso do enredo, desponta, segundo a voz narrativa, o liame com ares maravilhosos, atando o estado de servilidade à suposta liberdade. No que tange ao caráter efêmero, esconde-se o sentido mais profundo. O nome apreende o cenário de um momento específico na história: a transição de alguns elementos que compõem o corpo do enredo, em destaque o sistema econômico passando de um velho modelo à agropecuária, que leva a paisagem também a ser modificada. Para além da relação espaço e modo de exploração, “transitório” indica a matização do patriarca em *renunciador carismático*. Aliás, depois de casar as filhas, toma-se nova forma: “o transitoriante”. Eis a transição por onde se vê o desmantelamento final da família nuclear com o matrimônio planejado das filhas. Percebe-se, até o momento, que as destituições (parentescas,

²⁵³ Ver “Guimarães Rosa e o Processo de revitalização da linguagem”, Eduardo F Coutinho, *op.cit.*

telúricas e econômicas) acompanham a metamorfose do nome. Por último, com sua morte, ele torna-se o “transitoriador”. Aquele cuja função seria, conforme a lógica da enunciação, de operar a transição do paraíso para a terra. Quando, na verdade, esconde mudanças sociais conservadoras, visto que a condição dos “beneficiados” se mantém estagnada. Assim, o paraíso aparentemente se constrói apenas no discurso e na lógica mágica, enquanto na realidade empírica o “transitoriador” é símbolo de uma estrutura de poder que resistiu sim às novas demandas sociais, mas que parece enfim arrefecer diante da nova ordem social.

O percurso da renúncia culmina numa alcunha de natureza divina. Processo semelhante acontece com o outro renunciador outrora citado. Augusto Matraga, cujo primeiro “nome” era Augusto Esteves, registro jurídico, que se transformou em nhô Augusto, figura violenta e crítica na ordem social; por fim, converte-se em Matraga encontrando sua beatitude num ato violento, consolidando-se em santo-guerreiro²⁵⁴. Tio Man’ Antônio corre pela mesma esteira da santificação. Exceto pela violência, é, antes de tudo, um sujeito que visa a elaboração de uma nova ordem, a despeito das particularidades²⁵⁵. Sua posição social permite que seja apenas filantrópico e não precise da violência, pelo menos de maneira direta. Por isso, Pacheco compara-o a Santo Antônio que também vendeu todos os seus bens e distribuiu aos pobres e eremitas²⁵⁶. Destaca-se, não por acaso, a aproximação dos nomes do santo ao do personagem rosiano²⁵⁷.

A construção da figura mítica opera também na relação entre narrador e fato narrado: “Ai-de, ao horror de tanto, atontavam-se e calaram-se, todos, no amedronto de

²⁵⁴ Roberto da Matta, *op.cit.*

²⁵⁵ Convém dizer que ambos malograram a empresa reformista.

²⁵⁶ Ana Paula Pacheco, *op.cit.*

²⁵⁷ Vale aqui uma observação acerca do entroncamento entre o tom narrativo, a metamorfose do nome, a santificação e a cultura popular. A estrutura do conto de fadas introjetada no imaginário popular é bastante veiculada no sertão seja por contadores de histórias, cantadores de pejejas, nos cordéis etc. A história de Carlos Magno e os doze pares da França foi a mais veiculada e fonte de inspiração para diversas histórias de cavalaria sertanejas. Algumas peculiaridades marcam-na, entre elas, o fato de que ninguém conseguiu explicar o porquê desta história especificamente ter se arraigado no imaginário do sertão brasileiro, conforme Walnice N. Galvão. O enredo também inspirou o único movimento realmente milenarista no Brasil, o Contestado; no plano literário, serviu de inspiração para cordéis de cavalaria como *O cavaleiro Roldão, O romance do pavão misterioso*; e também para os cordéis chamados de “eras”, entre os quais se destacam temáticas messiânicas como *A história de Juazeiro de 1914*. Um, porém, sobressai-se: *A história de Roberto do diabo* de Leandro Gomes de Barros. Nesse cordel pode ser visto a combinação bem executada de histórias de cavalarias, contos de fadas e causos milenaristas. Assim como o personagem Tio Man’ Antônio, Roberto do Diabo segue um percurso da metamorfose partindo do comportamento opressor para uma atitude de renúncia, culminando, pelo ponto de vista do narrador, na beatificação.

Em resumo, as histórias de cavalarias e de personagens proteiformes instalam-se nas manifestações artísticas nos sertões brasileiros. Rosa não se apropria apenas da linguagem popular para redimensioná-la; o imaginário coletivo com suas histórias lendárias também lhe são fonte inesgotável para a criação. Deve-se frisar o engenho poético que essas histórias populares ganham nas linhas rosianas.

que um homem desses, serafim, no leixamento pudesse finar-se; e temessem, com sagrado espanto e quase de não de seu ciente ódio...”. Esse trecho localiza-se logo após a morte do protagonista. Os moradores temem uma eventual punição oriunda de um plano espiritual. O narrador, por sua vez, atribui ao tio a categoria mítica “serafim”, anjo do velho testamento. Já ao medo dos moradores, o narrador cola a imagem do “sagrado espanto”, de modo que tudo parece tangenciar a elevação: o medo é sagrado, o morto, angelical. Essa menção ao anjo *Serafim* é bastante sintomática. Palavra de origem hebraica, tem sua etimologia ligada à ideia de queimar. Segundo um dos dicionários mais importantes de língua portuguesa do século XVIII:

Serafim. Anjo da primeyra Jerarquia dos nove coros celestes. Chama-se assim da raiz Hebraica Seraph, que val o mesmo que Estar *aceso*, ou *inflammado*; & aos Anjos desta primeyra Jerarquia compete este nome, porque são mais *abrazados* no amor Divino, ou porque com mais fervor, & ardor executão o que Deos lhes manda, do que os Espiritos das Jerarquias inferiores.²⁵⁸

Padre Antonio Vieira, aliás, no *Sermão do Santíssimo Sacramento* caracteriza o anjo serafim como “[d]aqueles espíritos *ardentes* a quem o amor a Deus deu o nome”²⁵⁹. Percebe-se um conjunto lexical atrelado ao fogo para descrever a figura mítica. Esse traço vai ao encontro do destino mundano do patriarca, cujo cadáver será consumido pelo fogo. Fato que consolidará, aos olhos do narrador e dos moradores, a santificação do homem. Posto assim, aquilo que caracteriza a alcunha do tio é também a premissa para se tornar mítico.

Nova digressão é necessária, visto que a construção do tio composta por elementos míticos e incendiários se desdobra em dois outros significados. No que se refere à ironia da definição de Serafim-tio-fogo, há um interessante entroncamento. Sabe-se que junto ao cadáver do tio, a sua casa é consumida pelas chamas. Do ponto de vista etimológico, a palavra *lar* tem alguns significados primordiais. Segundo o dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa, *lar* define-se como “chão da chaminé ou parte da cozinha sobre a qual se faz fogo XV; *ext.* casa 1572. Do I. Lar -is **Laraio** XVIII, **Lareira**...”²⁶⁰. Ou seja, no século XV o termo associou-se à ideia de um lugar que tem fogo próprio, de onde surge a lareira, além da acepção de proteção.

²⁵⁸ *Grifos meus. Obra Bluteau, Vocabulario*, 1712-28, de Rafael Bluteau (1638-1734), p. 600. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008431&bbm/5443#page/608/mode/2up>

²⁵⁹ *Grifo meu*.

²⁶⁰ Antonio Geraldo da Cunha e Cláudio Mello Sobrinho. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Se o fogo define o lar, define a casa e é também responsável por destruí-la, há um jogo tênue de vida e morte pairando ali. Emerge, pois, uma tensão simbólica, que transita do acalanto, da proteção da civilidade²⁶¹, à aniquilação do lar. Nesse sentido, aquilo que constitui a casa é também o seu fim. Essa ambivalência remete ao estudo que Jaques Derrida em *A farmácia de Platão*²⁶² traça sobre o diálogo *Fedro*. Derrida vai analisar a polissemia do termo *phármakon*, cuja semântica pode aludir ao sentido benéfico, o remédio, bem como ao maléfico, o veneno. Essa ambivalência está atrelada à natureza da substância e do *logos*, a saber o discurso.²⁶³ *Phármakon* é a droga, a qual pode tanto restaurar a vida como eliminá-la. Esse jogo ambivalente pode ecoar também no signo-substância fogo, que ora é célula vital e define o lar, ora é responsável por sua extinção.

O fogo queimou o homem, a casa, o mundo. Signos indissociáveis no que diz respeito à extinção de um mundo próprio, o qual, em Rosa, na contramão da tradição de sua fortuna crítica, alude à vida social. A imagem do homem, por sua vez, deve ser analisada com mais detalhes.

O cadáver do tio consumido na fogueira alia-se ao projeto mais saliente da narrativa: divinizar o patriarca e mascarar uma possível loucura e/ou o sistema que caminha rumo ao estilhaçamento. As chamas são pintadas na aura do mistério “A obrigação cumprida à justa, à noitinha incendiou-se de repente a Casa, que desaparecia”. Vê-se dupla acepção mística no trecho. De um lado, a insinuação de que a missão terrena do patriarca fora cumprida; de outro, a ideia segundo a qual o fogo surge do nada.

Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas – e põe elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as consequências de mil atos, continuamente,
Ele – que como que no Destinador se convertera – Man’Antônio, meu Tio.

É a consumação do patriarca em santo. O líder messiânico às avessas transcende ao plano terreno e ascende ao plano da imortalidade. Na tradição homérica, era primordial que o cadáver do herói fosse queimado numa pira. O fogo que consumiria a carne do

²⁶¹ Lévi-Strauss em *Cru e Cozido*, deduz que o cozido, pelo fogo, é índice de civilidade.

²⁶² Jaques Derrida, *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

²⁶³ Derrida traça uma longa reflexão acerca do caráter ambíguo do discurso. Ele parte da noção de que os textos de Fedro agem dubiamente como o *phármakon*, pois são capazes de expulsar e atrair Sócrates à cidade. Convém ver também o estudo José Miguel Wisnik que usa a lógica argumentativa de Derrida para analisar as contradições do futebol no Brasil: “o futebol é o fármakon prodigioso, o veneno remédio que converte a violência, a desagregação social, o primarismo, o oportunismo vicioso e estéril, em arte e em perspectiva de afirmação do país”. In: *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 243.

guerreiro, iria preservar suas virtudes, o que consolidaria sua honra final e o alçaria à eternidade:

O que o fogo fúnebre envia para o invisível quando o devora, com as carnes e o sangue perecíveis, é toda a aparência física, aquilo que se dá a ver no corpo: porte, beleza, juventude, forma singular, brilho, cabeloira; nesses aspectos do corpo encaram-se os valores ao mesmo tempo estéticos, religiosos, sociais, pessoais, que definem, aos olhos do grupo, o estatuto de um indivíduo singular. (...) A forma visível do corpo, tal qual é apresentada como espetáculo no início dos funerais quando exposta, só pode ser salva da corrupção ao desaparecer no invisível. Beleza, juventude, virilidade do cadáver, para pertencer-lhe definitivamente e ligar-se a figura do morto, exigem que o despojo tenha deixado de existir, assim como o herói tenha deixado de viver.²⁶⁴

A imagem do fogo associa-se à idealização do cadáver. Na tradição homérica, é premissa fundamental; em Rosa, o elemento se articula a outros tantos que convergem para a glorificação do patriarca

Voltando, pois, à análise que da parte conduz ao todo, a formalização do mito se expressa para além das ambiguidades vocabulares. Há, nesse sentido, jogos sintáticos, como por exemplo: “Ele – que como que Destinado se convertera – Man’Antônio, meu Tio.”. Em toda a narrativa, quando o sobrinho se refere ao tio, chama-lhe de “Tio Man’Antônio”; numa análise sintática, o termo “Tio” exerce a função de adjunto adnominal, acompanhando o nome-neologismo do protagonista. Na passagem derradeira, em que fora consumada (ao menos para o sobrinho) a santificação do patriarca, tornando-se o “Destinado”, isto é, aquele que fora, segundo a lógica interna da história, escolhido por Deus²⁶⁵, o narrador desloca o adjunto adnominal para o fim da sentença, separado por vírgula, “meu Tio”, passando, então, a desempenhar a função de aposto, explicando que o escolhido é Man’Antônio, tio do narrador. A troca sintática soa como um exibicionismo do narrador, que demonstra e cria o caráter mitológico do parente. Tal qualidade narcísica já havia aparecido na abertura do conto “Minha família, minha terra”, retornando e

²⁶⁴ Jean-Pierre Vernant, “A bela morte e o cadáver ultrajado” In: *Discurso 9*. Livraria Ciências Humanas, São Paulo, 1979, p. 56. Eis o trecho final de *Odisseia* em que é relembrado o preparo do corpo de Aquiles: “Durante dezessete noites e igual número de dia te choramos:/ Tanto os deuses imortais como os homens mortais./ Ao décimo oitavo dia entregamos-te ao fogo; e à tua volta/ sacrificamos muitas ovelhas e bois de chifres recurvos./ Assim foste cremado, vestido como um deus, com muito/ unguento e doce mel; e numeroso heróis Aqueus/ desfilaram armados em torno do fogo ardente,/ peões e cavaleiros. Ecoou um barulho retumbante. / Mas depois que te consumiu a chama de Hefesto, / reunimos ao nascer do dia os teus ossos brancos, / ó Aquiles, e depusemo-los em vinho e unguento.” *Odisseia*, Homero; tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic/ Companhia das Letras, 2011, p. 526.

²⁶⁵ Ocorre, portanto, uma equivalência semântica entre “Destinado” e “Transitoriador”.

encerrando o ciclo com o “meu Tio” no desfecho do conto. A expressão pode ser lida ainda como um vocativo, como se o narrador invocasse o tio. O uso da apóstrofe é comum para interpelar entidades religiosas, de modo que a identidade da família esteja atada à aura divina.

O trecho que anuncia a morte do tio também emana significado a partir de um dispositivo sintático: “Até que ele, ele, defunto, consumiu-se a cinza – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as consequências de mil atos, continuamente.” “Mil atos” é uma referência clara à atitude milenarista-messiânica, mas é no advérbio que acompanha “mil atos” que a elaboração estética consegue, uma vez mais, apreender o modo de ser, segundo os postulados messiânicos. Conforme aponta Queiroz, o milênio pretendido pelos movimentos messiânicos não dura mil anos literalmente, milênio é uma metáfora para a realização do céu na terra, portanto, infinito. Com efeito, o narrador, aciona o advérbio modal “continuadamente” para enunciar o tempo indefinido que estaria sendo inaugurado com a morte do sujeito escolhido para durar de maneira contínua, como preza uma boa mitificação.

A atemporalidade é corroborada no trecho pós ato: “Aí, Tio Man’Antônio não pensava o que pensava. Amerceamento justo – ou era a loucura e tanta? O grande movimento é a volta.” Aí a menção a uma suposta loucura do tio é solapada pelo viés milenarista “O grande movimento é a volta.” A expressão remonta à ideia segundo a qual, na lógica cristã, aguarda-se o retorno do messias.²⁶⁶ Além disso, esconde-se uma circularidade trágica do ponto de vista social. Se o início é o fim e vice-versa, não há progresso, nada muda, de fato. A dimensão negativa da circularidade, então, é o avesso da lógica cristã, em que a expressão tem conotação positiva. Socialmente, ela demonstra que no fundo nada muda, que a liberdade nas mãos da grande propriedade, do patriarca com ares fidalgos, é uma falácia com fundo nacional. Ao fim, nada é alterado, apesar do empenho mistificador.

Sob o ângulo da historicidade segmentado no texto, a estrutura do patriarcado ali desenhada enseja a arquitetura de um movimento aparentemente messiânico. É aí que reside, no dizer do narrador, a “remexida história”. O patriarcado, como foi mostrado, assenta-se no latifúndio. A subjetividade do olhar pré-ato, revela um possível diálogo com a grande obra messiânica brasileira: *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

²⁶⁶ Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, a história do messias segue os seguintes passos: eleição divina; provação; retiro e *volta gloriosa*. *Op.cit.*, p. 8.

Com efeito, a perspectiva do narrador antes do grande ato se pauta no jogo hiperonímico. Primeiro o olhar recai sobre a paisagem – para a qual se volta diversas vezes – em seguida, adentra a casa-grande caracterizando as personagens, ricas ou pobres. Tudo, vale lembrar, tangenciando a subjetividade e o elevado. O movimento do olhar remete, de algum modo, à lógica organizadora de Euclides da Cunha. Primeiro a paisagem (A Terra), depois os moradores e suas peculiaridades (O Homem). Faltaria o correspondente a “A Luta”. De fato, não parece haver. Após o ato, o explorador está integrado ao movimento, de onde emerge o avesso. Em paralelo com a tríade canônica de Euclides da Cunha, pode-se pensar que é na ausência de cifração da luta que desponta o tempo histórico da narrativa. Sabe-se, principalmente a partir dos estudos de Antonio Candido e Willi Bolle, o quanto a prosa euclidiana ecoa na obra de Guimarães Rosa. Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, podem ser apreendidos vários nexos entre as obras, correspondentes às três fases, como sugere Candido. Uma interface possível é com a *luta*. Os bandos de jagunços rosianos, por meio do combate, vão reafirmando e assegurando a lei desordeira do sertão. Em *Primeiras estórias*, é notório que o tempo social é outro, fundado numa lei mais ordenada, menos bélica e mais jurídica. Por isso, a *luta* em “Nada e a nossa condição” tem caráter anacrônico. Em resumo, no tempo narrativo, a violência começa a dar lugar para o poder discursivo²⁶⁷.

Para além da organização, o modelo social de ambos os textos é um dos pretextos fundamentais para eclodir movimentos messiânicos e milenaristas²⁶⁸. Em seu célebre trabalho, Maria Isaura Pereira de Queiroz chega à conclusão de que o meio mais propício à formação de movimentos messiânicos é onde o parentesco detém traço gerenciador. Para a autora, os chamados movimentos primitivos – oriundos de sociedades em situação colonial, tal como índios tupis-guaranis no Brasil – e os movimentos rústicos – no Brasil, em grupos afastados do progresso urbano-litorâneo, como Canudos – têm como eixo gerenciador o parentesco. Nos primitivos, os clãs tribais eram formados pelas famílias, respeitando hierarquia própria. Nos movimentos rústicos, o cenário, já conhecido, é o do sertão, cuja estrutura patriarcal das chefias locais comandava a difícil vida da camada mais pobre. Esses sistemas entram em crise constantemente. Os primitivos tinham a ameaça do branco colonizador que os dizimava ou tentava escravizá-los. Quanto ao

²⁶⁷ Convém lembrar que mesmo em *Grande Sertão* também há poder político via palavra, vide o episódio do julgamento de Zé Bebelo, alvo de múltiplas interpretações.

²⁶⁸ Segundo a autora, “Movimentos messiânico-milenaristas emergem de uma sociedade tradicional de base patrimonialista”, *op.cit.*

sistema rústico, a exploração desenfreada, o clima hostil e a atuação opressora do Estado desencadeiam crises de estrutura e de organização social. Em razão disso, são inúmeros os relatos de agremiações de miseráveis que abandonam fazendas para seguir um líder, buscando, com isso, um acalanto na vida, num lugar mais justo ou que, ao menos, seja o umbral para o chamado paraíso terrestre²⁶⁹. No conto, aquela camada inorgânica, já analisada, faz as vezes dos miseráveis que almejam um novo lugar ao sol. Essa multiplicidade de pessoas vivendo ao redor da propriedade é fator elementar nos movimentos rústicos, conforme assinala Queiroz: “Há uniformidade na composição dos adeptos destes movimentos, que são operários de terras, sitiantes, moradores, vaqueiros, lavradores de diversos tipos, mas todos levando uma existência modesta, ...”²⁷⁰. É mirando esse grupo social que Walnice Nogueira Galvão cunha o conceito de “plebe rural”. Vale lembrar: nem senhores, nem escravos, trata-se de uma massa excluída historicamente dos processos produtivos. Porém, o sistema patriarcal vai tornar “utilizável” essa parcela “inútil”²⁷¹, cooptando parte dos homens pobres para a jagunçagem. Aos que não ingressam no banditismo rural, resta serem explorados pelos senhores de terras. Caso emblemático, em *Grande sertão*, é o encontro do bando de Riobaldo com seu Habão e os catrumanos. Ali se enxerga temporalidades distintas coexistindo no *mundo misturado*, em que o atraso e o progresso se imbricam²⁷². O lado arcaico fica por conta da condição de extrema miséria dos quase desumanos catrumanos. O choque diante do encontro, junto do amor proibido e da empresa vingativa, levará Riobaldo às *veredas mortas*, um dos espaços mais ambíguos da literatura universal.²⁷³

Voltando ao conto, já se sabe que a organização social é conservada, mesmo com o patriarca renunciador. A chamada ralé permanece na condição rebaixada, o que parece ser a norma no sertão.²⁷⁴ Ainda que soe estranho para um movimento que se pretende libertário, não reside aí o *às avessas* com que Rosa colore seu conto.

Em movimentos messiânicos rústicos é comum e aceita pela comunidade a estratificação social dentro dos grupos, mantendo, muitas vezes, a disposição original das classes. Os ricos permanecem com seus privilégios e os menos favoráveis com suas

²⁶⁹ Exemplo disso é claro em *Pedra Bonita* de José Lins do Rego.

²⁷⁰ Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op.cit.*, p. 284.

²⁷¹ Ver o capítulo 4 “O inútil utilizado” de Walnice Nogueira Galvão, *op.cit.*

²⁷² Cf. Davi Arrigucci, *op.cit.*,

²⁷³ Como se sabe, é o lugar em que Riobaldo faz o pacto com o diabo. O nome desse espaço, aliás, era cogitado como título do livro por Rosa.

²⁷⁴ Mesmo o bando de Riobaldo tendo ares nobres de cavaleiros medievais, a sua condição nômade e instável indica pobreza, como foi mostrado no capítulo 1.

respectivas restrições. Nessas organizações milenaristas, predomina o arranjo em que o líder religioso ocupa posição mais alta seguido por um grupo intermediário de sacerdotes. Por último e, em maior número, a plebe. Resumidamente, em nível micro, a ordem social é conservada, os líderes messiânicos eram enviados “para fazer com que os homens retornassem aos bons costumes, e não para que mudassem os pobres de posição social”²⁷⁵. Canudos é exemplo notório desse sistema. No arraial, embora não houvesse propriedades privadas, as diferenças sociais eram inquestionáveis.²⁷⁶ Por essa via, então, a história de Man’Antônio não transcende as características do messianismo.

Geralmente, nesses movimentos, o objetivo primordial não era a elevação social, ainda assim havia alguns líderes que adotavam posturas progressistas em atividades “secundárias”. Bom exemplo é o caso de Juazeiro. Padre Cícero, inicialmente, dedicava-se aos pobres, catequizando-os. Passado algum tempo, o padre engaja-se na organização do comércio no arraial, melhorando notadamente a vida na região: “O povoado prosperou graças à ordem e disciplina que impunham aos que o rodeavam”²⁷⁷. Padre Cícero, enquanto sua fama não era enorme, comandava pessoalmente os afazeres: policiava, punia e catequizava. Com a figura do Padre e seus supostos milagres, o número de devotos cresceu exponencialmente, levando o líder de Juazeiro a se tornar uma das maiores influências políticas da região, conhecido como o “grande patriarca”.

Da mesma forma progressista e vigilante, Tio Man’Antônio conduz seus pseudo-devotos a fim de que melhor aproveitem o ambiente: “Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, rendeiro.” Tudo, reforça-se, segundo a óptica do sobrinho. O progresso é amarrado ao ato de vigiar, tal como fosse um “um mal necessário”. A respeito da tendência de vigiar os pobres, Queiroz afirma que “A este anseio de policiar os costumes e de disciplinar a vida cabocla corresponde a fundação de Cidades Santas, que é uma constante nos movimentos rústicos brasileiros”²⁷⁸.

O intuito da figura histórica de Padre Cícero – que, de certo modo, poderia ser visto também como objetivo do personagem rosiano – é guiar a classe subalterna ao progresso, conservando, todavia, as distâncias sociais. Poderia se questionar, em outro

²⁷⁵ Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op.cit.*, p. 302.

²⁷⁶ Walnice Nogueira Galvão “Euclides da Cunha, Precursor” In: *Messianismo e Milenarismo no Brasil*, João Baptista Borges Pereira e Renato da Silva Queiroz (orgs.) – São Paulo: EDUSP, 2015.

²⁷⁷ Maria Isaura Pereira de Queiroz, *op. cit.*, p. 233.

²⁷⁸ *Ibidem*. Há aqui um eco foucaultiano, na medida em que a figura do patriarca se autocoloca para manter a disciplina do trabalho a partir do fomento de corpos dóceis e submissos. Isso, segundo Foucault, mina as individualidades e, ao mesmo tempo, aumenta a produtividade. Ver o clássico *Vigiar e Punir* (1975).

trabalho, se os movimentos messiânicos não reproduzem diversas modernizações conservadoras que se sucederam no Brasil. Por ora, vale salientar a diferença na postura condescendente dos adeptos de padre Cícero, ao passo que os agregados veem o patriarca como um louco.

Na medida em que a camada subalterna ajuíza seu líder como amalucado, não há adesão a ele. Daí se descortina o avesso: é da classe senhorial que parte a reforma e não dos explorados. E mais, é o ponto de vista da elite quem conta a história e a promove (no sentido de divulgar) a mudança social. Vê-se, com isso, o índice de classe administrando a narração e a narrativa, já que os pobres não detêm a palavra, não participam ativamente da instauração da nova ordem, pouco se beneficiam dela (pois as condições são mantidas), não compreendem o vulgo e limitam-se, segundo o narrador, ao comportamento oscilante entre crer e não crer no líder carismático. A saber, são relegados ora à ignorância, ora à mera crença, que no contexto também é uma forma de alienação. Essa marginalização dos já desprezados no processo de reformulação da ordem local desnuda a marcha em curso, a qual não mira uma real “mor justiça”. Esta fica antes por conta do narrador.

Diametralmente oposta à força dos pobres de Canudos, os miseráveis de Rosa mal compreendem o está sendo operado. Estão, assim, à revelia do jogo que, em princípio, lhes interessaria. Para ficar nos citados, Canudos, Juazeiro e Pedra Bonita contavam com uma massa fanática que impulsionava os movimentos. Rosa se vale do avesso, pois é do poder que vem a tentativa de reestruturar o regime local, o que explica a conduta mais inclinada à reforma que à revolução. Vale lembrar que o tio é concebido como um sujeito extremamente racional, uma vez que o capital está se descolando para a cidade.²⁷⁹ Essa perspicácia capitalista começa na implementação do pasto na fazenda e seguirá na gerência pós-ato:

Matinava, dia por dia, impelindo-os, arrastando-os, de *industrialização*, à dobradra dobradura, a *derrubagem* mato e cortar árvores (...) então tio Man’Antônio doou e distribuiu suas terras. Sim, tudo procedido à quieta, sob espécie, com o *industrio* dos silêncios (...) dinheiro mandava, pontual, às filhas e genros (...) Em *engenhada vigilância*, parecia

²⁷⁹ Para Ana Paula Pacheco, o deslocamento do capital pode ser visto como uma redução estrutural do conteúdo. De certo modo, essa racionalidade do personagem também se alinha ao imaginário coletivo em relação à construção de Brasília: “Essa Cidade Nova, ideal, constrói-se em torno de uma história perfeitamente racional, ‘obra puramente humana e não providencial, ela coincide com a justiça, a virtude, a felicidade (...)’. Uma das ideias mais originais do Plano Piloto para a construção de Brasília, de Lúcio Costa, é a de planejamento racional: ‘Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país’”. Marise Hansen, *op.cit.*, p. 194.

adivinhar o de que seus ex-servidores e ora companheiros pudessem ver-se acusados...²⁸⁰

O narrador deixa transparecer – mesmo que intencionalmente – a lucidez pragmática do Tio. Nos termos em destaque, as metáforas conotam ao sentido mecanizado dos atos, longe, portanto, de uma ação amalucada e espontânea. Isso revela que a astúcia jamais fora comprometida.

Há visivelmente preocupação com a rentabilidade dos donos do poder, isto é, ele e seus pares, doravante moradores da cidade. Daí que, se as condições sociais são adequadas à instauração de um movimento messiânico, este se faz na verdade por meio da voz do narrador. Tudo aderindo ao poder, por isso avesso ao paraíso na terra, já que o poder conserva o status da ralé. O avesso ainda esconde o fim de uma era, ou melhor confere um final dignificante à era do patriarcado que comandou o país da varanda das casas-grandes. Eis que a revitalização do messianismo feita por Rosa – operada às avessas – ajuda a compreender o Brasil, na medida em que o autor tece um narrador parcial e empenhado em esfumçar a derrocada da família que, por sua vez, traduzirá um novo *modus operandi* nacional.

Ainda no que diz respeito a esse avesso de messianismo, que não se propõe a ressignificar a sociabilidade local, a questão da submissão desponta de modo singular. Embora o leitor retenha que os pobres odiavam o patriarca, eles, de fato, nada fazem contra o patrão. Além do que a imagem dos trabalhadores nos é dada pelo narrador apenas. Dando especificidade a essa subserviência ao poder patriarcal no Brasil, Oliveira Vianna cunha o conceito “espírito de clã”,²⁸¹ que teria criado raízes aqui. Trata-se de uma tutela patriarcal que protegeria seus pares, ainda que pobres, das arbitrariedades e violências, resultado da histórica ausência do Estado. Paira assim uma dívida moral com o patriarca, o que leva a ralé a entrar em conflito entre ela (rixas ou jagunçagem) e raras vezes entre ela o seu senhor. Tal passagem do pensamento social brasileiro encontra eco, em alguma medida, nos meandros do conto “Nada e a nossa condição”.

O tio, quando vivo, é o *pater familias* que cuida de todos, seja por compadrio, favor, força ou pela posse dos meios de produção; morto e divinizado, tal qual um Deus, continua a ser louvado. Ao que parece, os desvalidos da fazenda não conseguem superar a pecha da subserviência, mas também não aderem ao fanatismo do messiânico. Ficam,

²⁸⁰ *Grifos meus.*

²⁸¹ Oliveira Vianna. *Instituições políticas brasileiras*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1999.

assim, no limbo da alienação que estaciona sua condição no universo do “nada”; tudo isso colorido e elevado nas pinceladas do narrador. Isto posto, ocorre uma possibilidade de leitura para o título “Nada e a nossa condição”, para além de seu sentido manifesto. Por um lado, “nossa condição” remonta à reflexão existencial, a humanidade frágil, efêmera, volúvel, ambígua, de difícil apreensão, dada a complexidade da natureza humana. Já “nada” alude ao desconhecido, ao oculto e ao vazio. Semânticas universais e afins à esfera mítica. Por outro lado, há um sentido mais profundo vinculado ao chão social. O “nossa condição” diria respeito ao ponto de vista do poder, que se metamorfoseia, mas preserva sua condição *sine qua non*; ao passo que “nada” seria a ralé, que acompanha tanto por coordenação sintática no texto, quanto por orientação subconsciente na trama, a condição do outro. Ou seja, os pobres (“nada”) seguem o patriarcado (“nossa condição”), sem usufruir das mazelas do poder, apesar da insinuação de reformas. Esses empregados estão na verdade relegados ao apagamento identitário, ou melhor, ao “Nada”. Em face disso, o avesso da “nossa condição” pode ser lido como o “nada”. Mesmo havendo outras possibilidades de ler o título, este viés é oportuno, pois se intrinca à lógica analítica casa-país, bem como aos ecos do messianismo.

Tendo em vista o conjunto de contos de *Sagarana*, especificamente a “A volta do marido pródigo”, e o elenco que compõe *Primeiras histórias*, em especial “Nada e a nossa condição”, vislumbra-se uma progressão temporal. São experiências históricas distintas que se completam e ganham dimensão formal na prosa rosiana. Em seu primeiro livro, Guimarães Rosa encena o Brasil coronelista. A falência deste modelo, por sua vez, está expressa nas *Primeiras histórias*. Os dois contos analisados até aqui são emblemáticos acerca das respectivas experiências históricas apreendidas nos procedimentos estéticos. E mais, cada um faz parte de um todo, cuja unidade é, do ponto de vista social, esse Brasil cifrado na família patriarcal rural.

O cortejo entre os contos esconde ainda outras particularidades²⁸². O malandro Lalino Salãthiel, por exemplo, se vale do próprio sistema, isto é, das regras da casa-grande para transgredi-las e, por conseguinte, lograr suas artimanhas. Já os renunciadores, o que incluiria Tio Man’Antônio, miram novas regras, por isso, o viés mais “revolucionário”, segundo certa leitura, assentar-lhes-ia melhor:

²⁸² A esse respeito, seria interessante pensar por meio da dicotomia “malandros” e “renunciadores, ideia elaborada inicialmente por Roberto da Matta em *op.cit.* Para o antropólogo, os renunciadores teriam uma postura mais revolucionária que os malandros.

o renunciador promete um mundo novo, um universo social alternativo, como fez Antonio Conselheiro e, em escala menor, todos nossos cangaceiros ou bandidos sociais, como Lampião. Ousaria dizer que tudo indica ser o renunciador o verdadeiro revolucionário num universo hierarquizante como é o caso do sistema brasileiro. Pois com ele já não se trata mais de manter ou burlar individualmente as regras, mas criar novos espaços, depois de ter sido abandonado pelo mundo onde vivia”²⁸³

Naturalmente, a analogia vai de encontro às questões aqui investigadas, pois o tio Man’Antônio não apresenta postura revolucionária e sim reformista. Além disso, sua renúncia é falsa. Ao fim, ele não cria “novos espaços” e preserva a hierarquia do mando. Na história de Lalino, as proposições de Roberto da Matta se encaixam melhor. Individualista, ele burla regras mirando vantagens pessoais, o que carrega uma dimensão negativa, visto que ajuda a conservar a hierarquia social. Não à toa, seu triunfo é também o da casa-grande, de tal modo que, o sucesso de ambos pressupõe a manutenção da ordem social exploratória.

Retomando os indícios históricos, vale lembrar que o coronelismo atualiza o patriarcado. Nessa modernização da estrutura de poder, a divisão entre os universos público e privado encontra-se esfumada de modo que os limites das duas esferas frequentemente se confundem. No conto do malandro, o sucesso do coronelismo perpassa as práticas cordiais e embusteiras. Já em “Nada e a nossa condição”, a modernidade solapa de vez o domínio do mandonismo patriarcal, o que fica explícito na liquidação simbólica da casa-grande junto a Tio Man’Antônio. O quadro geral nas *Primeiras histórias* é o do naufrágio do velho patriarcado. Ele foi se adequando conforme pôde, vide a história de Lalino, mas sua pungência sucumbiu frente às novas forças modernizadoras. Não é escusado dizer que este modelo continua a existir. Ocorre que o arbítrio dos mandões rurais perdeu sua opulência. Ele terá de conviver com a jurisprudência e o com desenvolvimentismo urbano.

Os passos dados até aqui expuseram algumas implicações da malandragem e da renúncia messiânica na ordem senhorial. De um modo ou de outro, as duas narrativas encenam um prisma do patriarcado histórico. Trata-se daqueles que estão em simbiose com o sistema casa-grande. No que se refere ao estilo, o milenarismo às avessas fora contado de maneira solene, enquanto a malandragem recebeu registro mais cômico. Algo dessa comédia ajuda a enformar um outro ponto de vista sobre essa estrutura de poder.

²⁸³ Roberto da Matta, *op.cit.*, p. 205.

No conto “Esses Lopes”, de *Tutameia*, o patriarcado será visto pelo olhar do desvalimento feminino, que historicamente foi oprimido pela ordem senhorial. Se a tradição mostra que as mulheres pouco se beneficiam do sistema patriarcal – vide as esposas dos protagonistas aqui analisados – há uma personagem, Flausina, que subverte essa experiência.

3. FLAUSINA: A MÉTIS SERTANEJA²⁸⁴

3.1 *Tutameia*: “...quase-nada, *mea omnia*”²⁸⁵

*Zeus rei dos Deuses primeiro desposou Astúcia
Mais sábia que os Deuses e os homens mortais.
Mas quando ia parir a Deusa de olhos glaucos Atena,
ele enganou sus entranhas com ardil
com palavras sedutoras, e engoliu-a ventre abaixo,
por conselhos da Terra e do Céu constelado.
(Teogonia, Hesíodo)*

*São coisas de outras coisas
(Zigareasca, de Tutameia)*

Tutameia não nasceu *Tutameia*. Inicialmente, Guimarães Rosa publicou seus contos numa revista médica chamada *Pulso*. Nesse periódico, aliás, os textos de Rosa alternavam-se com as de Carlos Drummond de Andrade. Em 1967 a famosa editora José Olympio, enfim, publica *Tutameia (Terceiras estórias)*, cuja composição já era inusitada, são 40 contos, 4 prefácios e 2 índices. O autor, a essa altura já bastante consagrado, finalmente havia sido empossado na Academia Brasileira de Letras. Dias depois morre, o que leva a uma grande procura pela obra, principalmente pelo último lançamento. O interesse renovado pelo autor faz com que a primeira edição de *Tutameia* se esgote em três meses. Um sucesso editorial, portanto.

A recepção crítica, contudo, não apresentou o mesmo entusiasmo do mercado de leitores. A esse respeito, a crítica contemporânea é consensual quanto a alguns aspectos da recepção preliminar de *Tutameia*, ou melhor, da sua não recepção. Houve, nos

²⁸⁴ “*Mêtis* representa a presciência oracular e prática que abarca a totalidade dos recursos do espírito. Ela é “a que mais sabe dentre Deuses e homens mortais” (v. 887). E, uma vez que ela é incorporada a Zeus, não há mais recurso ao espírito que não seja circunscrito pela consciência de Zeus, nem recurso do espírito que não esteja contido no espírito de Zeus. Nenhum logro pode ser tramado sem que se dê ao conhecimento de Zeus. Todos os estratagemas e todos os desígnios tão logo concebidos em qualquer tempo ou lugar são abarcados pela grande percepção de Zeus, porque, tendo incorporado a si a própria *Mêtis* (Sapiência), Zeus não é um Deus que tenha entre suas faculdades o recurso à *Mêtis*, mas é ele próprio o *Metieta* Zeus, “Zeus Sapiente” (cf. v. 904). Tal como o rio Oceano cinge com suas correntes circulares a totalidade da Terra-Fundamento inabalável, também o *Metieta* Zeus cinge com sua grande percepção a totalidade do que é. Se com a primeira aliança nupcial Zeus se assegura do domínio sobre o imprevisível, o instável e o cambiante (*Mêtis* se traduz por Sapiência, mas também por Astúcia ou Ardil) ...” Jaa Torrano. “O mundo como função de musas”. In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.61. Como se pretende mostrar, as tópicas da *astúcia* e da *devoração* terão sentidos únicos para o conto.

²⁸⁵ No fim do prefácio “Sobre a Escova e a dúvida”, há literalmente um glossário. Nele o termo que dá nome à obra aparece dessa forma: “*Tutameia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*.”. In: *Tutameia*, p. 233.

primeiros vinte anos, notório silêncio do ajuizamento especializado, decorrente, ao que parece, da natureza inusitada da obra. A parca investigação deteve-se mais sobre os paratextos, a saber, os quatro prefácios.

Uma parcela dos motivos pelos quais houve certa desatenção da crítica sobre as *Terceiras estórias* reside, segundo Vera Novis, no poder avassalador de *Grande sertão: veredas*. Novis lembra que parte da crítica já via em *Primeiras estórias* uma involução em face das obras anteriores, sentimento que se adensaria com os minicontos de *Tutameia*. Além disso, *Grande sertão*, obra *sui generis* da literatura brasileira, fez com que os códigos da crítica fossem revistos. Nesse sentido, João Adolfo Hansen aponta para uma das principais inovações operadas no relato de Riobaldo. Trata-se “não mais de uma linguagem de ficção, mas uma ficcionalização da própria linguagem”²⁸⁶. Razão pela qual, ainda segundo Hansen, “a concepção de arte em Guimarães Rosa recusa acepções clássicas e realistas de representação”²⁸⁷. Eis alguns dos pontos sobre os quais a academia precisou se reinventar para dar conta do texto rosiano.

Além desses aspectos inovadores, Guimarães Rosa mobilizará muitos recursos do humor, da ironia, da subtração e da condensação para elaborar os contos de *Tutameia*. Sobre esses pontos, Marylli de Oliveira Caixeta atribui o sintomático mutismo nos vinte primeiros anos da publicação de *Tutameia*: “O silêncio da crítica, acerca de *Tutameia*, parece-me uma reação ao tratamento irônico de modelos de representação, clássico realista, e de expectativa por ele suscitadas”²⁸⁸. Essas expectativas estão ligadas à busca por uma “unidade verossímil de sentido”, que na obra é desmantelada e ironizada. Embora GSV forneça a chave de leitura das obras subsequentes, a inovação estilística levada ao extremo em *Tutameia* emperra a apreensão da obra. Aparentemente, houve resistência ou incompreensão da academia em face da radicalização de uma estética que em 1956 com GSV já havia sido extremamente arrojada e tinha abalado as estruturas analíticas. Seria possível que o autor estivesse trazendo à baila uma estética original novamente, cuja matéria apresentaria invólucros tão diversos que levaria ao empenho da crítica por novas chaves de leitura?

A carência por uma unidade e, por conseguinte, o alheamento da crítica, é, para Vera Novis, resultado dos procedimentos da composição de *Tutameia*. Para a Novis, cujo

²⁸⁶ *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ A esse respeito, vale a leitura do artigo “Notas sobre o silêncio da primeira recepção da *Tutameia*” Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, julho, 2013.

estudo é primordial, a escassez exegética é fruto da sensação de que o conjunto é desigual, que o livro é desconcertante, que demanda releituras, como queria, aliás, o autor.²⁸⁹ O quadro que se desenha a partir das inferências de Hansen e Novis é o do que se poderia chamar de desfiguração da unidade, ou melhor, uma espécie de ficcionalização do esfacelamento. Daí que a imagem proposta por Vera Novis está de acordo com a obra: a autora defende que *Tutameia* está menos para um caleidoscópio que para um quebra-cabeça, visto que a fragmentação artística está em busca da bela imagem através da fragmentação.

Não à toa, a obra terá quatro inusitados prefácios, cujas funções são tentar explicar o singular processo poético de feitura da obra e conquistar o leitor.²⁹⁰ Vale, ainda que brevemente, apresentá-los. No primeiro, “Aletria e hermenêutica”, as cunhadas “anedotas de abstração” norteiam uma discussão estética. As reivindicações do valor da estória em detrimento da concepção tradicional de História, como discutido no capítulo 2. No segundo, “Hipotrérico”, há uma “jocosa defesa do neologismo”²⁹¹. No terceiro, “Nós, os tumultuosos”, a condição trágica de estar no mundo se embrenha na história de um bêbado. Por último, em “Sobre a escova e a dúvida”, celebra-se a primazia da contação de estórias.

Do exposto, é possível notar que há sim certa unidade na obra. A percepção dessa unidade em *Tutameia* depende da apreensão do processo de ficcionalização do fragmento. No âmbito do conteúdo, temas como a aprendizado, a viagem, o *happy end* conferem certa homogeneidade ao livro. Ao encontro disso, revelam-se inúmeros jogos de contrários, como é corriqueiro na prosa do autor. Há, nesse sentido, uma consciência do objeto livro, bem como do leitor, que nas obras anteriores não aparecia. Título e subtítulo, por exemplo, são invertidos nas pontas do livro.²⁹² *Tutameia (Terceiras estórias)* x *Terceiras estórias (Tutameia)* é uma convocação à reflexão, à ruminação, para usar um termo da esfera rosiana, e sugere uma circunscrição de elementos excêntricos, dos vários avessos e suas contrapartes.

²⁸⁹ Nesse sentido o título do artigo “convite à ruminação: os paratextos de Tutameia” de Claudiana Soerensen é muito pertinente. A autora parte da premissa de que é preciso uma paciência quase bovina (expressão de Graciliano Ramos ao descrever *Sagarana*.) para apreender as potencialidades da obra, daí a ruminação.

²⁹⁰ Cf. Claudiana Soerensen, *op.cit.*

²⁹¹ Cf. Benedito Nunes, “Tutameia”, in: *O dorso do tigre*, São Paulo: Editora 34, 2009.

²⁹² Há também um segundo índice de releitura, proposto pelo autor, em que os prefácios são lidos antes das estórias.

No centro da obra, desfilam temáticas variadas, tais como a relação entre público e privado, moderno e arcaico, homem e mulher etc. Nexos que, sob o prisma nacional, ou seja, de traço localista, não interditam a dimensão universal, que se entranha nesses temas, somando-se a outros. Como é típico na prosa rosiana, há uma convivência dialética dos polos localistas e cosmopolitas.

Em face desses pares, a investigação aqui procurará, a partir da análise, aquilatar de que modo a relação do dito e do não-dito desnuda uma dinâmica externa ao texto literário, o qual, por sua vez, se objetiva na estrutura do texto. O crítico frankfurtiano, em *Notas de Literatura I*, defende uma crítica literária imanente, isto é, aquela em que o crítico persegue o social na própria obra e não fora dela:

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.²⁹³

Adorno, a partir dessas inferências, propõe ver as obras de arte como *um relógio de sol histórico-filosófico*²⁹⁴, pois a experiência social estaria objetivada na organização das obras, mesmo em gêneros naturalmente mais subjetivos, como a lírica. Cabe ao crítico a tarefa de desentranhar os elementos sociais, ainda que pouco evidentes, inscritos na obra.

Nesse sentido, por vezes, a não evidência em Rosa é aguda. Ela fomenta, como se verá, uma relação, na qual o dito é também uma formalização do não-dito, passando assim a ser expresso. Especialmente na prosa rosiana, como se vem procurando mostrar neste trabalho, é o trato com questões de ordem metafísica que desponta na camada epidérmica, logo mais visível, ao passo que o substrato social tende a se encontrar em camadas subterrâneas do texto, às vezes ocupando o lugar do não-dito.

²⁹³ Theodor W. Adorno. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003, p. 67.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 79.

3.2 Memória e violência

*O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida,
e restaurar na velhice a adolescência
(Dom Casmurro, Machado de Assis)*

“Esses Lopes” é a história de Flausina. Narradora e protagonista, ela rememora sua vida enfocando sua relação com os chamados Lopes, família de grande poder ligado a terra. Jovem, bonita, pura e pobre. Logo Flausina se torna objeto de desejo. Zé Lopes, um fazendeiro local, decide se casar com a moça. Sem o real consentimento de Flausina, Zé Lopes toma a jovem como esposa. A condição social da família não permite o impedimento do matrimônio. Após se mudarem para a casa de Zé Lopes, os infortúnios da protagonista começam. Infeliz, a mulher arquiteta a morte do esposo brutamontes. Antes, porém, ela inicia uma espécie de emancipação: aprende a “traçar letras”, rouba dinheiro do marido e, por fim, envenena a cachaça do esposo, que logo morre. O que ela não esperava era ser colocada como um objeto de herança. Sobre a viúva, outros Lopes reivindicam seu direito de posse. Agora morando com Sertório, ela precisa criar intrigas com mais um Lopes, Nicão, a fim de que ambos, em duelo, se matassem. Para tanto, ela investirá na sua capacidade de enganar por meio da palavra. Serão “recados” amorosos entrecruzados que disparam a briga fatal entre os dois Lopes. Ao fim, Sorocabano Lopes, mais velho, se junta a Flausina. Dedicando-se a elaborar comidas gordurosas, ela consegue pôr fim à frágil vida do velho cônjuge. Restam os filhos que são enviados para longe da mãe, pondo fim ao longo infortúnio: “deles quero distância”. Trata-se, portanto, de uma estória de percalços superados por Flausina através de suas artimanhas. Uma narrativa acerca do triunfo da mulher em face do patriarcado.

Narrado em primeira pessoa, já no início do conto Flausina sugere o motivo pelo qual conta suas peripécias: “Para trás, o que passei, foi *arremedando* e esquecendo”. O termo em destaque é ambíguo. Pode ser lido em seu sentido original, vinculado a imitar, simular, o que alude a uma vida postiça com os Lopes. Mas pode ser entendido como uma variação linguística de “remendar”, cujo sentido seria o de costurar as partes soltas de sua experiência, ainda que seja para arrematar no tecido da vida a desforra sobre os Lopes.

O passado, então, faz-se presente na voz de Flausina. Tal perspectiva memorialística se objetifica na narrativa fragmentada. “Aos pedacinhos me alembro” sintetiza uma série de recursos que o autor aciona para forjar a memória no texto, dentre eles: a abundância da coordenação em detrimento da subordinação, as elipses, as

aglutinações léxico-sintáticas, os períodos curtos e as frases isoladas. Isso propicia a um só tempo verossimilhança ao relato memorialista, assim como concisão e agilidade narrativa. Vale dizer, contudo, que essa fragmentação se restringe ao nível das sentenças. Ao olhar o todo, nota-se uma coerência orgânica e cronológica, ou seja, a história possui fluidez. Não há, portanto, grandes digressões, assim como ocorre com muitas das narrativas construídas pelo crivo da memória.

Duas importantes obras da literatura brasileira que têm na memória o filtro pelo qual passa a história. Nas narrativas em primeira pessoa de Bentinho (*Dom Casmurro*) e Paulo Honório (*São Bernardo*) a crítica já mostrou que o ponto de vista está contaminado por uma relação de poder, no caso, patriarcal; cada qual com sua especificidade. Posto assim, as análises revelam a necessidade de se desconfiar desses narradores. O estilo da narração rosiana, entretanto, é acentuadamente distinto dos outros dois autores. Recheado de variações regionais e orais, a narradora conta sua história sem grandes floreios formais, mesmo que estudada: “Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever. Conforme escondia”. Em termos de estudo, Flausina se aproxima mais de Paulo Honório. Este, vale lembrar, aprende as primeiras letras na cadeia, onde um velho lhe ensina a partir de uma bíblia surrada. Ambos, então, apresentam algum domínio da língua, ainda que rudimentar; ao contrário do erudito Bento Santiago, que, embora mesquinho, domina a alta cultura e tem formação jurídica.

Guimarães Rosa, de modo refinado, estiliza uma enunciação rústica que está contaminada pela práxis sertaneja. A voz de Flausina mobiliza saberes típicos desse *mundo misturado*, como a conjunção do popular com o erudito. Tal qual o fazendeiro de São Bernardo, percebem-se na voz de Flausina algumas pistas reveladoras de certa predisposição retórica. A esse título, despontam a recorrência de construções interrogativas e outras de valor apositivo; a exemplo: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?”; “Mal como dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum?” A pergunta lança o leitor à dúvida acerca do fato. É uma forma de conquistar, chamar à cumplicidade. Ao encontro disso, as construções explicativas aparecem sobretudo grafadas com travessão ou dois pontos: “Fiz que quis: saquei malinas lábias” “Si-Ana. Entendi: a que eu tinha de engambelar”; “Dito: meio se escuta dobro se entende”; “Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo – linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos”. São recursos estruturais que estão a serviço de uma aparente defesa. Esses indícios argumentativos insinuam, em primeiro plano, que Flausina se explicaria a seu interlocutor imaginário, buscando, por meio da

cumplicidade e do afeto, ser absolvida – ou ao menos – amenizar uma suposta culpa. Na verdade, a culpa não chega a se efetivar no conto. Se ela está sugerida, é porque a explicação dá margem para tal. A análise, todavia, revela que a culpa no espaço narrativo é postiza; do mesmo modo que o hipotético interlocutor também parece inoportuno. Com efeito, tudo converge para a protagonista. Ela age sem ajuda e à revelia da comunidade, o que a faz discursar para si mesma.

Ainda no que diz respeito aos exemplos elencados, há outro traço importante ligado à natureza das sentenças. Trata-se do caráter proverbial.²⁹⁵ Flausina exclama uma série de ditos populares que direcionam o leitor rumo à cumplicidade. A capacidade de conduzir o interlocutor repousa na gênese da paremiologia. Os aforismas populares surgem na tradição oral, tendem a ser compartilhados como senso comum nas comunidades e têm como suporte a memória coletiva. Quando a protagonista apela para esse tipo de discurso, ela parte do pressuposto de que seu conteúdo não só é aceito como costuma ser partilhado. De tal modo que, ao se municiar de um saber discursivo comunitário, projeta-se tanto verossimilhança à trama, como a dimensão astuta da protagonista. De outro ângulo a memória coletiva, cifrada nos provérbios, ajuda a legitimar o estatuto dos atos fatais.

Fica claro que, embora o registro seja acentuadamente distinto, há um esforço, nos três textos, de passar a vida a limpo. Convém lembrar que Machado de Assis e Graciliano Ramos se valem de formas realistas de expressão literária²⁹⁶; enquanto o autor mineiro lança mão de outro registro, mais afeito aos movimentos literários do século XX. Além disso, nota-se que, *grosso modo*, na esteira do realismo, tanto em *Dom Casmurro* quanto em *São Bernardo*, as mulheres são colocadas veladamente na posição de acusadas²⁹⁷. Desse ângulo, vale um parêntese quanto ao estatuto da modernidade nas personagens. Roberto Schwarz, no ensaio *Dois Meninas*, mostra, entre outras coisas, o descompasso do modo de ser das protagonistas Capitu e Helena em relação ao tempo e ao espaço narrativo.

²⁹⁵ Para ver alguns desdobramentos dessa questão, vale consultar o capítulo III “Paremiologia Riobaldiana, além de falas e conceitos” de Leonardo Arroyo. In: *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1984. E o texto de Eduardo de Araújo Teixeira. “O provérbio nas histórias de Guimarães Rosa e Mía Couto”. *Navegações*, v. 8, n. 1, p. 57-63, 6 out. 2015.

²⁹⁶ Graciliano Ramos é comumente associado ao neorealismo, posto que recupera e atualiza a forma de expressão da estética finissecular brasileira.

²⁹⁷ A esse respeito, Roberto Schwarz é categórico: “em suma, não há como ter certeza da culpa de Capitu, nem da inocência, o que aliás não configura um caso particular, pois a virtude certa não existe. Em compensação, está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa.”. In: *Dois Meninas, op.cit.*, p. 16.

O autor destaca dois pontos: certa simpatia delas pelos mais pobres e, principalmente, o *espírito esclarecedor*, fruto do apreço pela inteligência, o que as levará também ao comportamento de cunho emancipador²⁹⁸. De uma vez só, Capitu e Helena, ao exporem a repulsa pelo lado obscuro do autoritarismo, ajuízam criticamente as relações sociais de poder. Disso deriva o traço autônomo e moderno, já que o arcaísmo da logicidade patriarcal e a da dependência serão recusados sob o véu de viés esclarecedor.

Adentrando a literatura do século XX, é possível notar como os pontos investigados por Roberto Schwarz ressoam em *São Bernardo*. Professora instruída, avessa ao autoritarismo e às desigualdades, Madalena pode ser pensada também segundo a lógica da mulher moderna que se choca contra a ideologia do mundo do marido violento e ciumento. Assim, observa-se que uma parcela do comportamento paranoico de Bentinho e Paulo Honório é resultado da inclinação moderna das respectivas esposas.

No conto de Guimarães Rosa, é a voz feminina que se (pseudo)defende perante o tribunal da vida. Esta defesa – insólita, dado o caráter artificial – é sintomaticamente contaminada pelo lugar de fala, cuja mediação é a bárbara anomia social. O lócus “sertão” regido pelos ditames da violência encarna-se tanto no discurso quanto nas ações da mulher, de tal modo que nada, como se verá, consegue fugir à lógica da brutalidade.

Em oposição aos romances de Machado de Assis e Graciliano Ramos, “Esses Lopes” não se destaca pelo viés retórico. Se há algum esboço argumentativo, como se mostrou acima, ele ocupa posição secundária no discurso da mulher. Isso enseja uma ambiguidade, posto haver crime, dois diretos e dois induzidos, mas pouco esforço pela absolvição. Noutros termos, a justificativa despontaria no centro da fala, se de fato houvesse empenho por uma redenção aos olhos do interlocutor. Entretanto, não só o destinatário não está marcado como o afinco argumentativo é parco. Em resumo, há mais ênfase na sua versão dos fatos que o relato, tornado literatura, publiciza, do que um esforço de justificativa.

O estranhamento diante desta nuance é fruto de certa possibilidade entrevista por uma vivência menos patriarcal, ou seja, mais afeita à tênue liberdade que escaparia à anomia social. No lugar de onde Flausina fala, a violência é imperativa, de modo que a lei, via palavra, é um espectro urbano que pouco assombra a maneira de ser no sertão.

²⁹⁸ *Ibidem*: “O leitor de Dom Casmurro terá notado – espero – as grandes linhas da situação de Capitu. Aí está a menina pobre e inteligente, com ideias adiantadas, manobrando para se fazer preferir pela matriarca do clã, em meio à rivalidade de parentes e dependentes, alguns sem anda de seu, num ambiente dividido entre as marcas da escravidão, o decoro católico e as aspirações ao progresso. *Ibidem*, p. 90.

Assim, a naturalização dos atos violentos pressupõe que o estatuto das artimanhas fatais já nasce inclinado à absolvição; daí a inutilidade do empenho retórico, o qual se dá na esfera da palavra. No entanto, a normalidade dos crimes recai mais sobre quem detém algum poder, de tal modo que a mulher e os pobres em geral precisam lançar mão de um recurso que dê carga trivial e legítima à violência: o discurso. Assim, a voz surge também como espécie de compensação diante da ausência do poder violento mais imediato.

Se, por um lado, a justificativa de Flausina soa dispensável diante da violência normatizada; por outro, pode-se questionar o quanto sua fala esconde uma ambiguidade, na medida em que elabora o discurso para aparentar uma mera explicação, camuflando a absolvição e o viés retórico. Convém lembrar que ela apresenta tanto um lado traiçoeiro dissimulado quanto a capacidade de manejar o discurso a seu favor. Características que adensariam a ambiguidade de sua complexa *explicação-justificativa*. Fato é que seja pela tentativa não declarada de absolvição, seja pela simples elucidação dos acontecimentos, a fala da protagonista se apropria da lógica primitiva do sertão.

A banalização da violência legítima, e até incita, a vingança bruta. Neste ponto, a narrativa encontra eco em *São Bernardo*. O narrador-protagonista destila violência contra ele e contra todos²⁹⁹, culminando no suicídio da esposa e na decadência da propriedade. Paulo Honório até contrata um advogado para representá-lo fora de sua propriedade, ambiente que exige outra sociabilidade. A escalada social no espaço da fazenda, todavia, é toda regida por sua ferocidade.

A violência também se faz presente no discurso de Bentinho, ainda que mais esfumaçada. No texto machadiano, de um lado há o ponto de vista patriarcal ciumento do narrador; do outro, a escravaria institucionalizada que, além de reificar o negro, mina a dignidade dos brancos pobres, como Capitu. Desse modo, a palavra se faz violenta nos dois romances. A palavra servirá ao arrivismo de Bento Santiago que convive com a escravidão; nos rincões do Brasil, o discurso violento é o mecanismo socialmente legítimo do qual se aproveitam Paulo Honório e Flausina para “vencerem na vida”.

Ao rememorar, Flausina está contando uma fábula pessoal calcada na violência, o que descortina também parte da história nacional. Desse ponto de vista, o crivo da memória poderia ser lido na esteira da subversão, uma vez que parece levar à ressignificação do presente ativando o passado. Em seus ensaios, Jeanne Marie Gagnebin

²⁹⁹ Para ver o desdobramento dessa questão, consulta-se o artigo de Ana Paula Pacheco, “A subjetividade do Lobisomem”. In: *Literatura e Sociedade* (USP), 2010.

retoma Walter Benjamin e Theodor Adorno para entender de que modo a rememoração do passado pode ou deve reverberar no presente³⁰⁰.

Algumas concepções acerca da revitalização do conceito de história foram discutidas por Benjamin nas suas famosas teses³⁰¹: “Inspirando-se em fontes messiânicas e marxistas, ele [Benjamin] utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica do presente”³⁰². A leitura das fragmentadas teses propõe uma reflexão alegórica e, por vezes, irônica do passado. Discussão esta que se articula a uma crítica perspicaz ao progresso moderno. Em ensaios anteriores, Benjamin já problematizava, de certo modo, o progresso e o passado. Operando em outra chave de análise e de registro, em “O narrador” (escrito entre 1928 e 1935) e em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin examina o *declínio da experiência vinculada à tradição narrativa e coletiva*³⁰³. A perda da experiência compartilhada acarretaria o desaparecimento de formas narrativas tradicionais. Os motivos desse desaparecimento ligam-se a fatores históricos que culminam na Primeira Grande Guerra.³⁰⁴ Ao fim, após analisar esses textos de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin propõe uma síntese sobre o conceito *rememoração*:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.³⁰⁵

Em “O que significa elaborar o passado”, Marie Gagnebin se detém sobre os ensaios de Adorno dos anos 1950 e 1960. Neles, o autor defende, de maneira múltipla, a “necessidade de não esquecer Auschwitz”³⁰⁶:

Devemos lembrar o passado, sim, mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado. No texto de Adorno, que é judeu e

³⁰⁰ Ver Jeanne Marie Gagnebin. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

³⁰¹ Sucintamente abordadas no capítulo 2 desta pesquisa.

³⁰² Michael Löwy, *op.cit.*, p. 15.

³⁰³ Segundo Jeanne Marie Gagnebin “Ambos os ensaios partem daquilo que Benjamin chama de perda ou declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*), isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”, *op.cit.*, p. 50.

³⁰⁴ Cf. Jeanne Marie Gagnebin. Consulta-se especificamente o capítulo 4 “Memória, História, Testemunho”.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 55.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 98.

sobrevivente, a exigência de não-*esquecimento* não é um apelo a comemorações solenes; é muito mais, uma exigência que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor *esclarecer* o presente.³⁰⁷

Para entender de que modo toda essa discussão social, histórica e filosófica ajuda a desvendar alguns enigmas do texto rosiano, é necessário perseguir as articulações entre o poder da palavra e o contexto social encenado.

3.3 Ogros, logros e logos

Há uma rede intrincada que une essas narrativas, claro, salvaguardando as nuances. Com efeito, é preciso aclarar algumas especificidades que dizem respeito ao modo como Rosa elabora o conto, em cujo centro está a mulher. A violência ali está alçada ao patamar de norma, razão pela qual a necessidade da defesa é impraticável. Naturalmente o alcance semântico e estrutural da violência é múltiplo na narrativa.

Na estética do conto, um interessante traquejo de contrários exige leitura mais detida. Como é comum em *Tutameia*, o desfecho é feliz para a protagonista. Seguindo, contudo, os moldes convencionais, essa felicidade encontra diversos obstáculos, os quais são personificados no conto pelo clã Lopes. O empecilho para alcançar o objeto de valor pode ser apreendido numa relação metafórica entre uma série de qualificativos que desenham Flausina e os Lopes. Nesse sentido, a construção da personagem é feita, via metáfora, por meio de elementos poéticos e trágicos. “Eu era menina, me via *vestida de flores*”; “A gente tem que ser miúda, mansa, feito *botão flor*”; “Experimentei finuras novas – somente em *jardim de mim*, sozinha. Tomei ar de donzela”³⁰⁸. Nota-se uma espécie de arquitetura *botânica* da personagem, confirmada pela análise onomástica: Flausina remete a Flor, à pureza.³⁰⁹ Inocência essa que é ultrajada pelos Lopes, cujo nome remonta, por sua vez, a Lobo, em latim³¹⁰. Em outras palavras, o Lobo desflora a virgem pura.

O encontro das metáforas pode descortinar a dinâmica do enredo. Esse recurso expressivo poderia ser entendido como elementos originalmente descontínuos, os quais,

³⁰⁷ *Grifos meus*. O termo *esclarecimento* usado por Jeanne Marie Gagnebin não é, evidentemente, à toa, pois Adorno defende uma tomada de consciência racional do passado.

³⁰⁸ *Grifos meus*.

³⁰⁹ Cf Passos *apud* Ana Lucia Branco. *Tutameia: do chiste à mimesis. A respeito da família*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 90.

³¹⁰ *Ibidem*, “do Latim *lupus*-i, significa lobo”. p. 90.

quando postos conotativamente em interrelações, criam imagens, orquestrando, assim, uma relação nova, de continuidade³¹¹. A continuidade em Flausina é forjada na metáfora da *flor-pureza*. Essa continuidade é estabelecida a nível do discurso, ou seja, pela narradora. Daí se identifica a autopromoção das virtudes atreladas à esfera da castidade. O rompimento disso emerge de um novo elemento narrativo: os *Lopes-lobos*. Nessa lógica, os Lopes instauram uma descontinuidade onde havia continuidade. Os antagonistas da história, ao profanar Flausina, estão desflorando sua inocência. A violência dos Lopes é capaz, assim, de violar a mulher e, por conseguinte, anular a continuidade com a qual Flausina se caracterizava. Em última instância, os maridos ogros solapam a metáfora e a poesia, já que há o desfalecimento da *Flausina-flor-pura*. Noutros termos, a violência se objetiva na forma a partir da ruptura da metáfora Flausina-flor. Por outro lado, a violência dos Lopes é devolvida na mesma moeda.

Quando o Lopes-lobo usurpa a jovem Flausina, evidentemente há o resgate do arquétipo de Chapeuzinho Vermelho, o qual já havia sido revitalizado por Rosa em “A moça da fita verde”, de *Ave, Palavra*.³¹² Para além desta referência mais óbvia, é possível pensar em toda uma tradição de histórias de fadas, em que a mulher-princesa precisa ser salva, independente das múltiplas versões, pelo príncipe – vide *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve*, *Rapunzel*, *Cinderela*, *A Bela e a Fera* etc. Flausina, que se autoatribuía “ar de donzela”, inverte, por meio de engenho e da frieza, a lógica destes contos. Ela é quem se salva, matando os Lopes-lobos. Ela é a agente transformadora de seu próprio destino. Em particular, essa característica lembra a contrapelo a história de *Barba Azul*. Na versão de Charles Perrault, o Barba Azul (1697) aniquila suas esposas e guarda os restos mortais, enquanto Flausina liquida os esposos e varre-os para fora. Ao cabo, a revitalização do conto de fada é forjada na inversão da lógica *vida e morte*, na ausência do príncipe salvador e, principalmente, no estatuto da ação. No que se refere a Barba Azul, vê-se certa arbitrariedade do ato, ligada à natureza má do protagonista, ao passo que, no conto de Rosa, tudo é fruto de um minucioso plano da mulher. Assim, o ato desmedido e ilógico de Barba Azul estaria também ressignificado na racionalidade de Flausina.³¹³

³¹¹ Convém lembrar que a importância atribuída à relação entre as palavras por si só foi tratada com presteza por Otavio Paz em *O arco e a lira*, (1956).

³¹² Os Lobos não parecem ter vida longa na prosa rosiana. Em a “Menina da fita verde”, o lobo já fora assassinado pelos caçadores, quando chega a jovem à casa da avó. Em “Esses Lopes”, os “Lobos-Lopes” vão sendo mortos paulatinamente.

³¹³ Clarissa Pinkola Estés, em sua análise sobre o conto, afirma: “Muitas mulheres viveram literalmente o conto do Barba-azul. Elas se casam enquanto ainda são ingênuas a respeito de predadores, e escolhem um

Ainda no que diz respeito ao jogo de rupturas e continuidades, afora os paratextos, caberia perseguir como se orienta o timbre que enforma todos os contos. Segundo Benedito Nunes, *Tutameia* é caracterizado pelo tom da comédia, mesmo em histórias em que há mortes. Para Nunes, o ritmo da comédia é resultado da passagem da carência, estado inicial geral, à plenitude.³¹⁴ Em “Esses Lopes”, a simbiose com o aparente estado de plenitude de Flausina só é alcançada após uma série de descontinuidades, mais especificamente ao se descontinuar dos Lopes, o que implica entrar em consonância com a morte deles. Nessa perspectiva, a plenitude da vida atravessa o seu avesso, ou seja, a morte e a violência que a antecede.

Entre os trânsitos *vida e morte, carência e plenitude, continuidade e descontinuidade* se interpõe o risível. A quebra de expectativa, premissa para o humor, se dá na chamada transformação tímica, a saber, a passagem dos estados de disforia à euforia, ou vice-versa. No conto, a transmutação tímica se manifesta nos intercâmbios de continuidade *versus* descontinuidade, que culminará no suposto estágio de felicidade plena, configurando a comédia da vida privada. Ou seja, durante a narrativa são vários os percalços superados por Flausina, os quais são sucedidos por outros. A memória, então, remonta esse jogo incessante de obstáculos e superação. Quanto ao tempo presente, o tempo do *discurso*,³¹⁵ a narradora-protagonista fala a partir de um novo status, ao largo das adversidades de outrora; o tempo presente, aliás, é marcado por certa ascensão social e nova configuração familiar, calcada agora no afeto. Assim, há discrepância entre os tempos da narrativa e o da narração. A oposição, que resulta no bem-estar da mulher, ajuda a adensar, do ponto de vista da estrutura, a encenação da comédia, dada a passagem da vida de apuros ao remanso, isto é, de uma série de provações à aparente felicidade.

Para alcançar um tempo tranquilo, quer dizer, sem a presença dos Lopes, Flausina irá simbolicamente *devorá-los*. A imagem da devoração se faz através de um jogo entre

parceiro que é destrutivo para com a sua vida. Elas se sentem determinadas a ‘curar’ aquele a quem amam. Estão, sob certo aspecto, ‘brincando de casinha’. Poderíamos dizer que elas passaram muito tempo dizendo que a barba dele afinal não é tão azul assim” *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 65. Tal leitura não poderia ser feita sobre Flausina. A protagonista de Rosa não goza da opção. Sua condição social mina o livre-arbítrio, afinal, os “Lopes eram donos de tudo”. Na história de Flausina não se trataria de negar os instintos de ordem feminina, mas sim de sobreviver numa realidade em que a escolha, pautada ou não pelo instinto, parece não existir.

³¹⁴ Benedito Nunes, *op.cit.*

³¹⁵ Sobre as diferentes formas do tempo na literatura, consulta-se Benedito Nunes, *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

estratégias *discursivas* e artimanhas *caseiras*, de tal modo que o poder da palavra se articula à condição histórica da mulher confinada na casa.

Na lógica da história, a experiência mortal é pressuposto trágico para alcançar o sossego na vida. É vital, portanto, separar-se dos brutos maridos. Na descontinuidade com os Lopes, operada por Flausina, há uma intrigante particularidade. Todas se dão ambigualmente pelo signo da boca. A chave *sígnica* da boca é enunciada logo na abertura da história: “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço”, ensejando o meio pelo qual as mortes posteriormente se concretizam:

Dito: meio se escuta, dobro se entende. Virei cria de cobra. Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abranda. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr. Sem muito custo, morreu. Minha vida foi muito fatal.³¹⁶

Desflorada, a narradora-protagonista se autoproclama “cobra”, famoso símbolo traiçoeiro. A transição da suposta castidade às práticas embusteirias tem seu ponto de inflexão neste trecho, que marca o início das mortes. No episódio, ela arquiteta intrigas para se ver livre de Si-Ana, espécie de empregada cuja função era, antes, vigiar Flausina. Logrado o plano, ela passa a envenenar as bebidas do cônjuge. Palavras e bebida estão metaforicamente envenenadas pela mulher-cobra. Através do signo da boca, as mortes se realizam.

Consciente do seu poder discursivo, ela se vale da palavra para criar intrigas entres os Lopes subsequentes:

Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa. Até que aquela ideia endurecesse. Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, fofoso, água de ferver fora de panela. Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas e meio três vezes viúva.³¹⁷

A calúnia é a faísca que faltava para os Lopes duelarem. Violentos por natureza, a intriga só dispara um comportamento latente. Uma vez mais, a morte, produto do plano,

³¹⁶ *Op.cit.*, p. 83.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 84.

é resultado do ardil mediado pelo *logos*. Em torno do signo boca, a expressão “ri muito ultimamente”, a um só tempo, embute o sofrimento passado – insinuando que antes não ria – e sugere o mecanismo da cilada que aparece logo em seguida. Esta também tecida à volta do signo boca: “ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras”. Nota-se aí um jogo sinestésico fatal: o recado, palavra emitida pela boca, onde também se aprecia sua “doçura”, que é o atrativo para a morte. Neste ponto, é quando a protagonista mais se vale da sedução.

Segundo Ana Lúcia Magela, “A sedução é um artifício e já foi vista como estratégia do diabo. (...) Na história os grandes sedutores sempre se apresentam com lábia irresistível. Lembremo-nos de Dom Giovanni, o imortal Dom Juan, de Sherazade, a das Mil e uma noites...”³¹⁸. O curioso é significamente a boca “lábua” ser usada para definir a sedução, além disso a alusão à famosa narradora Sherazade. Esta cria histórias para se manter viva, Flausina inventa causos entres os Lopes para matá-los. Outro aspecto interessante é o viés mítico da sedução. A referência à estratégia do diabo é bastante pertinente. Flausina insinua algumas influências do diabo em suas ações: “Fiz que quis: sequei malinas lábias. Por sopro do *demo*, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam”; “Deitada é que eu achava o somenos do mundo, camisolas do *demônio*”³¹⁹. É vasta a tradição de atrelar à figura do diabo o traço sedutor e mentiroso. Na prosa rosiana, Diadorim já fora lida nesta perspectiva, seja pela aproximação fônica do nome, seja por sua postura diante de Riobaldo³²⁰. Sobre as personagens Capitu e Desdêmona também se insinua uma aproximação sonora do nome com o lado traiçoeiro e sedutor do diabo. Respectivamente, Capitu remeteria a *capeta*; e a personagem de Shakespeare, ao *Demônio*.

Sob outro ângulo, mas ainda na esfera do mito, convém retomar o signo da “doçura”. A sedução ocupa posição de destaque na tradição homérica. Em especial no canto XII da *Odisseia*, as sereias com seus cantos sibilantes, seduziam os marinheiros

³¹⁸ Ana Lúcia Magela. *Na garupa do cavaleiro diplomata: abrindo outras trilhas*. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2011, pp. 162-163.

³¹⁹ *Grifos meus*.

³²⁰ Investigando as ambigüidades do nome de Diadorim, Ana Maria Machado define a personagem do seguinte modo: “1. *Diá* como *Diabo*, claramente confirmado quando o texto se refere ao demônio com *diá* (p.40) e Diadorim é chamado de *Diá* à p.553. 2. *Diá* como *dea*, referindo-se ao outro polo, *Deus...*” *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p 66. Em “Sarapalha”, *Sagarana*, à mulher que abandona o esposo também é atribuído o caráter diabólico.

para a morte. A sedução do saber e não sexualizada se entronca sintomaticamente no signo da doçura. A esse respeito, Adélia Bezerra de Meneses é precisa:

Mas o que é significativo – e esse é um elemento em geral descurado na diluição do mito das Sereias, ou melhor, totalmente ausente na comercialização consumista do mito – é o tipo de sedução que elas representariam para quem cai na sua armadilha: as Sereias sabem “tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Troia pela vontade dos deuses”; e “sabem tudo quanto se passa na terra fecunda” (v. 191). Prometem apenas, a quem os ouve, que partirá “mais sábio”. Uma observação aqui se impõe, a ligação etimológica entre *sabor* e *saber*, entre sabor e sabedoria: formas derivadas do verbo *sapio*. *Sapio* = ter gosto, ter a inteligência de, conhecer, *saber*. E que está presente no torneio usado no português de Portugal “saber a” = ter gosto de; com efeito, um português diz “isso me sabe bem” para expressar “eu gosto”. A sabedoria tem a ver com gosto. No mito odisséico a tentação/danação vem pelo ouvido, pela escuta; no mito bíblico, a tentação – comer a maçã – vem pela boca, pelo degustar. (...) Não há nenhum sinal de sedução sexualizada, não há sinal de uma beleza corporal das Sereias, nada de uma descrição física; no entanto, a sua voz, reiteradamente descrita, é qualificada várias vezes como “doce”, e, sobretudo, nos é apresentado o seu efeito: elas fascinam, atraem prometendo conhecimento.³²¹

Flausina apresenta justamente a comunhão do sabor-sabedoria que culmina na morte. Astuta, suas palavras são doces e envenenadas, tal qual sua comida. São, ao fim, faces da morte alcançada via palavra encantada e fatal. Nessa linha, chega-se, pois, à quarta e última morte, a qual segue a tendência de associar palavra-alimento-sedução-morte:

Por isso, andei quebrando metade da cabeça: dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas — o sujeito chupado de amores, de chuchurro. Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele. Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjoo.³²²

A comida, embora não diretamente envenenada, é gordurosa. Numa prática mais paciente, a morte é planejada com mais vagar³²³. Fato com certa verossimilhança, posto que Sorocabano Lopes era o mais velho dos quatro. Em “O sujeito chupado de amores, de chuchurro”, a onomatopeia apresenta o asco de Flausina ao velhoco.

³²¹ Adélia Bezerra de Meneses. “Sereias: sedução e saber”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020, p. 75.

³²² *Op.cit.*, p. 84.

³²³ Sabedoria e paciência, aliás, são consideradas temas chaves de *Tutameia*, segundo Vera Novis.

Para além das sereias, o signo do alimento, articulado à sedução, remete à figura da primeira e arquetípica mulher traíçoeira na tradição cristã: Lilith³²⁴. Mulher primordial, primeira esposa de Adão, anterior a Eva. Presença marcante na tradição hebraica, ela aparece em diversas outras culturas. A despeito das várias versões que envolvem o mito, é possível delimitar alguma unidade: Lilith teria sido uma construção fracassada de Deus. Argumentativa, ela, por exemplo, recusava-se a posições sexuais submissas. Seu comportamento levou à sua expulsão e ao universo dos demônios, para os quais se tornaria espécie de mãe. Em algumas versões, ela regressa ao paraíso metamorfoseada de serpente para tentar Eva. É comum associar a morte de crianças ou poluições noturnas à demoníaca Lilith³²⁵. Ela seria, dessa forma, símbolo da mulher diabólica, sedutora e violenta. A morte dos homens e a sedução têm como origem a recusa à submissão ao patriarcado. Essa rejeição à condição previamente estipulada amarra a mítica Lilith à pobre Flausina.

Quanto a Eva, o paralelo também parece adequado. A partir da costela de Adão, Deus cria a segunda mulher, Eva. Sem os defeitos da primeira, Eva tende a apresentar o comportamento esperado, até ser tentada pelo demônio e oferecer o fruto proibido ao companheiro. Fruto *do conhecimento do bem do mal*, ele resulta na famosa queda do casal. Nota-se, nesse paralelo, uma vez mais o uso do alimento associado à sedução.

Noutro aspecto, é interessante pensar em outras duas mulheres fatais do universo rosiano: Mula Marmela, de “A benfazeja” (*Primeiras estórias*), que aparentemente estrangula o cego companheiro-dono; e a famosa Maria Mutema (GSV), que assassina o marido pingando chumbo em seu ouvido e, depois, ao confessar seu crime e seu amor pelo padre, leva-o ao suicídio. Três mulheres fatais, que buscam à sua maneira, certa emancipação dos esposos brutos. Arditamente, as três conseguem se livrar de uma suposta culpa que as comunidades poderiam lhes atribuir, ainda que os meios violentos sejam legítimos no espaço do sertão. O trio carrega outra coincidência: a sílaba “ma” no início dos nomes: *Maria* Miss, *Mula Marmela* e *Maria Mutema*. Haveria, em hipótese, um jogo que embaralha, nos nomes, a personalidade fatal: todas seriam antes “más”, daí a escolha pela transgressão fatal.

³²⁴ Para melhor apreciação do mito de Lilith, recomendam-se as leituras do artigo: Roque de Barros Laraia; “Jardim do Éden revisitado”. *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997; e do capítulo II da tese de Sheila Pelegri de Sá. *Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

³²⁵ *Ibidem*.

A etimologia do termo *saber* torna razoável a leitura das atitudes de Flausina em cortejo com a interpretação do episódio das sereias por Adélia Menezes Bezerra. Contudo, o confronto mais significativo entre o universo mítico homérico e o texto de Rosa repousa na análise que Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, fazem da *Odisseia*, a partir da abordagem sobre o papel desempenhado pelo *logos*, entendido enquanto discurso, linguagem e razão. Por isso, antes de comparar os textos, vale traçar breve apanhado das principais inferências dos autores.

No que se refere à jornada de Odisseu, os críticos frankfurtianos vão dedicar especial atenção aos episódios das sereias e ao do Ciclope³²⁶. Na leitura dos autores, o *nostos* do herói percorre um tempo *pré-histórico* ou *primitivo*, povoado de monstros míticos. Esses seriam seres aculturados, movidos pela compulsão e por *contratos petrificados*, ou seja, aqueles que são impossíveis de serem cumpridos. Além de que os seres míticos, segundo os críticos, estariam constantemente seduzindo o *eu racional* de Odisseu a fim de desvirtuar o herói de sua lógica. Nesse sentido, as sereias, por exemplo, oferecem, por meio dos cantos sibilantes, um saber único, cujo custo seria a morte.

Entretanto, Odisseu percebe que era possível ouvir as sereias sem sucumbir. Desponta aí a astúcia do herói. Ele descobre uma espécie de fenda no contrato mítico, pelo qual foge às suas normas sem deixar de cumpri-las. Ele o faz se amarrando ao mastro do navio e tapando o ouvido de seus companheiros, responsáveis por remar e conduzir o barco. No entendimento dos críticos, o ato de Odisseu é índice da *Aufklärung*, o *Esclarecimento*. O ato põe em cena o pensamento que destrói o mito ou o “eu soberano, sujeito racional que escapa às seduções e aos domínios da natureza”³²⁷.

A cena seria ainda uma alegoria de alguns dilemas burgueses. De um lado, a separação do trabalho manual executado pelos companheiros que não podem ouvir as sereias; de outro, o herói amarrado que frui a canção mítica. Análoga à lógica burguesa, o patrimônio cultural parece se limitar a quem está no comando. Mesmo estando em posição privilegiada, Odisseu precisou renunciar à fruição total. Segundo Adorno e Horkheimer, “ele se inclina à canção do prazer e frustra-a como frustra a morte”³²⁸, pois a coexistência da contemplação e da manutenção da vida o impedem de se lançar a todo o potencial dos cantos.

³²⁶ Na análise, outros importantes episódios também aparecem, como o dos Lotófagos.

³²⁷ Cf. Jeanne Marie Gagnebin, *op.cit.*, p. 13.

³²⁸ Cf. Adorno e Horkheimer, *op.cit.*, p. 57.

A questão da renúncia também aparece no episódio do Ciclope. Preso numa caverna pelo gigante Polifemo, Odisseu precisa criar um embuste em que nega sua identidade. Especificamente, ele faz um trocadilho com seu nome e afirma ao monstro que se chama *Ninguém*. O logro se consolida quando o herói dá vinho e cega o Ciclope. O monstro, quando clama ajuda de seus pares, é tido como louco, uma vez que *ninguém* o ferira. Parte do logro se faz via esclarecimento: o herói astucioso, ao reconhecer a arbitrariedade do signo, nega sua identidade racionalmente³²⁹. Adorno e Horkheimer ainda chamam atenção para o traço primitivo do Polifemo. Este não respeitava as regras da hospitalidade (já que devorava os visitantes) não fazia sacrifícios aos deuses olímpicos, não praticava agricultura, além de sintomaticamente se alimentar de carne crua. São elementos que alçam o monstro à estupidez e ao primitivismo, os quais são burlados pela razão de Odisseu.

Nesse universo do mito, o herói *esclarecido* logra principalmente através da manipulação do *logos*. O sucesso da artimanha de Odisseu dá-se na medida em que compreende o status primitivo do monstro. A condição pré-histórica do Ciclope emperra o entendimento da cilada. Algo parecido transita no chão brasileiro.

Longe, portanto, daquele universo mítico, a narrativa de Flausina, de certo ponto de vista, se encontra com as aventuras de Odisseu. A personagem de Guimarães Rosa tem a perspicácia de apreender o potencial quase bárbaro do lugar em que vive. Assim, suas estratégias, para além do envenenamento literal do alimento, se valem do traquejo com o discurso que não é captado pelos brutamontes. Ela cria uma teia entrecruzada de recados, sugerindo a possibilidade do adultério, o que leva dois dos quatro Lopes a se enfrentarem num duelo mortal. A palavra de Flausina conduz à ação violenta dos Lopes, que não percebem o engodo e aderem à brutalidade com a qual estão acostumados. Naturalmente, o logro por meio do *logos* se faz mais efetivo em terras bárbaras, sejam míticas ou objetivas. Flausina, é certo, não enfrenta monstros mitológicos. Contudo, ela vive no sertão, onde o imperativo da violência nacional mina a civilidade dos homens, motivo pelo qual ela busca soluções que são equivalentes às de Odisseu em terreno pré-histórico. Ao fim, de certo ponto de vista, a protagonista recorre à razão para enfrentar uma espécie de barbárie familiar nacional.

Do possível diálogo com o poema homérico, haveria ainda outra interface: Flausina estaria diluindo o embuste de Odisseu. Este usou a parla e o vinho para anular

³²⁹ Cf Jeanne Marie Gagnebin, *op.cit.*

Polifemo. Aquela lança mão da cachaça envenenada a fim de liquidar o primeiro companheiro e a palavra para anular o segundo e o terceiro. O último marido é morto através da comida nefasta ou “gordurosa”. Em último plano, a comida também invalida Polifemo, uma vez que ele se alimentava dos visitantes, responsáveis por cegá-lo.

Voltando à épica homérica, cabe lembrar o desfecho do canto IX. Logo após cegar e lograr o gigante devorador, Odisseu consegue retornar com os companheiros à embarcação. Não contendo seu ímpeto vingativo, o herói, numa postura quase estúpida, grita ao Ciclope sua artimanha, revelando seu real nome e o embuste. O monstro irado arremessa enormes pedras que quase atingem o barco. O importante neste ponto é perceber a necessidade que o herói tinha de consolidar seu revide.

O grito revelador e vingativo reverbera também na consolidação da desforra de Flausina. O arremate do revide de Flausina se faz na instância enunciativa. Não se trata apenas de relembrar a vitória, mas sim de coroar suas conquistas sobre os maridos ogros. Jeanne Marie Gagnebin lembra que parte da *Odisseia* – justamente os episódios de viés mais mítico, nos quais os heróis aparecem em suas aventuras mirabolantes – é cantada pelo próprio Odisseu. O herói se apropria da eloquência dos aedos a fim de recontar e celebrar seus grandes feitos. A convergência aqui, portanto, usa a linha do *logos* para amarrar narração e narrativa: a despeito das nuances, Flausina e Odisseu vencem suas adversidades por meio do *logos*. No presente da enunciação, ambos se valem da razão como forma de coroamento de suas respectivas artimanhas.³³⁰

Dito isto, conclui-se que a boca que mata é também a que conta a história e elabora o rito: se antes ela fora tragada pelos Lopes, agora, via boca, ela os devora. Coroa-se a vitória por este signo, que enseja superar os obstáculos e propicia a desforra através da palavra, em última instância, através da literatura. Trata-se, pois, de uma vingança do mais fraco em face do poder. Daí certa positividade narrativa.

A partir deste conjunto, é válido pensar no tratamento imprimido aos mais fracos bem como a seus respectivos ardis. Flausina, enquanto mulher usurpada, não é construída

³³⁰ A relação entre história e *logos* remete ao célebre ensaio de Davi Arrigucci *O mundo misturado*. Entre outros diversos pontos analisados pelo crítico, destaca-se o procedimento de esclarecimento do narrador. Para tanto, Riobaldo, segundo Arrigucci, mobiliza várias formas literárias, como a épica e os causos populares, para ordenar sua longa fala. E mais, a grande narração de Riobaldo encontra-se nivelada à voz do interlocutor, ainda que este não apareça de fato na trama. Davi Arrigucci acentua, nesse sentido, o diálogo desierarquizado entre o ex-jagunço e o doutor da cidade. Nesse “diálogo-monólogo” proteiforme de Riobaldo, inscreve-se a experiência do esclarecimento. O *logos* expresso na voz do protagonista encena perguntas que buscam dar sentido, tanto para seu ato pactário quanto pelas perdas na aventura da jagunçagem. Com efeito, o mítico demônio e o pacto com ele são justamente dissolvidos pelo esclarecimento, o que o aproximaria de Odisseu.

sob a égide da desgraça, mas sim pelo viés do logro, parte do qual passa pelo *logos*. Seu triunfo atravessa o signo boca, de tal modo que metonimicamente ela devora seus algozes. Se, na Teogonia, a *Métis*, deusa da sabedoria, é engolida pelo vitorioso Zeus, aqui a *Métis* sertaneja é quem devora os esposos. E é uma devoração que busca aniquilação total do outro. Não se trata do caráter antropofágico à moda modernista, pois não haveria virtudes a serem assimiladas, há tão-somente a devoração enquanto rito de vitória através da extinção. Ao mesmo tempo, o *logos* que celebra a desforra, via voz, surge também como compensação à histórica mudez e invisibilidade da mulher nesse contexto.

Flausina, ao recontar sua vida pessoal, deixa transparecer parte da dinâmica social³³¹. Partindo da premissa segundo a qual a reelaboração do passado é também a efetivação da desforra, é possível aproximar o poder da palavra de Flausina ao conteúdo de verdade que emerge das narrativas de memória enquanto reelaboração da história da opressão de que tratam Benjamin e Adorno. A mulher, tradicionalmente vítima do patriarcado, vai reelaborar essa história. Flausina estaria criando uma História a contrapelo, em que a versão do grupo oprimido vem à tona, denunciando a violência do opressor e celebrando a inversão – ainda que momentânea – da lógica de poder. Da perspectiva da autoria, Guimarães Rosa estaria, por meio do discurso literário, ressignificando a história do poder patriarcal. A simbólica devoração de Flausina, criação de Rosa, mostraria o alcance da palavra poética, capaz, por exemplo, de suspender e ressignificar parte da História.

Flausina pode ser lida, então, como uma espécie de heroína: sozinha, ela vence os maridos ogros, canta sua vingança e reelabora a História. Para além desses aspectos, é viável analisar a ambiguidade da carga heroica atrelada a algumas especificidades do espaço.

A violência subterrânea é usada como um mal menor que enfrenta o mal maior, quer dizer, certa truculência é acionada para superar o patriarcado dos Lopes. Ressoa aí a voz de Mefistófeles, *o espírito que sempre nega* se define como “Sou parte da Energia/Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria”³³². A ambiguidade no texto de Goethe deixa transparecer o uso de forças obscuras que resultam em um bem maior. Flausina, que tem sua parte demoníaca, opera na mesma lógica. Apropriando-se da violência normalizada, ela devora os Lopes, findando *o mal maior*. Na tradição rosiana,

³³¹ Algumas dessas particularidades serão exploradas mais adiantes.

³³² Goethe, *op.cit.*, p. 139.

essa tópica aparece também em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Nhô Augusto, ao fim de sua jornada, resgata sua índole violenta para vencer Joãozinho Bem-Bem. Tal qual Flausina e Mefistófeles, os dois personagens também são ambíguos. Ambos almejam uma ordem social mais justa e se valem da violência para alcançar o objetivo. No conto de *Sagarana*, a violência não é totalmente arbitrária, ela segue normas locais, as quais se chocam, segunda a concepção de justiça dos personagens, o que leva ao confronto final. Em suma, seja no conto das *Primeiras estórias*, seja no de *Sagarana*, a justiça está subordinada à violência.

Heróis do sertão: Matraga torna-se santo, após sua morte e o reconhecimento; Flausina vence, vinga-se e vive para usufruir seu logro e desforra. Em última instância, caberia indagar a respeito da ironia e da validade de lhes atribuir a pecha de *heróis da civilização*, na medida em que se desentranharia, de seus atos, certo empenho civilizatório. Os dois personagens estão se munindo da violência a fim de ordenar o mundo, ora dando fim ao jagunço, ora eliminando o clã Lopes, antagonistas que impunham suas vontades sem resistência local. Nesses termos, a barbárie é solapada pelos heróis violentos. A força primitiva conduz a uma ordem civilizada, daí a ironia do processo civilizatório.

Em síntese, nota-se a ambiguidade no enfrentamento à violência do sistema patriarcal. De um lado, os assassinatos que buscam reordenar o lugar; de outro, o manejo do logos com o mesmo objetivo. No sertão de Rosa, para usar um conceito chave da fortuna crítica, tudo tende a ser muito *misturado*.

3. 4 A mulher, a casa e o país

O dito “lugar de fala” está, por fim, inexoravelmente preso à norma da violência. Um sertão sem leis, um clã patriarcal e uma mulher que resiste aos desmandos. Neste quadro, apreende-se uma estrutura social típica do Brasil, sobretudo, deste país profundo.

É sintomático que esses embustes fatais se deem na esfera da casa. Não há, na verdade, menção à protagonista fora do âmbito da vida privada. No conto “Faraó e água do rio”, também de *Tutameia*, há uma personagem em situação parecida. Siatônia é descrita como alguém sem ar por viver confinada na casa. Assim como tantas outras personagens, Flausina e Siatônia representam o lugar histórico da mulher na sociedade³³³.

³³³ A esse propósito, Roberto da Matta cita Saint-Hilarie “O interior da casa, reservado às mulheres, é um santuário em que o estranho nunca penetra, e as pessoas que me demonstravam a maior confiança jamais

Resignadas ao lar, a elas cabem os subterfúgios que o espaço propicia, sobretudo aquelas tarefas mais triviais do dia a dia, como cozinhar ou até mesmo gastar o tempo na janela. Por isso a recorrência do referido signo. Ao mesmo tempo, o *lócus*, de algum modo, protege a mulher do julgamento social, uma vez que ela age tão-somente dentro da casa, longe dos olhares da comunidade.

Os crimes são uma forma, ainda que precária, de emancipação. Transgride-se a lógica dos brutamontes, mas não o status de resignada. Daí certa autonomia deficitária. De todo modo, convém reforçar que as mulheres de *Tutameia*:

...arquitetam engenhosamente situações amorosas, seduzem e dominam a figura masculina para, posteriormente, eliminá-las com as próprias mãos. Uma suposta harmonia amorosa ocorre sob o signo do assassinato, um ato frio e banal, que põe em cena o poder e ‘a liberdade do sedutor’. O cenário ficcional, assim, se coaduna com o histórico, cuja imagem da mulher avulta de maneira ousada, transgressora na família.³³⁴

Ao encontro disso, é fundamental se deter nas nuances em torno da referência da palavra “casa” no conto. A primeira aparição diz respeito às investidas iniciais de Zé Lopes, “o pior”. O pretendente fica tangenciando a casa a fim de conquistar a jovem Flausina “A cavalo ele passava, por frente de *casa*, meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito. Esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos”.

Em seguida, “Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma *casa*, para a cama dele. Mais aprendi lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Aguentei aquele caso corporal”. Neste trecho se consuma a profanação do corpo da jovem. Flausina sai da casa paterna e migra para a do marido. Há, portanto, saída de uma casa e entrada em outra casa – do jugo do pai ao jugo do marido. O mesmo movimento de Si-Ana, chamada para vigiar a Flausina: “Para me vigiar, botou uma preta magra em *casa*, Si-Ana”.

Eis que morre o primeiro marido: “Sem muito custo, morreu. Minha vida foi muito fatal. Varri *casa*, joguei o cisco para a rua, depois do enterro”. A morte, símbolo de uma

permitiram que meu criado entrasse na cozinha para secar o papel necessário à conservação de minhas plantas; era obrigado a acender o fogo fora, nas senzalas ou em algum alpendre. Os jardins, sempre situados por trás das casas, são para as mulheres uma fraca compensação de seu cativoiro, e, como as cozinhas, são escrupulosamente interditados aos estrangeiros” In: *A casa & a rua – espaço, cidadania mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 48.

³³⁴ Ana Lúcia Branco, *op.cit.*, p.50.

liberdade temporária, se expressa na força centrífuga. A mulher metaforicamente varre os restos para fora do recinto. No entanto, o expurgo dura pouco: “Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em *casa*”. Novo Lopes penetra a casa. Contudo, “Tanto na bramosia os dois tendo ciúme. Tinham de ter, autorizei. Nicão a *casa* rodeava” há um novo Lopes tangenciando a casa, o que culminará no duelo entre os parentes pela moça. Ao fim, resta ainda o velhoco, o último a infiltrar-se na casa: “Ele, por fervor, concordou — com o que, para homem nessa idade inferior, é abotoar botão na *casa* errada”.³³⁵

Nesse quadro, o termo *casa* aparece sete vezes. A movimentação dos personagens em relação ao espaço *casa* é sintomática. Ora eles a margeiam, caso de Zé Lopes e Nicão; ora são expulsos dela, como Zé Lopes (e seu legado); ou ainda a penetram, como Zé, Si-Ana e Sorocabano; ou seja, a dinâmica do conto centrada na protagonista acarreta a condição nuclear da casa e de seu entorno. Os três movimentos atrelados a casa têm fundo histórico que se objetiva no discurso. Se o ponto de vista é o da mulher, há coesão histórica do olhar emergir da casa, daí que a visão é limitada ao próprio *lócus* privado bem como às suas adjacências. Mais que coerência, seria antes uma estetização da relação mulher-casa.³³⁶

O entroncamento dos embustes de ordem domiciliar com as dinâmicas em torno da casa reflete uma parte da ordem social, a vida privada, espaço que condiciona o comportamento de Flausina. A contraparte seria a vida pública, da qual a mulher não usufrui. No entanto, no que diz respeito ao universo do sertão, a oposição ao domínio privado é ambígua, uma vez que o espaço público não está fortemente consolidado, é antes um arremedo. Esse Brasil profundo, situado longe dos centros urbanos, não abarca verdadeiramente o domínio público. A efetivação deste pressupõe grau mínimo de civilidade. A zona pública se faz, segundo Roberto da Matta, no domínio da rua³³⁷, onde vigoram as leis universais, o comércio, o trabalho etc. O antropólogo bem nota que no mundo rural o equivalente à esfera da rua seria o *mato*.³³⁸ Ou seja, há uma nuance geográfica-social que interfere na sociabilidade. Quanto ao conto, o espaço narrativo sonda certa civilidade e ao mesmo tempo sublinha o ambiente rústico do sertão. Assim, tudo que é externo a casa ficaria num *intermezzo* entre *rua* e *mato*, gerando uma espécie

³³⁵ *Grifos meus*.

³³⁶ Diferente, por exemplo, de tio Man'Antônio cujo olhar se perdia nas vastas paisagens.

³³⁷ Expressão cara também aos estudos de Simone Rossinetti Rufinoni.

³³⁸ Cf. Roberto da Matta. In: *Carnavais, malandro e heróis, op., cit.* p. 95.

de arremedo de espaço público. Por isso, doravante, ao nos referirmos à esfera pública, entende-se um locus geográfico e social diferente da definição convencional urbana, que, do ponto de vista sociológico, deveria ser uma arena entre iguais regida pelo aparato jurídico. É, portanto, apenas um espaço externo a casa, antecâmara da vida urbana, à maneira da região periférica, isto é, ao modo do sertão.

Logo, a esfera pública sertaneja se inscreve no lugar do não-dito, já que não é mencionada, ao menos de maneira explícita. Esquemáticamente, a fim de compreender os sentidos subjacentes do conto, os polos podem então ser divididos em *vida privada (dita)* e *vida pública (não-dita)*. Assim, ao analisar o que está expresso na história, é possível ler o que não está enunciado, no caso a proto-vida pública. Noutros termos, a perspectiva interna a casa tem em seu avesso a chamada ordem da rua-mato, o que é o mesmo que dizer que não há saída para aqueles cuja existência está atrelada a casa, à família – como é o caso da mulher.

No conto, os homens têm trânsito livre entre as esferas. Eles podem rodear a casa para penetrá-la em seguida. O duelo, aliás, entre Sertório e Nicão se dá no espaço da rua. O prêmio da peleja seria o domínio da casa-mulher. Não à toa, o confronto na rua, que almeja o corpo de Flausina na casa, é disparado nos signos *pontes*, na conexão entre os espaços de fora e de dentro: “Experimentei finuras novas – somente em *jardim* de mim, sozinha. Tomei ar de mais donzela. Sorria debruçada em *janela*, no bico do beço, negociável; justa; justa.”³³⁹ É sintomática a presença de Flausina e do seu ardil se darem na janela. Tal qual o jardim, a janela faz as vezes do elo entre o domínio casa e rua³⁴⁰. Flausina, ao fim, margeia a ordem da rua-mato, mas não chega a invadir esse domínio, e nem precisa. O logro se faz na zona intermediária. De uma só vez, a presença na janela demonstra a versatilidade da mulher e sua condição reclusa. Além disso, o caráter de memória em primeira pessoa também é expressão da interioridade, em especial do sujeito confinado.

A dicotomia homem-público versus mulher-privado já foi comentada aqui, mas vale resgatar e aprofundar alguns paralelos. No poema épico *Odisseia*, a vida aventureira, nos espaços abertos,³⁴¹ é limitada aos homes, especificamente a Odisseu, ao passo que

³³⁹ *Grifos meus*.

³⁴⁰ Cf. Roberto da Matta, In: *A casa e a rua*, *op.cit*, 1997, p. 52.

³⁴¹ A viagem de Odisseu atravessa vários tipos de espaço, alguns abertos que não contemplam o domínio público. É o caso da ilha do Polifemo, ou o próprio mar. Já entre os feácios, o domínio público com as ágoras é bem marcada.

sua esposa, Penélope, se presta tão-somente ao lar, ameaçado pelos pretendes que não respeitam a moral da hospitalidade.

Questões similares podem ser vistas no romance de Jorge Amado *Mar Morto* (1936). Apesar da obra amadiana estar ligada à tradição do romance brasileiro da década de 1930, notam-se alguns ecos da épica homérica, sobretudo no que se refere à disposição dos personagens em relação ao espaço. O protagonista Guma, por exemplo, representa os marinheiros que saem em busca do sustento da família. Seu trabalho no espaço aberto é recheado de aventuras à moda de Odisseu: enfrenta feras marinhas, entra em duelos honrosos e há sempre uma expectativa por seu regresso ao lar, onde a angustiada Lívia o aguarda. O interessante na obra de Amado é o desfecho. Com a morte de Guma, Lívia foge à regra local, em que estaria destinada à vida degradante, e com Rosa Palmeirão toma as rédeas do destino, assumindo o leme do Pacote Voador. Isso representa, a um só tempo, certa emancipação do status predestinado, bem como uma passagem da esfera da vida privada à pública, que na lógica da obra, tal qual na épica grega, é também a passagem da ordem do real à ordem do mito.³⁴² A propósito, Diadorim, a donzela guerreira que participa ativamente do universo aventureiro de GSV, logo desse espaço aberto e arremedo de esfera pública, precisa se transvestir de homem para ser aceita na lógica da jagunçagem.

Em especial na “A volta do marido pródigo” essa questão desponta com bastante relevo. De certo modo, tanto “Esses Lopes”, quanto a história de Lalino são forjadas, como se viu, segundo a lógica da comédia. Ademais, a matéria também converge, na medida em que podem ser lidas na esteira da vingança dos mais fracos. Ao fim, duas histórias cuja roupagem cômica veste a desforra, o êxito do desvalido, quer da mulher, quer do pobre e mulato. E há mais: nos dois contos, o poder não é apenas derrotado, o tom de comédia escracha o patriarcado e, conseqüentemente, potencializa o logro dos transgressores. Já no polo da ação, os personagens reproduzem a lógica de ocupação do espaço, previamente destinado segundo o gênero. Enquanto Flausina lança mão dos artifícios que são particulares da casa, uma vez que se encontra no local que lhe foi

³⁴² Na cena final, o velho marinheiro Francisco, ao ver Lívia no comando do Pacote, enxerga na verdade Iemanjá: “Estrela matutina. No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu Iemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no Pacote Voador? Não é ela? É ela, sim. É, Iemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais: - Vejam! Vejam! É Janafina. Olharam e viram. D. Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via. Assim contam na beira do cais.” Jorge Amado. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 272.

destinado historicamente, o malandro tem trânsito livre entre casa, ruas e até cidades.³⁴³ Não à toa, o principal embuste do malandro é conseguir operar o deslocamento de políticos, ou seja, do Estado ao lócus da casa-grande. Sua participação para além do domínio da casa efetiva-se, ao passo que para Flausina é menos plausível.

O quadro geral, portanto, salvo exceções, é a mulher no lar, enquanto o homem usufrui da vida pública e pode enveredar pelo espaço do mito. Em “Esses Lopes”, diferentemente da “A volta do marido pródigo”, o logro se faz a partir do espaço da casa, tanto do ponto de vista das ações quanto da narração. Emanam disso outras especificidades vinculadas ao lugar de fala. Haveria, em princípio, a apropriação de um poder político da esfera pública por parte de Flausina. O que será feito à maneira do sertão a saber, via violência.

Na pólis grega era convencionalmente aceita a separação da esfera pública e privada. O espaço público, em especial nas ágoras, local das assembleias, estava resguardado ao poder político discursivo. Decisões que emanavam da fala, a qual era assegurada diante do espaço.³⁴⁴ Flausina transgredir essa lógica em duas instâncias: por um lado ela executa um poder político-discursivo a partir da vida privada; por outro, a apropriação do poder político é reconfigurada pela contravenção, vide os crimes. Além disso, ela é uma mulher que está figurativamente se apropriando de um poder reservado aos homens, uma vez que elas não adentravam a pólis. Ao fim, o poder do discurso historicamente ligado à pólis, que de algum modo procurava ordenar o mundo, reverbera na história de Flausina. O caos será ordenado pela mulher, mas ela deve lançar mão dos artifícios que o espaço da casa e do sertão, que a engloba, demandam. Ou seja, o caos é combatido com o próprio caos, conforme as exigências do lugar.

Aflora outra convergência entre as histórias do malandro e da mulher assassina: em perspectiva mais ampla, viu-se que a conjunção da vida pública e privada em “A volta do marido pródigo” se dá por meio da malandragem e da cordialidade, ambos elementos com fundo violento. O quadro geral mostra, então, que seja pela apropriação da lógica externa a casa, com Flausina, seja pela esperteza e pelo trato cordial, com Lalino, a

³⁴³ Roberto da Matta assinala mais de uma vez que o espaço da rua é propício a malandros.

³⁴⁴ As ágoras como símbolo do espaço público e de poder dos cidadãos aparecem várias vezes nos poemas homéricos. A exemplo, a chamada telemaquia, onde o filho de Odisseu explica seu intuito de procurar o pai. No escudo de Aquiles também está marcada o papel da ágora. Estudo aprofundando essa questão pode ser visto em Alfredo Julien. *Ágora, dêmos e laós: os modos de figuração do povo na assembleia homérica – contradições, ambiguidades e indefinições*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

unidade responsável por ensejar a simbiose entre as esferas interna e externa a casa é norma da violência.

Seguindo ou transgredindo regras, pouca coisa escapa ao imperativo da violência. Este, por sua vez, remete à desordem investigada na “A volta do marido pródigo”. Observou-se que a ordenação social no sertão se vincula às práticas caras à desordem, vide os compadrios, as inúmeras decisões arbitrárias e caprichosas do poder local. A violência, portanto, desponta como elemento constitutivo da desordem que tem aparência ordenadora e comanda a vida no sertão, quer seja dentro ou fora das casas.

A dicotomia privado-mulher e homem-público viabiliza investigar a organização de poder centrada na figura do homem, que está impressa nos entremeios do texto. “Esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam: não fosse Deus e até hoje mandavam aqui, donos”. A descrição pressupõe que o clã detém notório poder local. Zé Lopes está alinhado ao mesmo tipo de poder dos supracitados Nhô Guarlberto (*Noites no sertão*), Paulo Honório (*São Bernardo*)³⁴⁵ e Horácio (*Terras Do Sem-fim*). O alinhamento, no entanto, dá-se somente no *modus operandi* de ascensão e preservação social. Trata-se de um patriarcado mais novo, que vê na labuta, nos conflitos, nos embustes, etapas para aumentar o patrimônio ligado a terra. A propósito dos dois primeiros, Luiz Roncari afirma:

Essa primeira apresentação de nhô Gualberto, apesar de encoberta por uma aparência de sertanejo molenga, na verdade resume perfeitamente a sua *ética do trabalho*, típica do capitalismo: o esforço eminentemente prático, utilitário, mas cego, sem nunca se deter para pensar ou perguntar pelo sentido menos imediato da ação; a visão e o uso econômico do tempo, sem espaço para nenhum lazer; e a sua finalidade última, a acumulação, o verdadeiro sentido do esforço do sujeito, ‘aforrava’. O único projeto que tinha era o ‘projeto de serviço’, que realizava quando era obrigado a parar, como quando chovia forte, para não desperdiçar o seu tempo. (...)

O que temos no contraste entre iô Liodoro e nhô Gualberto é a representação, no plano literário, da oposição entre a ética da velha camada senhorial brasileira e da nova burguesia emergente, melhor trabalhada e personificada em Paulo Honório, no romance de Graciliano Ramos, *São Bernardo*. Só que aqui, é ele o protagonista e Ribeiro, o grande proprietário decadente e representante da velha aristocracia rural, o equivalente ao iô Liodoro, é só uma personagem secundária. De modo

³⁴⁵ Para uma apreciação mais completa desta comparação, consulta-se Luiz Roncari, in: *Buriti do Brasil e da Grécia, Patriarcalismo e Dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*, op.cit.

que se encena em “Buriti” o mesmo tema que atravessa boa parte do chamado romance de 30 e 40 do século passado.³⁴⁶

São figuras que por meio da violência conquistam o patrimônio. Se o fio que os liga é a violência, o nó que os distingue é a origem. Paulo Honório e Horácio eram pobres-diabos. Já Zé Lopes, que também representa um novo modelo de poder, tem, como nhô Gualberto, linhagem familiar abastada, longe dos desvalidos. Zé Lopes está, portanto, no meio do caminho entre o antigo e o novo tipo de poder, pois se apropria da nova lógica de exploração, mesmo sendo de uma família com fortes laços locais. Diferente, por exemplo, do parente mais velho, Sorocabano Lopes: “Velhoco e das fortes propriedades”. O mais antigo, sedentário e menos brutamontes, se aproxima mais do velho patriarcado, aquele ocioso, com ares aristocráticos, que perdurou durante o Brasil Colônia, onde o trabalho era atividade degradante. Insinuam-se assim dois modelos coexistentes de organização social e de poder centrado no homem, um mais antigo e outro mais moderno.

Bordadas pelas linhas do “não-senso”, é fácil apreender as experiências de viés mais moderno convivendo com o atraso em *Tutameia*. No conto, a exemplo, “Azo do Almirante” um velho canoieiro transporta pessoas e salva donzelas presas em fazendas, à maneira antiga e poética. Suas travessias coabitam com a construção de pontes, o que extinguirá sua função, e com a edificação de uma grande barragem, o que solapa metaforicamente a vitalidade do rio. Mas é no conto “Curtamão” onde melhor se nota a coexistência do moderno e do atraso. Uma história de amor corre paralela à da construção de uma casa. O insólito vem em levantar a casa ao contrário “Boto o edificio ao contrário”, “A casa de costa para o rural”, visto que a casa “é o progresso do arraial”. Razão pela qual se volta contra o arcaico. Em “Curtamão”, o narrador tem consciência de que sua obra é um rompante moderno e que por isso vai de encontro à lógica nacional, atrasada: “A casa levada da breca, confrontando com o Brasil”³⁴⁷ A própria Flausina chama atenção para a questão “Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos outros, modernos e acomodados”. O moderno é, para a protagonista, o Outro, isto é, o contrário d’os Lopes. Dessa forma, em *Tutameia*, a justaposição do moderno e do arcaico toma várias faces, desde organizações sociofamiliares até construções arquitetônicas mais arrojadas, sendo erigidas no sertão.

A esse propósito, convém reforçar esse paradigma por meio da leitura de Fantini: “Diferentemente de Brasília – o modelo mais emblemático de modernidade brasileira –,

³⁴⁶ *Ibidem*, páginas. 25, 33 e 34.

³⁴⁷ *Op.cit.*, p. 68.

nas comunidades literárias de Guimarães Rosa, o processo de modernização ocorre sob o vetor intersubjetivo que conjuga tradição e modernidade, restauração e renovação, coletividade e subjetividade. Nesses espaços discursivos, o novo implicado nos processos de mudança, convive, via de regra, fronteiro ao arcaico e à rusticidade.”³⁴⁸ A conjunção entre moderno e arcaico em “Esses Lopes”, portanto, toma algumas formas. Isso se verifica no comportamento dos Lopes. A família abriga a maneira de ser tradicional, espelhada no poder caprichoso procedente da herança. Ao mesmo tempo, parte do clã se inclina ao padrão mais moderno de exploração capitalista. A justaposição esconde-se ainda nos crimes de Flausina, que aproveita a ordem violenta e arcaica, reguladora da vida no sertão, para ajustar a própria sina. O moderno aparece nas suas conquistas: o parco letramento, a nova família, a distância dos Lopes. Em síntese, a multiplicidade do vetor intersubjetivo da modernidade é vasta na prosa rosiana. Vai desde a construção estilística, passando à matéria narrada, que mistura os referidos polos discrepantes no espaço, nos corpos, nas ações e no inconsciente coletivo.

Do que foi dito, percebe-se que as ações das personagens estão muito ligadas ao meio. Não se trata, contudo, de uma visada determinista, visto que a emancipação da protagonista depende da livre escolha de matar e, conseqüentemente, renegar o destino previamente estipulado pelo lugar. Todo o esforço da mulher está a serviço da resistência, ou melhor, de uma oposição à organização social de poder focalizada no homem. A peleja de Flausina contra o clã ilumina, por sua vez, outra parte da dinâmica nacional.

Os Lopes como símbolo do patriarcado atrelado ao mandonismo local e a terra, a despeito das nuances, incide sobre uma forma de poder que abarca o próprio patriarcado, a patronagem. Emília Viotti da Costa, analisando o papel da mulher no século XIX no Brasil, sintetiza bem essa relação:

A patronagem pretendia estabelecer uma ponte entre ricos e pobres, negros e brancos habitantes da cidade e do campo, homens e mulheres. Pressupunha complementariedade e obrigações recíprocas, mas, na prática, mantinha o poder, o privilégio e a riqueza firmemente em mãos das elites, e dentro destas comandavam homens. (...) Patriarcalismo e patronagem eram essenciais para reprodução das elites imperiais. Ambos tinham suas bases no monopólio da terra no controle da força de trabalho e do poder político por uns poucos homens, o que implicava na exclusão da maioria da população. Casamento, família e parentela foram os meios usados pelas elites para fazer o sistema funcionar. Seu sucesso dependia da subordinação da mulher ao homem e da exploração das camadas

³⁴⁸ Marli Fantini, *op.cit.*, p. 108.

subalternas. As transformações econômicas e sociais do século XIX criaram, como vimos, condições para uma incipiente crítica da patronagem e do patriarcalismo, mas não chegaram a destruí-los (...) A escravidão foi abolida, a monarquia derrubada, Igreja e Estado separados, o sufrágio universal instituído (mais uma vez excluindo as mulheres) – mas o patriarcalismo e a patronagem sobreviveram.³⁴⁹

Nota-se, assim, uma rede intrincada em que o homem, na esfera pública, parece manter a lógica de poder histórico, tanto sobre a família, quanto sobre a vida social. É uma relação de poder que pouco se abala com os indícios de modernização da sociedade brasileira³⁵⁰. Configurações de poder que visam sempre a conservação dos privilégios de classe. No Brasil, toma a forma peculiar do mandonismo e, posteriormente, do coronelismo. O tratamento estético conferido à mulher desnuda essa estrutura de poder nacional, cujo vértice é a figura masculina, expondo assim uma espécie de encadeamento, em que cada elemento lança luz sobre o outro: mulher (casa) – homem (casa-rua-mato) – país.

Ao considerar a geografia do conto, isso fica mais claro ainda. O sertão é o espaço, *a priori*, dos liames arcaicos. Daí que, se ao fim do século XIX há alguma reforma social, ela tende a chegar mais tarde aos rincões. No sertão, portanto, predominam modernizações rarefeitas e tardias, as quais, quando adentram o país, precisam percorrer outras camadas até chegar ao domínio da vida privada. Tudo isso produto de uma lógica que se faz periférica na própria periferia do capitalismo

Com efeito, as mortes alinhadas às arbitrariedades dos Lopes sobre o privado refletem o *modus operandi* social, regido pela desordem. A conduta dos Lopes é legitimada socialmente, tanto que não chega a ser problematizada nem sequer encontra oposição da comunidade local.³⁵¹ Não à toa em *Tutameia* “o conjunto de narradores, que ora se colocam dentro, ora se mantêm fora da estória que contam, também participa sempre, como as personagens da perplexidade de existir em um mundo às avessas, em que a desordem é a lei”³⁵². A desordem, então, como princípio estruturador social se manifesta em diversos âmbitos, na relação homem e mulher, na jagunçagem, no coronelismo, na cordialidade etc.

³⁴⁹ Emília Viotti da Costa. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, páginas 515, 522 e 523.

³⁵⁰ A patronagem pode ser entendida como uma reformulação do estamento português de que falava Raymundo Faoro.

³⁵¹ Esse comportamento lembra bastante *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. O patriarca coronel tomava mulher e terras alheias sem resistência da comunidade.

³⁵² Livia Ferreira Santos. “A desconstrução de Tutameia”. In: *Coleção Fortuna Crítica... op.cit.*, p. 547.

Em “Esses Lopes”, essas inferências são desentranhadas da ótica interna a casa. Razão pela qual a visão do todo é tanto amortizada quanto fragmentada, o que implica o social estar na esfera do não-dito, posto que ele é também não-visto e não-vivenciado. Nas lacunas, nos pontos cegos, inscreve-se, pois, o país, de cuja regência desponta o arbítrio. Cabe à figura masculina dos Lopes fazer a ponte entre as esferas privada e pública, entre a ordem da casa e a ordem da rua-mato, entre o lar e o país, entre a enunciação explícita e as sugestões. Em síntese, Flausina lança um olhar fracionado, a partir da casa, a uma realidade social desordenada. Como enunciado na epígrafe deste capítulo, Flausina e seus recursos são o contraponto da ordem patriarcal e do país, ou melhor, “são coisas de outras coisas”.

4. CONVERGÊNCIAS OU UM PAÍS EM CENA: CONCLUSÃO

A partir da leitura e análise das três narrativas, parece viável cortejá-las comparativamente a fim de apreender as nuances que as distinguem, bem como as convergências possíveis. Apesar das muitas diferenças entre os contos, observa-se que a formalização que reúne espaço, actantes, foco narrativo e tempo colocam em cena momentos importantes do patriarcado brasileiro. Com efeito, vale resgatar esses elementos de maneira isolada, percebendo de que modo eles se relacionam e como um possível retrato de Brasil se monta a partir da formalização da histórica ordem senhorial.

4.1 Correspondências

Das leituras expostas neste trabalho, procurou-se investigar, antes de tudo, o tema do patriarcado em contos de Guimarães Rosa. Em particular, perseguiu-se os processos de estetização dessa estrutura de poder, que é, ao mesmo tempo, familiar e pública. De tal modo que fora necessário, por vezes, examinar o arranjo doméstico da casa-grande colonial em relação à sua suposta oposição, isto é, a senzala ou a rua. Essa composição é remanescente de estruturas familiares portuguesas, em particular da instauração do chamado estamento-burocrático na dinastia de Avis, conforme mostra Raymundo Faoro. Aqui, tal organização de poder ganha outros contornos atrelados à escravaria e à vasta anomia social. Em resumo, trata-se de um modelo familiar, cujo poderio extrapola os limites da propriedade, de maneira que chega a abarcar quase toda dinâmica social da região. Tudo isso gerido por um grande pai, um senhor de terras.

Conforme o país precariamente se modernizava, a estrutura patriarcal histórica ia se modulando. Nesse sentido, o sistema casa-grande foi perdendo espaço para as forças do Estado, as quais vão assumindo a práxis que lhes é própria. Naturalmente, a ordem senhorial deixa de exercer certas funções, mas não perde seu enorme poderio. À medida que o Estado se mostra mais presente, sobretudo com a instauração do Brasil Império, a casa-grande vai se enfeixando à ordem política, culminando numa simbiose muito benéfica aos donos do poder. Finda a escravaria, o patriarcado tende a perder sua solenidade quase aristocrática dos tempos coloniais. Desse ponto em diante, o trabalho começa a ganhar outra dimensão, mais afeita à lógica capitalista, de tal modo que será comum a figura do patriarca que se lança à labuta, mandando e desmandando diretamente na propriedade. Assim, o sedentarismo dá espaço ao labor desenfreado, conforme as demandas sociais mais modernas. Isso tudo se conjuga com os traços arcaicos que se

mantêm; dentre eles, destacam-se a violência social, a banditismo, a jagunçagem, o arbítrio nas decisões, a exploração dos trabalhos no campo, as discriminações de raça entre outras.

São, portanto, uma série de modulações nessa estrutura de poder que culminam, no século XX, numa forma moderna do patriarcado que, via de regra, conserva muitos traços de sua origem. Tal é o contexto que Guimarães Rosa irá apreender formalmente. Isso toma dimensões únicas em diversos momentos de sua obra. É possível, por exemplo, examinar essas questões selecionando alguma novela de *Corpo de Baile* ou mesmo focando apenas em *Grande Sertão*. Sempre pertinente lembrar que a face social na obra de Rosa se mescla à mítica ou transcendental, o que gera uma estetização muito peculiar do substrato nacional, uma vez que ele se amalgama com dilemas metafísicos, psicanalíticos, existenciais, alquímicos.

No que se refere especificamente ao recorte desta dissertação, observou-se três facetas distintas do patriarcado. Na história de Lalino Salãthiel, “A volta do marido pródigo”, as aventuras de um malandro se entroncam com a ordem senhorial. A relação entre o protagonista e o personagem Major Anacleto expressa o chamado coronelismo, forma atualizada do velho mandonismo. São vários os recursos mobilizados pelo autor que ajudam a enformar o poder patriarcal no conto. De início, a referência ao Major Anacleto já dá indícios do sistema coronelista. O termo *Major* entra na lógica de titulação dos grandes proprietários de terra, que, como se viu, remete a Guarda Nacional. Muito comum, no coronelismo, os fazendeiros locais receberem esse tipo de alcunha, mesmo que não ocupem cargos nas Forças Armadas, ficando assim uma espécie de titulação herdada indiretamente. As relações de poder aparecem mais bem ficcionalizadas por meio da presença de membros do Estado e, sobretudo, na capacidade do patriarca em agir sobre a vida alheia. Hipócrito e poderoso, todos na região parecem estar à mercê de suas investidas arbitrárias, razão pela qual o malandro busca seu apadrinhamento. O Major, por exemplo, detém a autoridade para expulsar moradores, instaurar e remediar conflitos e comprar votos. Elementos que serão astuciosamente explorados pelo malandro. De todo modo, há um lastro histórico que possibilita o domínio autoritário e volúvel desse tipo de poder, visto que, principalmente nos rincões do país, pouco coisa escapa à ordem senhorial.

O tempo histórico de “A volta do marido pródigo”, apreendido, em parte, por meio da construção do Major, aparentemente se encontra com o de “Esses Lopes”. Sabe-se que Flausina será cobiçada e “adquirida” pelo clã. Segundo a narradora, a família dos Lopes

não só era dona de quase todas as terras, como mandava e desmandava consoante suas vontades. O imperativo da violência da ordem senhorial ganha realce na formalização da família de brutamontes. A imposição praticamente absoluta das vontades dos Lopes se efetiva por meio do poder do qual gozam. Como a voz narrativa emerge do lócus doméstico, a percepção acerca do clã na vida externa a casa resguarda-se ora no lugar do não-dito, ora nas sugestões proferidas por essa narradora. Nesses entremeios do texto, vislumbra-se a convivência do velho e do novo regime patriarcal. De um lado, a antiga estrutura senhorial, solene e sedentária, figurada no já idoso Sorocabano Lopes; de outro, o novo paradigma de exploração, mais afeito ao emblema capitalista, na imagem do Zé Lopes, personagem cuja trajetória assemelha-se à do *self-made man* Paulo Honório.

Se a temporalidade estetizada do patriarcado aproxima “A volta do marido pródigo” de “Esses Lopes”, “Nada e a nossa condição” representaria outro momento da ordem senhorial, sobre a qual Rosa arranja diferente formulação estética. Ao passo que a vida pregressa das famílias Lopes e Anacleto não está explicitada, a de tio Man’Antônio já é dada logo de início, o narrador pontua que a propriedade abrigara, em outros tempos, o trabalho escravo. Esse patriarca, então, é dono de uma vasta propriedade, fruto, em parte, do trabalho forçado. Apesar do foco narrativo pouco confiável, o que fica ao leitor é um patriarca típico de casa-grande: trabalhadores sendo explorados, latifúndio, vasto poder concentrado na figura do pai. As análises e interpretações mostram que o conto encena, na verdade, a crise desse modelo. Se a gênese da ordem senhorial repousa na grande propriedade, nada mais sintomático que parte da decadência seja expressa na doação das terras aos subalternos. Além disso, nota-se uma transferência do capital, que sai do campo e passa a transitar mais pela cidade. A história, em resumo, apresenta diversos indícios da decadência da ordem senhorial. Sabe-se que o ponto de vista se esforçará para dar ambiência elevada a esse aparente declínio. O conto, portanto, sugere um arco histórico que abrange desde a origem da ordem patriarcal até sua decadência.

A saída de cena dos patriarcas examinados também aponta para diferenças importantes. A morte de Man’Antônio é um grande acontecimento. Assusta os moradores e sugere uma incursão no reino mítico, consolidando a suposta santificação. No que se refere ao desfecho do Major, há mais truculência e comicidade. Na cena final, a alegria é feita: festeja-se o logro de seu protegido, os acordos políticos e a expulsão dos espanhóis. No quadro geral, ri-se do poder violento coronelista. Se a aura quase sagrada arrematava o final de “Nada e a nossa condição”, em “A volta do marido pródigo”, é a chalaça que dá tom do encerramento. Já o destino dos Lopes é serem mortos pela mulher traiçoeira.

Burlados e anulados pela mulher astuciosa, eles surgem em cena como antagonistas. Ao serem “devoradoras”, o *mal* parece ser vencido pelo *bem*, tal qual as tradicionais histórias de fadas.

Do exposto, apesar das nuances que distinguem os patriarcados analisados, constata-se que, nas três narrativas, quase toda sociabilidade local está sob o jugo dessa estrutura de poder, em cujo centro figuram senhores de terras, imbuídos de tradição patriarcal: autoridade, poder, capricho e violência.

A apreensão da sedimentação do patriarcado não se limita, evidentemente, à elaboração dos chefes locais. Uma parcela da caracterização se estabelece no modo como se arquiteta o poder em relação ao *outro*. Ao mesmo tempo, a configuração do domínio patriarcal se faz num espaço muito bem delineado, a saber, na *casa*. Assim, a fim de compreender outras instâncias estéticas do patriarcado rosiano, vale olhar como o espaço doméstico atrelado à construção de outros personagens ajudam a aclarar diferentes especificidades da ordem senhorial.

No processo de ficcionalização do sertão mineiro, avultam, de modo verossímil, grandes propriedades rurais, em cujo centro se encontra o palco principal: a *casa*, símbolo fundamental para compreender de que maneira Guimarães Rosa estetiza o patriarcado historicamente configurado. A casa, nos contos analisados, parece dotada de uma aguda e simbólica força de atração. Nesse sentido, haveria certa tendência para tudo convergir para a casa: as ações dos personagens nucleares, seus parentes, os funcionários, o governo, a malandragem, assassinatos e até a mitificação. Assim, os significados atribuídos a casa estão tanto nela própria, como em tudo o for atraído por ela, o que corresponde, por exemplo, ao espaço externo.

O domínio doméstico em “A volta do marido pródigo” figura bem essa força que leva parte da dinâmica externa a ingressar nos domínios do poder privado. Os acordos políticos entre o chefe local, Major Anacleto, e membros do governo encenam o ápice da dramatização da citada ordem coronelista. De dentro da casa-grande saem as decisões brutas e arbitrárias. A cordialidade no traquejo político e a violência do mando denunciam, portanto, a temporalidade da trama. Sob o teto de Major Anacleto, o tratamento impresso sobre as práticas dos personagens expressa também o referido coronelismo do início de século XX. Tudo ali é regido pela “mão, familiar”, pelo pessoalismo histórico que mina a separação entre os universos da vida privada e pública.

É na casa que Flausina arquiteta a eliminação dos esposos brutamontes. Disso também deriva um traço histórico, a tradicional posição de clausura doméstica da mulher, de onde ela terá que arrumar os meios para (sobre)viver. Ao fim, a temporalidade histórica se expressa tanto no confinamento da protagonista na casa, quanto nas particularidades com que são descritos os maridos.

A morte dos Lopes é uma vitória individual e não chega a simbolizar a ruína do modelo patriarcal de poder. O mesmo não se pode afirmar em relação a “Nada e a nossa condição”. Ali a casa e o excêntrico Tio Man’Antônio serão consumidos pelo fogo. Essa destruição é a culminância de um esfacelamento da estrutura de poder, que vinha gradativamente sendo minada. A histórica ordem senhorial parece, enfim, arrefecer diante da modernidade e de suas empreitadas desenvolvimentistas. Não se trata, naturalmente, da extinção desse sistema político-familiar, mas se institui o marco da virada na lógica do poder. Este, doravante, tende a se desenvolver a partir da cidade, conforme indicado por tantas pistas em *Primeiras estórias*, a exemplo a supracitada referência à construção de Brasília ou à força da palavra em detrimento da violência.

Neste vasto ambiente rural, que unifica as três narrativas, a casa, e os sentidos que dela emanam, desponta no centro. Nela inscrevem-se de maneira entrelaçada a atuação dos personagens, a dinâmica interna e externa à residência e, por conseguinte, a temporalidade histórica.

Aos poucos, outros personagens vão ganhando realce. Nesse sentido, a *casa* abriga, por exemplo, os patriarcas e seus parentes. Na morada de Major Anacleto vivem algumas pessoas; com destaque para seu irmão vadio e intelectualizado, que adora dar pitacos sobre decisões alheias. Na residência de Tio Man’Antônio, conviviam harmoniosamente esposa e filhas. Já o lar de Flausina é ocupado sucessivamente pelos broncos Lopes, os quais encontram a morte por meio astúcia da esposa. Os assassinatos, na verdade, lançam luz sobre algumas especificidades das personagens femininas.

A desforra, via contravenção, confere a Flausina emancipação do clã. Astuta, ela se nega à condição que lhe fora imposta historicamente. Seu triunfo vincula-se à própria condição de reclusão, ou melhor, à sua esperteza em tirar da casa, em que está aparentemente presa, os artifícios fatais. Ela, portanto, age para mudar o destino socialmente aceitável e predeterminado. Esse caráter transgressor, porém, passa longe das outras duas mulheres desses contos. A exemplo, a esposa de Tio Man’Antônio, Tia Liduína, que surge como imagem clássica mulher sob o jugo patriarcal. Caracteriza-se como enferma, solitária, isolada dos afagos familiares e resignada ao espaço da casa. Sua

anulação identitária é tão sintomática a ponto de sua importância na trama residir em sua morte, ou seja, ela ganha realce no auge de seu apagamento – ao que perece, o luto pela esposa dispara as mudanças no comportamento do patriarca, levando-o à postura renunciadora e ao novo ritmo narrativo. No que se refere à mulher de Lalino, Maria Rita, a construção tradicional de subserviência é mais aguda. Trocada como um *objeto* pelo marido, ela passa a viver com os espanhóis, enquanto o malandro goza boa vida em terras cariocas. Tal qual a sina da mítica Penélope, Maria Rita aguarda o regresso do marido. Tão logo Lalino retorna, ela se humilha diante do Major, pedindo-lhe proteção para voltar ao seu amado companheiro. Assim, sua objetificação não encontra resistência. Flausina também tem algo de objeto, pois é “herdada” pelos Lopes. No entanto, ela elimina aqueles que lhe impõem tal condição de objeto. Flausina é, portanto, agente da ação. Além disso, detém a palavra. Daí seu protagonismo. As outras duas, mais secundárias em seus respectivos enredos, são marcadas pela passividade. A esposa de Tio Man’Antônio definha no claustro patriarcal; a mulher de Lalino, mesmo abandonada e trocada, perdoa o amante apadrinhado pelo patriarca Major Anacleto. Dessa forma, observa-se que Flausina rompe a lógica da submissão e mina a ordem senhorial por dentro da casa, enquanto as outras duas tendem a reproduzir a dinâmica patriarcal.

A despeito das posturas ativas e ou passivas das três mulheres, percebe-se que elas estão unidas pelo simbólico enclausuramento doméstico. A efetivação da reclusão feminina tem fundo histórico nacional. Gilberto Freyre a explica a construção da mulher branca e rica na ordem escravocrata. A ociosidade – e, por vezes, certa melancolia ou espírito sádico – tão valorizada como forma de marcar a distância entre os brancos da casa-grande e os negros escravizados, é potencializada na figura da mulher.

Esse substrato social também explica outra parte importante do conjunto de personagens: os *pobres*. Os personagens que transitam na propriedade ou fora dela, sobretudo os mais desvalidos, devem ser entendidos também como produtos do Brasil escravocrata. A chamada plebe rural aparece no conto “Nada e a nossa condição”, por meio da imagem de “servos”. O narrador lembra, aliás, que ali era uma antiga fazenda escravocrata. A descrição desses servos acentua a desvalorização do trabalho manual articulado às questões de raça, isto é, na base da pirâmide estariam os empregados em sua maioria mulatos. Ao encontro da temporalidade escravista que confere plasticidade aos personagens, aflora Lalino Salãthiel, cuja aversão ao trabalho explica-se tanto pelo halo histórico – de onde se nota o resíduo da lógica escravocrata – quanto pelo halo folclórico. Aos mulatos das duas narrativas restam os serviços mais rudimentares, como cuidados na

fazenda ou a construção de estradas. No que tange ao conto “Esses Lopes”, o lado social mais pobre, acrescido da condição social feminina, aparece na origem de Flausina. Se ela aceita casar-se com o primeiro Lopes, é porque a família é pobre e não possui forças para impedir a união indesejada.

Para além do laço histórico-social, há um ponto interessante que amarra os três protagonistas. Trata-se da predisposição em *transformar-se* em *outro*, evidentemente cada um com suas especificidades. O *bovarismo* de Lalino foi investigado em particular. Esse traço aparece quando o malandro, lendo revistas, sonha com uma idílica capital carioca, cheia de farra e de belas mulheres. De fato, ele vive no Rio de Janeiro diversas aventuras boêmias. No entanto, logo se enfada com a capital e decide regressar à sua cidade natal. O *fazer-se outro* em Lalino espelha a mística em torno do novo Rio de Janeiro, reformado para se assemelhar com Paris. De tal modo que as projeções do malandro miram uma imitação, isto é, a tentativa de reproduzir os bulevares parisienses em terras brasileiras. É um *fazer outro* num espaço que também se pretende *outro*. Além disso, o estatuto de malandro lhe permite sempre emular um *outro*, quer seja aderindo ao poder, quer seja ridicularizando-o. Ou seja, sua natureza meio movediça enseja transmutar-se conforme a necessidade do momento. Na história de Tio Man’Antônio, o patriarca sofre mudanças drásticas de comportamento após a morte da esposa. Tais alterações acompanham e disparam transformações no modo de exploração da fazenda e a doação das terras aos empregados. A principal metamorfose do velho patriarca, contudo, é vista por meio da enunciação. O narrador imprime ao patriarca tinteira messiânica, a qual revela, em última análise, um fundo social específico. Ou seja, Tio Man’Antônio é transformado em *outro*; neste caso, sua transmutação é mobilizada pelo sobrinho-narrador. Essa nuance aponta para uma ambiguidade na história. Por um lado, há mudança no comportamento do chefe local, o que pode ser lido como um dado objetivo do enredo. Por outro, há a versão da história contada pelo sobrinho, enformada de pessoalismo que alça o tio à figura mítica. Assim, a narrativa mescla as possibilidades do *fazer-se outro*: o patriarca pode ter virado um estranho chefe benevolente, embora contraditório, já que mantém a gerência; ou pode ter se tornado um santo, conforme sugerido pela narração. Por fim, Flausina, também, de certo ponto de vista, *se faz outra*. Ao se munir da sedução para forjar seus embustes, ela veste a máscara da mulher apaixonada que cuida do marido, quando esconde a decisão fatal. Ao mesmo tempo, para suportar as adversidades, ela vive numa espécie de simulacro de vida. Sua vitória na vida

é, por fim, um *fazer-se outro*, na medida em que adentra o lugar do discurso, detendo a palavra e, conseqüentemente, deixando de ser invisível.

Nas três histórias, a conjugação da estrutura da casa, da propriedade, do caráter dos senhores, do retrato da mulher, da caracterização dos pobres-diabos, da temporalidade histórica, escancara uma prerrogativa nacional, cuja característica central é se modernizar conservando estruturas sociais arcaicas. Tudo isso apreendido por meio da construção estética dos componentes acima descritos.

Outro ponto fundamental é o papel desempenhado pela *palavra*. Para seguir a esteira da construção dos personagens, cabe olhar a parte e depois o todo. Nesse sentido, o tratamento conferido ao discurso avulta como elemento nuclear para compreender as três narrativas. Sob certa perspectiva, os três protagonistas triunfam em suas empresas pessoais. Uma parcela desse êxito está subordinada ao uso ardiloso do *logos*.

O discurso é usado pelos três protagonistas como recurso retórico, cuja construção do ponto de vista conjuga, ao mesmo tempo, engenho e burla. Tio Man'Antônio, por exemplo, vale-se de jargões para convencer os seus subalternos acerca das suas intenções. O patriarca reiteradamente exclama o bordão “faz de conta”. A expressão é empregada sempre que algum personagem não compreende suas atitudes. Do ponto de vista da interpretação que aqui se fez, a frase revela a ordem social inscrita na trama, na medida em que desnuda o perpétuo empenho do poder em se conservar. No conto, as mudanças sociais não se efetivam na prática, apesar do grande ato. Por isso, os servos devem *fazer de conta* que uma justiça social está sendo operada. Ademais, a construção remete aos contos de fadas, ambiência com a qual o narrador vai flertar.

Em “Nada e a nossa condição”, portanto, o discurso está a serviço da manutenção da desigual ordem social. Seja na voz do personagem ou do narrador, o bordão pode ser lido também como um despistamento das contradições comuns à ordem senhorial. Já nos outros dois contos, o *logos* é arma para ludibriar essa ordem senhorial. Para tanto, Lalino e Flausina vão concentrar suas ações em dois tipos de discurso: provérbios e sentenças de viés religioso. As sentenças de caráter providencial são usadas pelo malandro a fim de adquirir a confiança do Major Anacleto, o qual representa o status do catolicismo no sistema casa-grande. Algumas exclamações de Flausina se referem especificamente a Deus o ao Diabo. Sobre este, já se viu o alinhamento com a mulher no que tange ao traço sedutor e traiçoeiro. Ironicamente, o caráter destrutivo do diabo resvala na citação a Deus: “Esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus,

e até hoje mandavam aqui, donos”³⁵³. Observa-se a ironia na fala da protagonista. Ela atribui o fim do clã a Deus, quando, na verdade, ela fora responsável pela eliminação dos maridos ogros. Deus e o Diabo, que aparecem em suas falas, são reflexões de suas ações: deus-flausina acaba com os Lopes, por meio das artimanhas ensejadas pelas “camisolas do demônio” do diabo-flausina. Daí as entidades aparecem em sua lembrança para explicar a aniquilação dos brutos Lopes, diferentemente de Lalino, que usa o discurso de viés religioso para se infiltrar no domínio do patriarcado.

A eloquência de Lalino Salãthiel é pulsante e vai muito além de declarações de cunho religioso. A capacidade discursiva já se insinua no nome: *eulalios*: o bom falante. Através de sua parla irresistível, ele conta causos, lança trocadilhos, negocia com os espanhóis, instaura conflitos políticos, torna-se protegido do Major e seduz membros do governo, convencendo-os a visitarem seu patrão, momento máximo do logro mútuo patrão-empregado. A desenvoltura discursiva do malandro transforma suas desvantagens de pobre-diabo em vantagens. Em resumo, sua loquacidade é capaz de mediar as esferas da vida pública e privada e forjar o logro pessoal.

No que se refere ao uso versátil do discurso por Flausina, ele se desdobra em duas dimensões: a da narração e a da narrativa. Naquela Flausina consegue, como Odisseu, triunfar sobre os obstáculos por meio do *logos*. Além de envenenar os alimentos, ela costura intrigas entre os opressores com vistas à aniquilação do clã. Odisseu logra anular totalmente Polifemo ao inventar uma mentira, dizendo que seu nome era “ninguém”. Quando o filho de Poseidon conclama a ajuda de seus pares, é tido como louco, ao afirmar que “ninguém” o ferira. Ou seja, é uma eliminação do outro por meio do jogo discursivo. De modo análogo, Flausina anula dois dos quatro Lopes a partir de recados cruzados, os quais culminam no conflito fatal. Além disso, a desforra é contada pela própria protagonista, explicitando a importância do ponto de vista. Diferentemente dos outros dois contos, o foco narrativo de “Esses Lopes” está em primeira pessoa, o que, na lógica da trama, é uma forma de celebração do próprio triunfo e da desforra. Ela agiu e logrou sem ajuda, ao mesmo tempo, ela narra seus ardis, sem censura, dada a aparente justiça dos atos. Viu-se que Odisseu é também um grande aedo, narrando seus sucessos nas aventuras marítimas. Desse modo, Flausina e Odisseu se aproximam na medida em que narram seus feitos, os quais se fundamentam em estratégias discursivas. Desse ponto de vista, contar a vitória aproxima Flausina de Odisseu. No entanto, há uma

³⁵³ *Op.cit.*, p. 82.

especificidade importante que os distingue. Odisseu é um celebrado herói grego. Um rei astucioso que lutou ao lado de Aquiles em Troia. Ou seja, é um personagem da esfera dos vencedores. Em outro contexto, Flausina, como se viu, é uma mulher que está sob o jugo do patriarcado, logo historicamente na condição de oprimida. Daí que, ao vencer os Lopes e cantar seu revide, ela inverte a lógica de poder: da tradicional posição de mudez e submissão, passa para a detentora de voz, atributo de espíritos autônomos.

Os trunfos de Lalino também serão festejados pelo narrador. Em “A volta do marido pródigo”, o ponto de vista da enunciação é simpático à trama. A condescendência narrativa abarca desde as picardias do malandro até os caprichos, arbítrios, violência e veleidades da ordem senhorial. Dessa forma, o narrador, ao se postar conivente, absolveria as injustiças da trama, semelhante ao “mundo sem culpa” das *Memórias de um sargento de milícias*. Contudo, a soma da burla constante com o narrador simpático cria a ambiência do humor, o qual, aliás, é realçado pelo teatral coro dos sapos, tal como ocorre nas comédias gregas. O tom geral é, portanto, o da comédia. A um só tempo, a ubiquidade do cômico amortiza a violência generalizada, ridiculariza o patriarcado e festeja a malandragem, engendrando, assim, uma narração rebuscadamente ambígua.

Ressalva-se que, em última instância, a comédia instaura o rebaixamento de uma estrutura de poder familiar, que é muito forte ainda. Na contramão da história de Lalino, o registro em “Nada e a nossa condição” procura imprimir solenidade à decadência do sistema patriarcal. O empenho do sobrinho-narrador é todo voltado para dar carga dignificante ao tio. A narração tece uma história messiânica à medida que ofusca as contradições do protagonista, o que expõe a nova ordem social pela qual passa o país. O registro elevado visa, então, realçar o caráter mítico da história, obnubilando as questões sociais que tendem a não comportar mais a velha ordem senhorial. O confronto entre os dois contos leva a pensar uma imagética gangorra: de um lado, o registro *elevado* ou *rebaixado*; de outro, o sistema patriarcal entre o *auge* de sua atualização e seu *declínio*. Esquemáticamente, haveria duas possibilidades, ora a inclinação da gangorra indica solenidade-declínio, ora aponta o auge-rebaixado.

Em resumo, são três narradores: em “A volta do marido pródigo”, acata-se e ridiculariza-se a ordem patriarcal; em “Nada e a nossa condição”, mitifica-se a ordem senhorial que parece arrefecer em face da realidade objetiva; por último, a mulher que adota o discurso memorialístico, consolidando sua desforra ante o clã patriarcal.

4.2 Estética do patriarcado brasileiro

Com o conjunto montado, é possível vislumbrar três *imagens* específicas, submetidos a dicções e formalizações diversas, do patriarcado nacional nos contos de Guimarães Rosa.

Em “A volta do marido pródigo”, a presença do malandro na ordem senhorial cumpriu papel determinante para o triunfo mútuo do patrão e do empregado. Exercendo a função mediadora, Lalino com seu ardil e sua lábia, é muito bem-sucedido em operar trânsitos entre múltiplas esferas que desfilam pela história, em destaque: a ordem e a desordem, o público e o privado, o erudito e o popular, o sonho e a realidade, entre outras. Esse caráter mediador explica-se pela construção histórica e folclórica do protagonista. Trata-se de um sujeito pobre e destituído de propriedade, motivo pelo qual consegue se deslocar livremente pelos espaços, a exemplo, o campo e a cidade, a “casa” e a “rua”. Seu status social vai ao encontro do espectro histórico que possibilita a origem da malandragem, a qual, por sua vez, remonta à mítica figura do trickster, personagem mediador por excelência.

Em relevo, contudo, está a encenação do coronelismo, cujos atores principais na realidade objetiva seriam grandes proprietários e membros do governo costurando acordos. Viu-se, nesse sentido, a objetivação das intrigas políticas, o capricho do fazendeiro local e a prática da cordialidade, que esfumaça a fronteira entre a vida privada e pública.

Sobre a sedimentação da relação entre vida privada e pública, percebeu-se que a estetização apreendeu uma particularidade especial. Trata-se de dar forma literária a um arremedo de espaço público, marcado pelas vontades de Major Anacleto, cujo poder é assegurado, por sua vez, através da jagunçagem, dos embustes políticos e do lastro econômico vindo da grande propriedade. O ordenamento social é, portanto, regido pelo bel-prazer das chefias locais, o que escancara a face desordeira do espaço público³⁵⁴. Em Rosa, o coronelismo comparece de modo que malandro e senhores rurais, figuras típicas da desordem, estejam em sintonia com os integrantes do Governo, os quais, em tese, pertenceriam ao polo da ordem.

Colocadas tantas vicissitudes e ambiguidades para o sistema patriarcal funcionar, é razoável a presença de uma personagem versátil que tenha a capacidade de mediar as

³⁵⁴ Ainda que, na lógica interna, essa aparente desordem seja considerada, na verdade, a ordem que comanda o sertão.

opacas esferas citadas. Daí a relevância e o sucesso da malandragem. Grande transgressor de normas, naturalmente Lalino se encaixa bem nessa lógica pautada na subversão da ordem.

Esse é o quadro geral, cuja regra parece ser, na verdade, burlar regras. A encenação de tal dinâmica nacional é apreendida por meio do princípio formal que confere unidade ao conto. Trata-se especificamente de um *movimento pendular* ou uma *intercambialidade* tensa e constante. O êxito do patriarcado encenado no conto depende da permutabilidade contínua daquelas múltiplas esferas elencadas. Não à toa, o protagonista é a força impulsionadora desse trânsito, pois é, por natureza, um personagem do limiar, do embuste, da picardia, das zonas fronteiriças. Eis a estrutura que enforma o espaço, o tempo, o discurso e os personagens que representam o patriarcado coronelista. Tal reversibilidade constitutiva da estrutura social encontra-se objetivada na narrativa, cuja força motriz é a simbiose entre malandragem e o sistema patriarcal.

Cada um desses itens analisados lança luz sobre a captação do todo, isto é, são componentes que por si só miram a formalização de uma dinâmica social maior. O conto, por sua vez, é também a parte de um outro todo coerente, a saber, o livro. “A volta do marido pródigo” põe em cena um modelo de poder que está figurado, de modo geral, nas narrativas de *Sagarana*. Nesse sentido, parte da virtude do texto de Guimarães Rosa está na capacidade de sedimentar na forma literária essa mesma lógica de poder em enredos distintos e com soluções estéticas específicas.

A análise permitiu verificar que os jagunços do Major Anacleto, a cordialidade e a própria malandragem carregam um fundo violento. A violência desponta como imperativo ao espaço narrativo e é a partir dela que o patriarcado será encenado na voz de Flausina.

Em “Esses Lopes”, a narrativa é complexa, pois ela é feita a partir da perspectiva da casa e da mulher. O tempo da narração, que rememora os infortúnios e as superações do tempo passado, orienta-se segundo algum conforto existencial. Já na ação narrativa, a violência é mais clara. Ela destrói inicialmente a identidade da protagonista e depois a vida dos maridos ogros.

Brutalidade e a histórica condição da mulher, atrelados ao sistema patriarcal, também ganham dimensão literária aqui. Flausina se vale do imperativo violento para matar e instalar uma justiça pessoal. A legitimação de seus atos reside na ausência do sentimento de culpa e no *modus operandi* truculento do sertão. Nesse sentido, a

banalização da violência surge como comportamento histórico da maneira com a qual a ordem senhorial resolvia seus problemas.

Para além da ferocidade generalizada, outro resultado do patriarcado é a situação de clausura da mulher no espaço doméstico. Flausina une estes dois produtos do domínio patriarcal, a resignação à violência, para justamente eliminar o clã de que é vítima. Com efeito, ela usa a seu favor a casa, ou melhor, os recursos caseiros de que dispõe, como a bebida e a comida. E mais, sua astúcia se envereda também pela manipulação do *logos*, a fim de tecer intrigas fatais. A um só tempo, através da palavra ela engana, celebra sua vingança e se apropria de um poder político que é historicamente da esfera pública.

No seu recontar, além da vingança, ela deixa exposta uma fratura social, mesmo quando não enuncia alguns fatos. Nesse sentido, sua marcada presença na casa e fora do espaço externo, retrata práticas caras à ordem senhorial que reverberam na enunciação. Daí que as sugestões, ou o não-dito acerca da esfera pública da ordem pública, da qual a mulher fora historicamente excluída, desnudam também o modo de ser do poder patriarcal.

Tanto o dito quanto o não-dito passam pelo crivo da memória da narradora. A reelaboração do passado no presente é uma forma de consolidação da vingança sobre o clã de brutamontes. Se na ação, ela se valeu de estratégias da ordem do *logos* para enganar, no presente da enunciação, a voz esteve a serviço do coroamento do ardil. A desforra, portanto, completa-se na medida em que o discurso e a razão são usados para exaltar sua contravenção, parte da qual, aliás, fora executada no manejo da palavra. Diante disso, o *logos* vitorioso se alça à categoria estruturante no conto. Ao cabo, nota-se que a palavra aflora como artifício do malandro e da mulher usurpada. Com ela, logra-se a ordem do patriarcado, seja para tirar proveito, seja para assassiná-la.

Por último, vale uma ressalva acerca de “Esses Lopes”. Ao contrário de “A volta do marido pródigo” e “Nada e a nossa condição”, não é possível atribuir a “Esses Lopes” uma representação particular por meio da qual se possa sugerir uma reflexão que abrange a unidade de *Tutameia*. A organização dos contos se caracteriza justamente pela fragmentação e pluralidade de temas e formas.

Para encerrar, *nada* como examinar a *condição* estética do *ato* de Tio Man’Antônio. Aqui é o sobrinho o responsável por conduzir o texto. A orquestração do narrador aponta para um cenário – de onde se vislumbram também alguns atores – de raiz escravocrata. No entanto, não é nessa indicação do passado que a cena do patriarcado

nacional é mais significativa. O sentido profundo do texto se inscreve, na verdade, no devir social, na sugestão do futuro que circunscreveria a ordem patriarcal.

Na trama, assistiu-se à história de um grande ato. Tio Man' Antônio após a morte da esposa, casar as filhas, mudar o modo de exploração na fazenda, resolve doar suas terras a seus subalternos. Filantropicamente, ele mantém a gerência sobre eles até o momento final de sua morte. De modo saliente, desenha-se uma nova configuração social no desmantelamento da família, no investimento da agropecuária e na transição do capital rural para a cidade. Nas camadas subterrâneas do texto, a decadência da ordem senhorial encontra-se cifrada na enunciação. O sobrinho conduz a narrativa para uma história elevada, em particular, para um enredo de viés messiânico, ainda que às avessas, pois o líder renunciador seria o velho fazendeiro. Todo empenho do narrador está em criar uma ambiência mítica do tio, conferindo a seu parente o desfecho dignificante, apesar das contradições do grande ato. Para tanto, a ordenação do conto, a interpretação sobre a postura dos pobres e a percepção acerca da morte do patriarca na casa – que é consumida pelo fogo – são usados segundo o que se poderia pensar como um estilo afim do tom messiânico. Este seria ordenado aos poucos pelo narrador. Do ponto de vista do estilo, o sobrinho narrador mescla sabidamente subjetividade à objetividade, descrição à narração, e muda astutamente o registro para uma dinâmica mais veloz após o protagonista entrar em luto. Isso se associa à elaboração da aparente sina lendária enleada ao tio. O narrador, aliás, reforça a formalização mágica atribuindo quatro alcunhas de viés mítico ao tio. Além de algumas alusões às imagens extramundanas, como *serafim*. No quadro geral, a junção desses recursos empresta à desapropriação das terras uma grandeza a que se chamou de *ato fundador inaugural*, de onde irromperia o paraíso milenar.

O tratamento sublime conferido ao tio e a seu grande ato despistam a possibilidade de colar a pecha de louco ao patriarca e, sobretudo, esfumaça a decadência da ordem senhorial. Além disso, a narração elevada também ajuda a ocultar a condição *sine qua non* do poder que tender a se conservar. Todas essas nuances são vertidas em matéria milenarista, de modo que o plano mítico, mesmo às avessas, dissimula a realidade objetiva. Esta, por seu turno, parece cortar as *Primeiras histórias*, na medida em que vários indícios sociais dramatizados apontam para o novo contexto do poder senhorial no Brasil.

Guimarães Rosa empresta aos textos contornos distintos a fim de apreender especificidades que modelam as várias formas da ordem patriarcal. Do que foi exposto, violência e conservação do poder parecem unificar a família patriarcal nesse grande sertão chamado Brasil.

BIBLIOGRAFIA

I - Obras de João Guimarães Rosa

Sagarana. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

Primeiras estórias. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Tutameia (terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile). 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

No Urubuquaquá, no Pinhém: (Corpo de baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Noites do Sertão: (Corpo de baile). 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Ave, palavra. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Estas Estórias. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

A boiada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Entrevista com João Guimarães Rosa. Concedida a Fernando Camacho. *Revista Humboldt*, vol.18 - nº 37, p. 42-53. Munique|Rio de Janeiro, 1978.

Guimarães Rosa entrevistado por Pedro Bloch. in: BLOCH, Pedro. 'Pedro Bloch entrevista'. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1989. (publicado originalmente na revista *Manchete*, nº 580, de 15.6.1963).

Conversas com escritores brasileiros. Porto: ECL, 2000. (*Guimarães Rosa - entrevistado por Arnaldo Saraiva*. para o 'Diário de Notícias', de Portugal em 24/11/1966).

Entrevista concedida a Walter Höllerer, situada no documentário *Outro Sertão* (2013), de Adriana Jacobsen e Soraria Vilela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68&t=12s>

II - Estudos sobre João Guimarães Rosa

ARRIGUCCI JR, Davi. "O mundo misturado". In: *Novos Estudos Cebrap*, n.40, São Paulo, 1994.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1984.

- BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo: Hedra, 2010.
- BIER, Felipe. *Formação e realismo: forma e história em Sagarana*. 2016. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br – romance de formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2004.
- BRANCO, Ana Lucia. *Tutaméia: do chiste à mimesis. A respeito da família*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CAIXETA, Maryllu de Oliveira. “Notas sobre o silêncio da primeira recepção de Tutameia: terceiras estórias”. In: Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, Julho 2013.
- CALLADO, Antonio; CANDIDO, Antonio; PIGNATÁRI, Décio; CAMPOS, Haroldo; ROCHA, Paulo Mendes da; SANT’ANNA, Sérgio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro. Ed. Saraiva/ Ed. Nova Fronteira, 2011.
- CAMARGO, Frederico Antonio Camillo. *O outro Rosa: textos 'marginais' e narrativas inacabadas*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CAMPOS, Andre Luis de. *A travessia crítica de Sagarana*. 2001. 276 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- CAMPOS, Vera Mascarenha de. *Borges e Guimarães: na esquina rosada do grande sertão*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- CARVALHO, Candice Angélica Borborema de. *Antonio Candido e a fortuna crítica de Guimarães Rosa: a recepção de Grande sertão: veredas*. Tese de doutorado. Unesp Araraquara-SP, 2016.
- CARVALHO, Elanir França. *Os sentidos do cômico - riso e representação social em Sagarana*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CORPAS, Danielle. *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: veredas*. Campinas: Mercado das letras, 2015.

- COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna Crítica 6 - Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa - Fronteiras, Margens, Passagens*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo, Editora Senac, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do Falso*. 2.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GINZBURG, Jaime. “Guimarães Rosa e o terror total”. In: *Críticas em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2017.
- GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. *Guimarães Rosa e o primeiro Modernismo: uma leitura de Sagarana*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.
- HANSEN, Marise Soares. *Guimarães Rosa e a revista Senhor: Uma poética da integração*. 2018. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- LEITE, Dante Moreira. “A ficção de Guimarães Rosa”. In: *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional: Edusp, 1979.
- LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”. In: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12/abr, 1946. Disponível em: Jornal de Crítica. JGR-IEB/USP-R1.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAGELA, Ana Lúcia. *Na garupa do cavaleiro diplomata: abrindo outras trilhas*. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2011.
- _____. *As astúcias das mulheres de Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2010.
- NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.
- NUNES, Benedito. “Tutameia”. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

_____. “Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão”. In: *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 81, p. 179-188, Julho, 2008.

PÁSCHOA, Airton. “Casa-grande e grande-sertão num conto de Guimarães Rosa”, In: *Revista Usp*. São Paulo, n. 47.

PASTA Jr., José Antonio. “O romance de Rosa – temas do Grande sertão e do Brasil”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, 1999.

RAMOS, Graciliano. “Conversa de Bastidores”. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

RAMOS, Maria Luiza. “A história na estória” In: *Machado e Rosa – leituras críticas*. Marli Fantini (org): Ateliê Editorial, 2010.

RIBEIRO, Renato Janine. “Augusto Matraga, a salvação pelo porrete”, In: *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. Lourenço Mota, Benjamin Abdala Junior orgs. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2001.

RODRIGUES, Camila. *Mãos vazias e pássaros voando: memória, invenção e não-história em Tutaméia*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços” In: *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. “As estórias de Tutameia” In: *Tutameia (terceiras estórias)* 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro. Edição de Janeiro, 2014.

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: Ed. UNESP/FAPESP, 2004.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai. (memórias)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFILED, Kathrim Holzermayr. *Desenveredando Rosa. A obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SOERENSEN, Claudiana. “Convite à ruminação: os paratextos de Tutaméia”, In: *Miscelânea*, Assis, vol.5, dez.2008/maio 2009.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revam; UCAM; IUPERJ, 1999.

TATIT, Luiz. *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê editorial, 2010.

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. “O provérbio nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto”. In: *Navegações*, v. 8, n. 1, p. 57-63, 6 out. 2015.

TRUZ, Thiago Moraes Fernandes. *Duas faces da malandragem: a figura do malandro nos contos "A volta do marido pródigo", de Guimarães Rosa, e "Paulinho perna torta", de João Antônio*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

UTÉZA, Francis, *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande*. São Paulo: EDUSP, 1994.

III - Bibliografia geral:

ABREU, Mauricio A. de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Arthur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 4. ed. São Paulo: Ed. Ateliê, 2015.

AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Homero de Freitas. “Apontamentos sobre a prosa satírica de M. Bulgákov. In: *Um Coração de cachorro e outras novelas*, M. Bulgákov. São Paulo: EDUSP, 2010.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2017.

ARISTÓFANES. *As vespas; As aves; As rãs*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 4. ed. São Paulo: Ed. Ateliê, 2004.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Carambaia, 2018.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. 3. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paula Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshal, *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário Portuguez e latino*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1720. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008431&bbm/5443#page/608/mode/2up>

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidade/Editora 34.

_____. “Lendo o *Segundo Fausto* de Goethe” In: *Fausto e a América Latina*, Marcus Mazzari/Helmut Galle – São Paulo: Humanitas, 2010.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo. Ed. Unicamp/ EDUSP, 2015.

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia” *Literatura e Sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. “Dialética da malandragem”, In: *Revista do Instituto de Estudos outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”, In: *A educação pela noite e Brasileiros*. 6.ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

_____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 16 .ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/ Ouro sobre Azul, 2017.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. “The Brazilian Family”, In: MARCHANT, Alexander e SMITH, T. Lynn (orgs.). *Brazil, portrait of half a continente*. Nova York, The Dryden Press, 1951.

COMPARATO, Fábio Konder. *A Oligarquia Brasileira: visão histórica*. São Paulo: Contracorrente, 2017.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, s.d.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Difel, 1966.

- _____. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- CUNHA, Antonio Geraldo da Cunha; SOBRINHO, Cláudio Mello. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ubu editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DERRIDA, Jaques, *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FAORO, Raimundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2011.
- FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*. Trad. Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FOUCAULT, Michael, *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2010.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. 51.ed. São Paulo: Global, 2015.
- _____. *Sobrados e Mucambos*. 15.ed. São Paulo: Global 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GINZBURG, Jaime. “Fragmentação e Conhecimento: notas sobre a crítica literária de Walter Benjamin”. In: *Críticas em tempos de violência*. 2. ed. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto – uma tragédia (segunda parte)*. Trad. Jenny Klabin Segall. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Fausto – uma tragédia (primeira parte)*. Trad. Jenny Klabin Segall. 5. ed São Paulo: Editora 34, 2013.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- GONZÁLES. Mário M., *A saga de um anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

- HOBSBAWM, Eric. *Rebeldes Primitivos. Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. 2. ed. São Paulo: Zahar, 1978.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO, *Odisseia*; tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic/ Companhia das Letras, 2011.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- JOLLES, André. *Formas simples. Legenda. Saga. Mito. Advinha. Ditado. Cazo. Memorável. Chiste*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- JULIEN, Alfredo. *Ágora, dêmos e laós: os modos de figuração do povo na assembleia homérica – contradições, ambiguidades e indefinições*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Brasiliense/Publifolha, 2000.
- KEHL, Maria Rita, In: “Bovarismo e modernidade”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 12, n. 10, p. 224-236, 6 dez. 2007.
- _____. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1973.
- LARAIA, Roque de Barros. “Jardim do Éden revisitado”. In: *Rev. Antropol.*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997.
- LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Gyorgy, *Marxismo e teoria literária*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MACHADO, Dyonelio. *Os Ratos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

- _____. *Arte e Sociedade: Escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrador por um amigo*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MATTA, Roberto da, *Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *A casa & a rua – espaço, cidadania mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro; Rocco, 1997.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “Sereias: sedução e saber”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de Menina*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei – Atualidade das Memórias de um sargento*. Cotia-SP: Ateliê, 2016.
- PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomem”. In: *Literatura e Sociedade (USP)*, 2010.
- PAZ, Otavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.
- PEREIRA, João Baptista Borges; QUEIROZ, Renato da Silva (orgs). *Messianismo e Milenarismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- PERRAULT, Charles. *Contos da mãe gansa e outras histórias do tempo antigo*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: EDUSP, 1965.
- _____. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.
- QUEIROZ, Renato da Silva, “O Herói-Trapaceiro, Reflexões sobre a figura do *trickster*”, in: *Tempo Social*; Ver. Social. USP. São Paulo, 1991.

_____. *Um mito brasileiro: estudo antropológico sobre o Saci*. São Paulo: Polis, 1978.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 102. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

REGO, José Lins. *Fogo morto*. 76. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. *Menino de engenho*. 102. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. *Usina*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. *Pedra Bonita*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010

RUFINONI, Simone Rossinetti: “À sombra da casa-grande: patriarcado, loucura e ressentimento em Fogo morto”. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [19]; São Paulo, 2018.

_____. “Entre o erudito e o popular: Macunaíma, a Pauliceia e o Uraricoera”, In. *Macunaíma*. Mário de Andrade. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2016.

_____. “Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros”. In: *Estudos Avançados*, v. 33, n. 97, p. 277-302, 10 dez. 2019.

_____. *Favor e melancolia – Estudo sobre a Menina Morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Trad. Eric Nepucemo. 9. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

SÁ, Sheila Pelegri de. *Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2020.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo, Editora 34, 2012.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, de Mello e. *O tupi e o alauíde – Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas cidades: Editora 34, 2003.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.

TORRES, Mario René Rodríguez. “De Antonio Candido a Antonio Candido: um programa de leitura de Antonio Candido em chave latino-americana”. In: *Antonio Candido 100 anos – Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz (org.)*. – São Paulo: Editora 34, 2018.

VERNANT, Jean-Pierre, “A bela morte e o cadáver ultrajado” In: *Discurso 9*. Trad. Elisa A. Kossovitch e João A. Hansesn. São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1979.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal, 1999.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998

WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 32, 2019.

Filmes:

GUERRA, Ruy. Os Fuzis. 1964.

ROCHA, Glauber. Barravento. 1962.

TARKOVISKY, Andrey. O Sacrifício. 1986.