

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS - IL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGEL
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA

RAIMUNDA MARIA DOS SANTOS

O SERTÃO MULTITEXTUAL DE GUIMARÃES ROSA: SENTIDO E FORMA DA
OBRA SAGARANA E A PARTICIPAÇÃO DO LEITOR MEDIADA PELOS
PROCESSOS DE INTERTEXTUALIDADE

Porto Alegre

2023

Raimunda Maria dos Santos

**O SERTÃO MULTITEXTUAL DE GUIMARÃES ROSA: SENTIDO E FORMA DA
OBRA SAGARANA E A PARTICIPAÇÃO DO LEITOR MEDIADA PELOS
PROCESSOS DE INTERTEXTUALIDADE**

Tese de Doutorado em Estudos da Literatura,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.
Orientador: Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo.

Porto Alegre, RS

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Raimunda Maria dos
O SERTÃO MULTITEXTUAL DE GUIMARÃES ROSA: sentido e
forma da obra Sagarana e a participação do leitor
mediada pelos processos de intertextualidade /
Raimunda Maria dos Santos. -- 2023.
171 f.
Orientador: Homero José Vizeu Araújo.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Estética da Recepção. 2. Textualidade. 3.
Sagarana. 4. Regionalismo literário. 5. João Guimarães
Rosa. I. José Vizeu Araújo, Homero, orient. II.
Título.

Raimunda Maria dos Santos

**O SERTÃO MULTITEXTUAL DE GUIMARÃES ROSA: sentido e forma da obra
Sagarana e a participação do leitor mediada pelos processos de
intertextualidade**

Tese de Doutorado em Estudos da Literatura,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.
Orientador: Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo

Porto Alegre – RS, 24 de novembro de 2023.

Avaliação: Aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo – ORIENTADOR
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof^a. Dra. Maria de Jesus Castro de Oliveira
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade de Brasília (UnB)

Prof^a. Dra. Juliane Vargas Welter
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Para Antonio Doca (meu pai), Dona Maria (minha mãe), Nardhã Oliveira (filho) e
Rayanne Sophia (filha).

AGRADECIMENTOS

A Deus pela fé e esperança que me nutre todos os dias da minha vida;

Aos meus pais Antonio Pereira dos Santos (Antonio Doca) e Maria Francisca de Oliveira Santos (Doninha) minha base;

Aos meus irmãos Áurea Maria, Luís Francisco, Francisco Luís, Antonio Filho, José Wilson (*in memoriam*), Maria Elenilda e Carlos César pela força e compreensão;

Ao meu filho Nardhã Oliveira e filha Rayanne Sophia, minhas energias vitais;

A minha sobrinha Iara Tamyres por todas as vezes que me deu suporte para o desenvolvimento das minhas atividades de doutorado. E foi sempre;

Ao meu querido de todas as horas Welmo Guaraci Marques de Oliveira, a quem devo a coroa do meu empoderamento. Pela parceria, conversas prósperas, especialmente, por sua fundamental importância para os meus planos estratégicos de pesquisas e por me fazer ver o ser humano por dentro e por fora por meio do exercício da empatia;

Ao amável Roberto Estivallet pelas tantas vezes que me potencializou, dando forças e me enchendo de energias boas com suas palavras e gestos carinhosos sabor café Estino. Foi o café mais acolhedor, cultural e dialógico que tive o prazer de experimentar e que, de forma suave, ajudou a construir minha trajetória pessoal e profissional. Foram daqueles momentos únicos e valiosos (feito Pérola), que valem por uma vida inteira;

Ao casal querido Ma. Michelle (PUCRS), Dr. César (UFRS) e à doce Júlia Brandão pela acolhida. Família incrível que me proporcionou comodidade em seu lar, passeios alegres, incluindo rodas de chorinhos no bairro boêmio de Porto Alegre/RS – Cidade Baixa e outras paragens. Momentos tão necessários para diluição das asperezas inerentes às atividades intensas de doutoramento;

Ao querido Historiador Sd Roger Marcelo pela aula de história no Museu da Brigada Militar em Porto Alegre que me pôs no contexto sócio-histórico e cultural do Rio Grande do Sul, mostrando as transformações e diferentes atividades no âmbito da ordem social nacional e sul-rio-grandense. As visitas a lugares, museus e bibliotecas serviram de estímulos para leituras importantes e foram experiências singulares de contato com a cultura local – da quentura do chimarrão à friagem da Serra Gaúcha. Foi também quando percebi o Brasil ainda mais adverso em geografia e linguagens;

Ao meu querido orientador professor Dr. Homero José Vizeu Araújo (UFRGS) pela amizade, generosidade, ensinamentos e por muito acreditar na minha pesquisa;

Ao corpo docente, discente e equipe técnica do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS;

À Universidade Federal Rio Grande do Sul por ser uma Universidade de excelência;

Ao colega de doutorado Wilson Barbosa sempre tão companheiro e cuidadoso em compartilhar atividades essenciais e lembretes do Calendário Acadêmico. E, também, pelos momentos de descontrações vividos na Orla do Guaíba – o Gasômetro, os quais renderam boas conversas e risadas;

Aos(às) amigos(as) que sempre acompanharam, acreditaram e torceram, em especial às companheiras de estudos e dramas Maria Rosa, Joelma Resende, Cristianne Araújo e Joseane Mendes;

À Universidade Federal do Piauí por proporcionar quatro anos de dedicação total ao doutorado e aos meus colegas de trabalho do CCHL-UFPI por compreenderem minhas ausências;

Aos membros da banca examinadora desta tese que ajudam a desenvolver um trabalho de excelência com seus apontamentos.

Minha gratidão!

*“Isso é parte da beleza de toda a literatura.
Você descobre que seus desejos são
desejos universais, que você não está só e
isolado de todo o mundo. Você pertence.”*

Scott Fitzgerald

*“O homem vive dentro do mundo como
corpo, mas o mundo vive dentro do homem
como palavra.”*

José Carlos de Azeredo

RESUMO

Sagarana de João Guimarães Rosa compõe-se marcadamente, por estratégia intertextual, apresentando-se cheio de brasilidades e regionalismos, de eruditismos e coloquialidades. Esta tese tem por objetivo analisar os nove contos-novelistas do livro, a partir da composição do texto e de fatores extraliterários, recuperando o percurso de leitura crítica e organizando aspectos sócio-históricos e composicionais que permitam compreender sentido e forma e a participação do leitor mediada pela estratégia textual, bem como, a noção de regionalismo literário, envolvendo as noções de nacional e universal. Para tanto, cumprem-se os seguintes objetivos específicos: i) apresentar um diálogo entre a Teoria da recepção e os processos textuais; ii) recuperar os estudos dos contos rosianos na perspectiva de entendimento entre Estética da recepção, contexto da forma literária e impacto da obra na história da literatura e; iii) analisar as impressões críticas sobre *Sagarana* proferidas à época de sua publicação e a relação entre a intertextualidade e a participação do leitor na produção artística e, conseqüentemente, na atemporalidade da obra literária. Conforme Robert Jauss (1994), ocorre um aferimento do valor estético da obra no ato da leitura, quando o leitor a compara com outras já lidas e percebe haver singularidades. Mikhail Bakhtin (2016) trata da ideia de discurso responsivo em consonância com a ciência do texto. Franco Moretti (2014), Roberto DaMatta (1997) e Walter Benjamin (1994) tratam da forma e estilo relacionados ao contexto de modernidade. Assim, o método de análise é o de busca de respostas em aspectos internos e externos do texto, considerando o contexto sócio-histórico e cultural do leitor, do autor e da obra, o percurso de leitura e a repercussão no pensamento crítico sobre a história da literatura, desde a publicação em 1946. Fundamentando-se na Estética da recepção e na ciência do texto, os resultados apontam que, indo na contramão da crítica estruturalista que entende a obra como autossuficiente e o leitor como figura menor, a proposta de leitura de *Sagarana* demanda a participação do leitor e, esse é tido como elemento fundamental para perpetuação da obra de arte, pois a reconstrói, dando novo sentido, toda vez que ler.

Palavras-chave: Estética da Recepção. Textualidade. *Sagarana*. Regionalismo literário. João Guimarães Rosa.

ABSTRACT

João Guimarães Rosa's *Sagarana* is markedly composed by intertextual strategy, presenting itself full of brazilianess and regionalism, eruditism and colloquialism. The aim of this thesis is to analyse the nine short stories in the book, based on the composition of the text and extra-literary factors, recovering the path of critical reading and organizing socio-historical and compositional aspects that allow us to understand meaning and form and the participation of the reader mediated by the textual strategy, as well as the notion of literary regionalism, involving the notions of national and universal. To this end, the following specific objectives will be met: i) to present a dialogue between reception theory and textual processes; ii) Aesthetics of reception, context of literary form and impact of the work on the history of literature and; iii) to analyze critical impressions of *Sagarana* at the time of its publication and the relationship between intertextuality and reader participation in artistic production and, consequently, the timelessness of the literary work. According to Robert Jauss (1994), the aesthetic value of the work is assessed during the act of reading, when the reader compares it with others already read and realizes that there are singularities. Mikhail Bakhtin (2016) deals with the idea of responsive discourse in line with the science of text. Franco Moretti (2014), Roberto DaMatta (1997) and Walter Benjamin (1994) deal with form and style related to the context of modernity. Thus, the method of analysis is to search for answers in internal and external aspects of the text, considering the socio-historical and cultural context of the reader, the author and the author's work, the reader's journey and the repercussions on critical thinking about the history of literature since its publication in 1946. Based on the Aesthetics of reception and the science of the text, the results show that, going against structuralist criticism which sees the work as self-sufficient and the reader as a minor figure, *Sagarana*'s reading proposal demands the participation of the reader, who is seen as a fundamental element in the perpetuation of the work of art, since he reconstructs it, giving it new meaning every time he reads it.

Keywords: Aesthetics of Reception. Textuality. *Sagarana*. Literary regionalism. João Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
-----------------	----

1ª PARTE

ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO LITERÁRIA E A TEXTUALIDADE: OS INTERTEXTOS

1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: ALCANCES E RELAÇÃO COM OS PROCESSOS INTERTEXTUAIS.....	21
1.1 PRESSUPOSTOS SOBRE O MARXISMO E O FORMALISMO RUSSO.....	22
1.2 ALCANCES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....	26
1.3 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E PROCESSOS INTERTEXTUAIS.....	31

2ª PARTE

ANÁLISE DOS ASPECTOS HISTÓRICOS DA LITERATURA: O PANO DE FUNDO E O ESTILO LITERÁRIO DE ROSA

2 O QUE HÁ EM SAGARANA: MATÉRIA, LINGUAGEM E IMPACTO LITERÁRIO.....	37
2.1. BREVE RESUMO DOS CONTOS ROSIANOS.....	37
2.2. TRAJETÓRIA E IMPACTO DE UM ESTILO.....	60
3 MODERNIDADE E FORMA LITERÁRIA: A RELAÇÃO ENTRE OS PROCESSOS SOCIAIS E O ESTILO DE ROSA.....	69
3.1. NARRATIVA, NARRADOR E SOCIEDADE MODERNA: A ARTE DE NARRAR EM SAGARANA.....	74
3.1. 1 O narrador de Rosa e a ótica benjaminiana.....	78
3.1. 2 Rosa contador de estória: da oralidade à escrita.....	83
4 SOCIEDADE E CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS NOS CONTOS ROSIANOS: LAIO E MATRAGA SOB A LENTE DE DAMATTA.....	91
4.1 UM HERÓI-MALANDRO – O LAIO.....	98
4.2 UM HERÓI-SANTO – O MATRAGA.....	108

3ª PARTE

RECUPERAÇÃO DA TRAJETÓRIA DA RECEPÇÃO DOS CONTOS DE SAGARANA NA LITERATURA BRASILEIRA: O SERTÃO DE ROSA

5	CRÍTICAS DE ESTREIA DE GUIMARÃES ROSA NO CENÁRIO LITERÁRIO: O ALVOROÇO SOBRE O REGIONALISMO.....	118
5.1	AS IMPRESSÕES DE ÁLVARO LINS.....	121
5.2	PAULO RÓNAI E A TRADUÇÃO DO ESTILO DE ROSA.....	132
5.3	A NOVA CHAVE DO REGIONALISMO LITERÁRIO NO BRASIL SOB A ÓTICA DE ANTONIO CANDIDO.....	139
6	O SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA: INTERTEXTUALIDADE E PARTICIPAÇÃO DO LEITOR NA COMPOSIÇÃO LITERÁRIA.....	151
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
	REFERÊNCIA.....	166

INTRODUÇÃO

A obra *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa (JGR), promove uma nova perspectiva de regionalismo brasileiro. Descrita pelo próprio autor como novelística, a coletânea, de teor picaresco, segundo Massaud Moisés (1970), é composta por nove contos independentes em si, a saber: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Marcada pela oralidade estilística rosiana, as narrativas nos oferecem a representação do universo sertanejo brasileiro com seus jagunços e vaqueiros, resguardando as particularidades do sertão de Minas Gerais, palco de desenvolvimento dos enredos. Tais enredos desdobram-se, a partir de experiências vividas pelo próprio autor que se deixa perceber, ressaltando-se a imparcialidade na composição dos contos, no trato com a matéria e a linguagem. *Sagarana* passou por um processo de maturação antes de se lançar ao público, mas veio marcando seu lugar na literatura brasileira, ocupando um espaço tenso do ponto de vista de alguns críticos que lançavam olhares sobre a obra iluminados pela noção de regionalismo vigente no contexto literário da época da publicação.

O *Sagarana* é concebido na era de uma literatura regionalista que ultrapassara várias correntes modernistas polêmicas, podendo ser identificado como pertencente à terceira fase do modernismo no Brasil. Essas correntes encaminhavam-se para ideologias nacionalistas mobilizadas pelos processos sociais, políticos e econômicos de modernização. Por outro lado, as concepções conservadoras agiam na contramão dessa realidade, respingando nas atualizações literárias iminentes. Nesse contexto, *Sagarana* surge composta de brasilidades e regionalismos, de eruditismos e coloquialidades, resultantes da aproximação entre oralidade e escrita, tencionando a noção de regionalismo e a relação com a noção de local, nacional e universal na literatura brasileira e, abrindo-se à discussão.

Sobre o regionalismo a crítica literária posicionou-se, no século XIX, fundamentalmente, referindo-se a obras literárias que tomavam a região, não apenas como palco, mas como elemento estruturante da ação. Afrânio Coutinho (1986) infere que o lugar, para além de um cenário,

uma obra de arte deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna etc., – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida

naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico (Coutinho, 1986, p. 286).

Embora Coutinho entenda ser esse o sentido autêntico de regionalismo e a crítica literária referir-se desde o início do século XIX, tornando-se tradição da literatura brasileira, neste estudo procurou-se o ponto de reflexão sobre esse conceito que, por enquanto, não se pretende dá como categoria, apesar de se fazer uso do termo reiteradas vezes, neste e nos capítulos seguintes. A questão é que em *Sagarana*, o sentido do termo suspende-se ao serem observadas as representações regionais e universais.

O livro de contos trata de temas regionais representando o sertão mineiro, a saber: Minas Gerais, Sertão-profundo¹, bois, vaqueiros, jagunços, o bem e o mal, a vida e a morte, credices, mito, cotidiano social, dentre outros. *Sagarana* inicia-se já realçando o costume popular com uma “Quadra de desafio”, revelando a relação entre forma e sentido, isto é, sua composição intertextual – a multiculturalidade e interculturalidade no livro. A quadra, em Rosa (1946, p. 5), “Lá em cima daquela serra, /passa boi, passa boiada, /passa gente ruim e boa, /passa minha namorada.”, anuncia de que trata o livro de contos, especificamente, o local do enredo (não é urbano, nem litoral, é rural e distante – “lá em cima”), a temática sertaneja (envolve bois e suas andanças ou travessias, passagens que, obviamente, envolvem também os homens com seus dramas coletivos e individuais). Além disso, dá pistas sobre a universalidade cultural, fazendo entrever o costume (modo de vida) comum no sertão de toda parte do mundo, a exemplo de um trecho da quadrinha *Gray Fox*² (*Estória para Meninos*) apresentada em inglês “*For a walk and back again*”, said the fox. “*Will you come with me? I'll take you on my back. For a walk and back again*”³ (ROSA, 1946, p. 5). O autor conta com um leitor universal, convocando-o a participar da estória por meio de uma leitura sintagmática e paradigmática⁴, pressupondo a relação com o texto literário como ato de decodificar e decifrar, (tem-se leitor compositor em parceria com o escritor

¹ Considerando que, quanto mais a região está afastada do litoral, mais o sertão ganha profundidade (Grifo meu).

² Tradução: Raposa cinzenta – estória popular que representa a cultura sertaneja. Conforme o disposto em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Raposa-cinzenta>, com base em Kurten & Anderson (1980), “É o único canídeo cuja distribuição natural abrange as Américas do Norte e do Sul”. Portanto, uma representação que, no caso de *Sagarana*, transcende o sertão mineiro.

³ Tradução: “‘Para passear e voltar’, disse a raposa. ‘Quer vir comigo? Eu vou levar você nas minhas costas. Para passear e voltar’”.

⁴ Nesse caso, entende-se por leitura paradigmática, aquela em que o leitor, provocado por elementos do texto, aciona seus conhecimentos prévios, interpretando e agregando sentido ao que é lido.

ou vice-versa). A referida quadrinha sugere, ainda, que o leitor de *Sagarana* faça um passeio, mas que seja na companhia do autor do texto para poder ir e voltar, pois certamente, deparar-se-á com embaraços e convém aceitar o convite de uma raposa⁵.

A abordagem da proposta de leitura de *Sagarana* tem relevância por dar continuidade a discussões e provocações no âmbito da crítica autorizada, sobre temas interessantes, tanto do ponto de vista social quanto cultural, bem como, questões políticas que envolvem os estágios pelos quais passa a literatura regionalista no Brasil. Acerca do regionalismo, aliás, tem rendido conversas em torno do conceito mesmo e da questão da centralidade emplacada pelo modernismo literário brasileiro. E, é na perspectiva do conceito que se pretende colaborar com a produção de conhecimentos.

Conforme estudos na perspectiva da Estética da recepção realizados por estudiosos de João Guimarães Rosa (JGR), o leitor rosiano depara-se com um acontecimento literário, quando, no ato da leitura, compara o que lê com outros textos já lidos ou experiências de vida. O exemplo disso é a leitura que se faz de jagunçagem em *Sagarana* em comparação com as histórias lendárias de jagunços do sertão sergipano – o bando do Lampião - lidas ou ouvidas, paralelamente, ou em outros momentos e contextos. Essa é uma lenda que já atravessa gerações. Outro exemplo é o da leitura que faz da oração de São Marcos no conto homônimo constante na obra em tela e a relação com outras orações de mesmo teor espiritualista já do conhecimento da massa leitora. Assim sendo, o leitor passa a conferir um sentido ao texto, visto que, aciona seu saber prévio⁶, provocado pelas cadeias textuais ou convenções literárias que são formas técnicas narrativas⁷ pertinente tanto ao horizonte de expectativa⁸ do leitor quanto das experiências lidas ou vividas pelo autor.

JGR, em *Sagarana*, ao tempo que dá visibilidade à cultura mineira e a questões humanas locais e universais, provoca uma reflexão sobre o entendimento de regionalismo no panorama literário de seu tempo. Também, se trata de uma obra que, na qual, não somente se aborda uma série de aspectos culturais que constituem o

⁵ Animal que na literatura simboliza a astúcia em encontrar caminhos para resolver ou safar-se de situações embaraçosas.

⁶ Conjunto de saberes tanto literário quanto os adquiridos na trajetória da própria vida, na concepção de Jauss (1994, p. 28).

⁷ O caráter intertextual do texto rosiano é aqui observado como marca do gênero *Sagarana*, isto é, como convenção estilístico-literária do autor.

⁸ Segundo Jauss (1994, p. 28), entendem-se como horizonte de expectativa os sistemas histórico-literários de referências trazidos pelo leitor. Estes, também, são evocados pela obra.

sertão mineiro, mas revela-se a identidade sertanista⁹ ao tempo que o leitor preenche as lacunas provocadas pelas cadeias textuais que o influenciam. Assim, considerando o contexto sócio-histórico e cultural do leitor e do texto, o foco de análise do objeto, neste estudo, é na proposta de leitura de *Sagarana*. Isso se dá à Luz da Estética da recepção, mas observando os processos linguísticos – a composição textual, tendo como tensão a noção de regionalismo no contexto da primeira metade do século XX. Pautando-se por fatores históricos e extraliterários e pondo-se entre duas tendências contrárias – uma de desalinhamento entre sociedade escravocrata e patriarcal (vocacionada à modernidade econômica e social) e outra voltada à valorização das tradições e falares do lugar (vocacionada a uma modernidade literária antiacademicista) –, as teorias críticas lançaram olhares às produções literárias de autores regionalistas como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz. Tais atitudes resultam em posicionamentos críticos divergentes que marcam o momento da história da literatura de irresoluto sentido de regionalismo literário. E, *Sagarana* vem anunciando uma nova chave de entendimento, abrindo reflexões sobre o conceito de literatura regional.

A presente tese apresenta um painel de análise à luz da Teoria da recepção literária e de alguns processos composicionais com vistas ao entendimento do desenvolvimento da forma literária e a implicação de um estilo, nesse caso específico, que reverbera a noção de regionalismo e a relação com a noção de nacional e universal. Nesse sentido, trata-se de contribuir com os atuais esforços no sentido de conferir consistência à história da literatura no Brasil, a partir dos estudos que se alinham à estética literária e os processos sociais, tomando como ponto de partida a crítica tradicional até metade do século XIX e os encaminhamentos posteriores.

Para tanto, ressalva-se que, foram levantados até o final de 2022 no Arquivo João Guimarães Rosa do IEB/USP, no catálogo eletrônico da CAPES, no Google Acadêmico e em *curriculum lattes* de pesquisadores, trabalhos cujas temáticas se relacionassem a esta investigação. Nesse levantamento notam-se pesquisas importantes que abordam os aspectos da estética literária, todavia numa perspectiva distinta da que se discute neste texto. Algumas dessas abordagens servem, aqui,

⁹ Considerando como o autor constrói os narradores de seus contos, prefere-se referir a sertanistas e não sertanejos. Entende-se que o sertanejo está mais para literatura regionalista assim concebida pela crítica literária. E, o sertanista, no que lhe concerne, é a figura do conhecedor das coisas do sertão, vivenciando e/ou vindo de fora.

como referenciais para análise do objeto e para aprofundamento de discussões envolvendo a história da literatura e o regionalismo literário.

Nesse caso, o estudo sobre o sentido e a forma do texto a partir de *Sagarana* concorre para melhor conhecimento da relação autor/leitor/texto. Parte-se de um entendimento sobre as correntes críticas tradicionais que se pautaram no materialismo marxista e formalismo russo e, fundamentalmente, da proposta da Estética da recepção defendida por Hans Robert Jauss. Esta discussão faculta, ainda, a compreensão de *Sagarana* e a realidade sociocultural do sertão mineiro visto como Sertão-Mundo, bem como dos estudos já realizados sobre o estilo do autor por sua composição artística autêntica.

A escolha pelo objeto, a princípio, dá-se pelas muitas possibilidades de estudos de uma obra de arte, especialmente, pela demanda de teoria dela emanada. Ademais, as novas tendências da crítica literária a põe a provas constantes. Com o avanço da modernidade e dos processos sociais, a crítica passa a questionar a própria crítica literária. Isso se dá em consequência das divergências de pensamentos e comportamentos diante das análises de obras literárias com foco em questões locais deixadas para trás na linha do tempo. A partir de *Sagarana*, discutem-se os aspectos que dão os desdobramentos do regionalismo ao exporem as contradições do termo em meio à crítica literária nacional voltada às produções locais.

O livro de contos de JGR traz, já em seu título, a ideia de uma leitura que precisa ancorar-se em outras leituras. A palavra *Sagarana* é um híbrido de *saga* (de origem germânica que significa canto heroico ou lenda) e *rana* (sufixo de origem tupi que significa aquilo que é semelhante). Então, sugere-se que o leitor acione seus conhecimentos sobre as características de uma saga e, o autor organiza seu texto, aproximando-se ao que ele entende sobre esse gênero. Assim, ele apresenta ao público algo “novo” e que, para o leitor, torna-se legível. Nesse sentido, questiona-se: como acontece a recepção do texto por meio da proposta de leitura dos contos de *Sagarana*, considerando seus aspectos composicionais? Indo na contramão da crítica estruturalista que entende a obra como autossuficiente e o leitor como figura menor, a proposta de leitura de *Sagarana* requer a participação do leitor e, esse é tido como elemento fundamental para perpetuação da obra de arte, pois a reconstrói, agregando novo sentido, toda vez que ler.

A questão acima orienta o estabelecimento de diálogos entre Estética da recepção, textualidade e as discussões que envolvem o regionalismo literário, a conferir as seguintes hipóteses: 1) considerando os pressupostos sobre literatura do século XIX ao XX e a questão da modernidade, há uma relação estreita entre a forma literária e processo histórico-social e, contrária à crítica estruturalista, uma obra literária solicita a participação do leitor para a construção do seu sentido; 2) com a chegada de JGR no cenário literário brasileiro abre-se o debate sobre a noção de regionalismo. A crítica especializada percebe a virada estilística regional com a criatividade, a autonomia e habilidade linguística rosiana, a qual tenciona a noção de regional e nacional; 3) da proposta de leitura de *Sagarana*, à luz da Estética da recepção, depreende-se que a inserção de mais um elemento para compreensão do texto literário (o leitor), aclara o estilo autoral que explica uma certa transcendência do regional por ser esse um coautor do texto em qualquer lugar e contexto; 4) a noção de recepção literária pode contribuir com a noção de regionalismo (regional/universal), à medida que se volta para o leitor e sua coparticipação. Em outras palavras, a proposta de leitura de *Sagarana* pode contribuir para o sentido regional e universal, pois, ao ler, o receptor lança mão de seus conhecimentos prévios, envolvendo-se numa prática social e exercita seu pensamento, o qual é vinculado à vida social, cultural e à condição humana e; 4), os aspectos multitextuais de *Sagarana* podem ser considerados recursos de convenção estilístico-literária capazes de proporcionar a propagação da recepção da obra.

Conforme o enfoque dado aborda-se: na primeira parte do texto, a noção de Estética da recepção e seus alcances e, ainda, sua relação com os processos de textualidade. Na segunda, discutem-se aspectos evolutivos da forma no cenário literário para o detalhamento estilístico da obra de JGR. Na terceira e última parte, recuperam-se os estudos da obra *Sagarana* já realizados na perspectiva da crítica literária de seu tempo e dos processos textuais para o entendimento da recepção dos contos rosianos no cenário literário brasileiro e do peculiar estilo de Rosa.

Nesse sentido, objetiva-se analisar os nove contos-novelísticos do livro, a partir da composição do texto e de fatores extraliterários, recuperando o percurso de leitura crítica e organizando aspectos sócio-históricos e composicionais que permitam compreender sentido e forma e a participação do leitor mediada pela estratégia textual, bem como, a noção de regionalismo literário, envolvendo as noções de

nacional e universal. Para tanto, cumprem-se os seguintes objetivos específicos: i) apresentar um diálogo entre a Teoria da recepção e os processos textuais; ii) recuperar os estudos dos contos rosianos na perspectiva de entendimento entre Estética da recepção, contexto da forma literária e impacto da obra na história da literatura e; iii) analisar as impressões críticas sobre *Sagarana* proferidas à época de sua publicação e a relação entre a intertextualidade e a participação do leitor na produção artística e, conseqüentemente, na atemporalidade da obra literária.

O desenvolvimento do estudo baseia-se nos seguintes pressupostos jaussianos de percurso da forma literária e da ciência do texto: a) Numa obra, o fato literário só existe enquanto acontecimento literário quando o leitor lê e processa comparações com outras leituras ou experiências vividas, portanto importa considerar a literatura e os processos sociais, a composição textual do autor com o foco de estudo no leitor; b) A obra literária deve ser vista em sua dimensão histórica - diacrônica, pois interfere e sofre interferência do contexto de produção, porém, não se deve confundir acontecimento literário com fato histórico; c) Todo texto absorve e transforma outro texto (é multitextual) e tal caráter provoca efeitos no leitor; d) O leitor de um texto, no ato de ler, empreende uma leitura sintagmática e paradigmática, isto é, decifra e decodifica, buscando e interpretando elementos do seu repertório de conhecimento, colocando-se entre o que está e o que não está presente no texto e, com suas interpretações, contribui com a produção, conferindo sentido ao texto lido. Daí a permanência de uma obra literária em diversos momentos históricos, não necessariamente, associada a uma visão idealista.

Tendo em vista o próprio estilo rosiano, considera-se que a inovação do regional passa pelas possibilidades de interpretação sugeridas na composição de sua obra, dada a versatilidade artística do autor e as questões discursivas. Assim, destacam-se os parâmetros formais e de sentido que ele adota, sobretudo, os linguísticos. As estratégias criativas de composição textual – um dos aspectos que marca a renovação da narrativa sertaneja do autor – apresentam-se como pistas que remetem às formas e sentidos de estilos literários de outros momentos e contextos histórico-culturais, a exemplo de referências à clássica novela picaresca e à *Commedia Dell'Arte* visíveis na composição da obra. Importa lembrar que dado a um caráter afeito a forma do romance (estrutura desengessada onde tudo cabe), *Sagarana* não se insere em uma tradição literária rígida, tampouco dista por completo

dos clássicos, porque os trazem para o contexto do leitor, por via de articulações multiculturais e intertextuais.

O foco de estudo na perspectiva da Estética da recepção dá-se nas relações externas e internas entre o leitor e o texto. Tais relações encontram terra fértil na produção criativa de JGR, visto que esta vem cheia de elementos linguísticos de construção de sentido do texto. Com a circulação/articulação dos recursos enunciativos constantes na obra, tecem-se referências às áreas específicas dos interlocutores; espiritualidade, cultura, registro de falas, enfim, a valores sócio-históricos e culturais. Nesse sentido, o processo composicional da obra contribui para o entendimento sociocultural por parte do leitor, dando-lhe possibilidades de ressignificação da leitura, portanto, de participação na composição textual do autor.

Conforme Robert Jauss (1994) ocorre um aferimento do valor estético da obra no ato da leitura, quando o leitor a compara com outras já lidas e percebe haver singularidades. Disso decorre um novo horizonte de expectativa, resultando em um novo parâmetro para avaliação de obras futuras. Nesse caso, registra-se a importância da estratégia de composição intertextual no texto rosiano para o entendimento das teses de Jauss. Conforme Ingedore Villaça Koch (2007, p. 35), “no processo de leitura, o leitor aplica ao texto um modelo cognitivo, ou esquema, baseado em conhecimentos armazenados na memória”. Essa ideia remete ao horizonte de expectativa de que trata Jauss.

Para recuperação da recepção de *Sagarana* a presente tese parte das impressões de Álvaro Lins, Paulo Rónai e Antonio Candido sobre a identificação e reconhecimento de JGR no cenário literário brasileiro no ano de 1946. Outros críticos também foram impactados, além de alguns que sobrevieram, nos anos seguintes, à publicação de *Sagarana*. Parte, ainda, da proposta metodológica de compreensão do texto defendida por Jauss, observando: o alcance de sua teoria, as considerações sobre a trajetória da história da literatura, a própria crítica da crítica literária e as tendências da composição literária brasileira de fins do século XIX e meados XX.

Sobre o percurso metodológico adotado, considera-se que este estudo se trata de um empreendimento em produção de conhecimentos a partir da abertura dada pela crítica literária às novas possibilidades de pesquisas nas últimas décadas, sobretudo, no que tange à corrente literária que problematiza a noção de forma, sentido e de regionalismo. O estudo realiza-se em três momentos ou partes, como já

mencionadas e são assim intituladas: 1ª parte – Alguns aspectos teóricos sobre Estética da recepção literária e processos de textualidade – os intertextos; 2ª parte – Análise dos aspectos históricos da literatura – o pano de fundo e o estilo literário de Rosa e; 3ª parte – recuperação da trajetória da recepção dos contos de *Sagarana* na literatura brasileira: o sertão de Rosa.

Para analisar sentido e forma da escritura de JGR nos é caro valer-se das contribuições metodológicas de *Leo Spitzer* (1887-1960). Refletindo sobre a tarefa do crítico diante da obra, após conclusões deduzidas sobre estudos linguísticos acerca de *Rabelais*, o romancista austríaco e crítico literário escreve:

[...] los que, a mi juicio, le puedo sugerir es que proceda em su trabajo desde la superficie hasta el “centro vital interno” de la obra de arte; que observe primero los detalles em el aspecto superficial de la obra particular [...]; que agrupe después aquellos detalles y trate de integralos em um principio creador que pueda haber estado presente em el alma del artista; que, finalmente, intente um hábil ataque por la espalda sobre los grupos de sus observaciones, para comprobar, de este modo, si la “forma interna”, que há reconstruído por vía de ensayo, da razón del conjunto de la obra (Spitzer, 1949, p. 31-33).

Considera-se que é pelo ponto de vista da linguagem, pensando para além da língua, partindo do conceito, que se pode estudar o arranjo (forma) literário. O caro é pela proposta de, segundo Spitzer (1949) apud Nabil Araújo (2013, p. 7), “procurar, nos detalhes linguísticos do menor organismo artístico, o espírito e a natureza de um grande escritor”. Portanto, entende-se que com foco em aspectos internos das narrativas, nos detalhes encontrados em trechos, pode-se partir para a compreensão do todo ou do conjunto da obra de arte, pois é nos pormenores que se percebe a experiência do artista.

Sabe-se, porém, que aspectos externos à obra devem ser considerados. Não há de se negar a influência dos acontecimentos sociais na produção artística, sobretudo, porque um gênero literário revela o horizonte de expectativa do escritor, à medida que este espelha suas experiências vividas e se deixa encontrar por detrás de sua produção. Ademais, os contos em análise trata-se de gêneros vocacionados a narrar fatos cotidianos, deixando amostra fatores extraliterários que ajudam a delinear a forma e a configurar o estilo autoral, porque influenciam atitudes individuais e coletivas, a exemplo de comportamento social e verbal.

1ª PARTE

ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO LITERÁRIA E A TEXTUALIDADE: OS INTERTEXTOS

1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: ALCANCES E RELAÇÃO COM OS PROCESSOS INTERTEXTUAIS

Neste capítulo apresentam-se, teoricamente, os alcances da Estética da recepção Literária, defendida por Hans Robert Jauss em 1967 e a relação dessa teoria com os processos de textualidade na pauta da ciência do texto a partir de 1960. Faz-se antes uma rápida discussão sobre algumas considerações relacionadas ao marxismo e ao formalismo russo. Em seguida, uma breve apresentação sobre o advento individualista e relativista da era moderna, baseando-se nas concepções de Mikhail Bakhtin (2016) e o entendimento sobre a revelação de uma estética do material gestada pela visão dos problemas da criação poética vislumbrada a partir das questões de linguagem. O que o crítico russo defende é uma criação estética que considere o **interaticionismo**¹⁰. Nesse caso, deve-se admitir o endereçamento dessa criação. Assim, tem-se o que Bakhtin chamou de “ato responsivo” e isso é como se chega à ideia de Jauss ao entender que o leitor é elemento fundamental na composição da obra.

Nesse sentido, concebe-se a Estética da recepção como uma proposta teórica de análise que prever uma dialética, envolvendo escritor/obra/leitor, considerando a função social, de quem produz arte literária, do texto produzido e, ainda, a função do leitor enquanto elemento importante nessa produção. Ao explicar a tese de Jauss, Jeciane Oliveira e Olga Castrillon-Mendes, escrevem:

O leitor não apenas contempla a obra de arte, mas desloca-se para dentro dela, e ao fazer parte da obra vive-a esteticamente e consegue, então, distanciar-se de sua condição real e refletir sobre a mesma. E assim ocorre a experiência estética em que o leitor desfruta do prazer suscitado pela apropriação subjetiva do objeto (o texto). Por conseguinte, uma obra de arte só alcança significado através da experiência estética (Oliveira; Castrillon-Mendes, 2015, p. 80).

Alinhando-se ao entendimento das pesquisadoras, entende-se que o efeito estético de que se trata é revelado pela relação dialógica entre obra e leitor. Pensando

¹⁰ Grifo meu: palavra cara à Ciência do texto e à Teoria da Estética da recepção.

assim, com um olhar atento à tríade composicional da arte: autor/obra/leitor referida por Antonio Candido (2002) como indissolúvel, importa debater, neste capítulo, sobre quais os alcances da Estética da recepção. Isso se torna possível, apoiando-se em teorias que, a partir do século XIX, consideram que o leitor é também partícipe da produção literária, à medida que, não só contempla, mas faz uma imersão na obra no ato da leitura. Trata-se de uma discussão envolvendo, também, observação sobre os aspectos linguísticos e semânticos que, conforme Jauss (1994), conta com um o leitor na posição de corresponsável no processo de composição do texto, à medida que, ao ler, lança mão de suas experiências. Para o crítico, isso torna a obra de arte objeto de apreciação em todos os tempos.

1.1 PRESSUPOSTOS SOBRE O MARXISMO E O FORMALISMO RUSSO

Para entender a contribuição dos estudos de Estética da recepção para a História da Literatura torna-se necessário ressaltar que, durante muito tempo, tanto os estudos da crítica quanto da teoria literária tinham seu foco no autor e na obra. Na melhor das hipóteses, o leitor era visto como um sujeito passivo, isto é, só absorvia o que lia. Conhecer as mais variadas formas de se fazer arte com as letras por uma cronologia histórica que primava apresentar uma relação de produção artística cultural assentada em si apresenta-se, nos tempos modernos e na visão de Robert Jauss (1994), como um equívoco de percurso dos estudos literário.

Para Jauss, a história da literatura encontrava-se decadente, porque não tinha um método próprio. Ela vinha servindo ao positivismo alemão do século XIX, restringindo-se a compor compêndios cronológicos de títulos categorizados por traços descritos a partir de uma teoria da literatura estagnada. Teoria essa, pautada por dois paradigmas: o marxista e o formalista russo. São paradigmas, segundo ele, que têm seus métodos embasados por uma estética da produção, reprodução ou representação de um fato literário de ciclo fechado. Em outras palavras, trata-se de um método que não considera a recepção e efeito do texto nos diversos momentos históricos. Essa recepção e efeito do texto na posteridade seria o que agregaria sentido à produção artística. A proposta da Estética da recepção de Jauss considera a relevância histórica com o leitor em cena, conferindo sentido à produção textual enquanto fato literário e arte.

Antes da discussão sobre a proposta de Jauss e suas contribuições, tecem-se alguns parágrafos, como que abrindo um parêntese, para aclarar o entendimento sobre os paradigmas marxista e formalista russo. Para lembrar-se daquele, ressalta-se a referência feita por Theodor Adorno¹¹ sobre o pensamento de Györg Lukács¹² antes do ano de 1930. Primeiro Adorno inspira-se nas abordagens do livro *A teoria do romance* para orientar sua estética e, baseando-se no pensamento de Lukács, guia-se pela ideia de que o que há de social numa obra é a forma e não o conteúdo.

Outro pensamento de Lukács desenvolvido por Adorno está no livro *História e consciência de classe*¹³. Adorno retira desse e aplica em sua obra a teoria da reificação¹⁴ ou da coisificação das pessoas e seus atributos. Nesse caso, a objetivação das coisas tende a apagar aspectos subjetivos implicados na abstração da arte. E, por sua natureza abstrata, uma obra de arte não se esgota, pois sempre que é lida ou observada provoca um efeito no leitor. Encontra-se, nesse ponto, uma teoria equivocada, no entendimento de Jauss, porque é centrada na coisa, no objeto arte. Para ele, não é tão somente a obra de arte e sua abstração a responsável por sua inesgotabilidade, mas há de se considerar o horizonte de expectativa do leitor.

¹¹ Vale lembrar que sobre a sociedade moderna, para Adorno (1985) em *Dialética do esclarecimento*, a crença racional do iluminismo culminou em fracasso. Ora, a modernidade, primava pelo controle da natureza, ou seja, a ciência avançaria para o homem ter mecanismos de controle dos recursos naturais. Ao invés da razão libertar o homem, o tornou condicionado a uma razão instrumental advinda da indústria cultural com o advento do capitalismo. Assim, tem-se o fim da razão autônoma até mesmo na produção da arte. Conforme Wallace Ferreira (2008, p. 335), “A indústria cultural, por sua vez, impede a formação de indivíduos autônomos e conscientes, capazes de decidir por conta própria os seus desejos e as suas vontades. Como dito, o próprio lazer é moldado pelas diretrizes culturais capitalistas, e a diversão torna-se uma extensão do trabalho, envolvendo relações de dinheiro, de interesse e de disputa”.

¹² Entende-se que o húngaro *Geörgy Lukács* foi hegeliano na Teoria do romance ao consentir a existência de um elo entre possibilidades de se conhecer as coisas e a situação de uma dada classe social. Assim, ele baseia-se na categoria de totalidade de Hegel para entender que “totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas” (Lukács, 2000, p. 31). Lukács nos permite uma visão crítica de uma sociedade em uma totalidade que se presume, sem desconsiderar a ideia de possibilidades presentes na realidade, essas possibilidades distintas de tendências.

¹³ Lukács também foi marxista em seu livro *História e consciência de classe*. Lembrando que conforme Marx, a classe social é definida pela relação do homem e a natureza, sendo pelo trabalho manual através do qual ele consegue transformar a natureza, ocupando um lugar social. Assim, é que surgem ou não as classes sociais em configurações próprias de como o trabalho são realizadas nos diferentes momentos históricos, a exemplo do escravismo fundado pelo trabalho escravo e as figuras dos senhores de escravo, auxiliares assalariados – os capitães do mato - e escravos. Outros exemplos tem-se o feudalismo composto pelos senhores feudais, auxiliares assalariados e servos e, também, o capitalismo fundado pelo trabalho proletário composto pelas classes: burguesia, auxiliares assalariados e proletários. Esse último, Lukács repudia.

¹⁴ Termo relacionado à perda de autonomia ou autoconsciência, aspecto característico da sociedade de modo de vida capitalista e que, segundo *Karl Marx* (1818-1883), diz respeito à certa forma de alienação.

O paradigma formalista russo também levou Jauss a se interessar em conferir novos rumos à história da literatura. Antes, porém, convém aclarar tal paradigma. Então, importa apresentar alguns esclarecimentos do estilo do romance dados por Mikhail Bakhtin e a concepção dos formalistas de seu tempo.

Na maioria dos casos o estilo do romance é reduzido ao conceito de "estilo épico" e lhe são aplicadas as categorias correspondentes da estilística tradicional. Com isso, apenas os elementos da representação épica são destacados (de preferência no discurso direto do autor). Ignora-se a profunda distinção entre a representação puramente épica e a representação romanesca. Em geral, as diferenças entre o romance e o epos são percebidas apenas no plano da composição e do tema (Bakhtin, 1990, p.77).

Bakhtin manifestou-se quanto à questão estilística literária no período da ascensão do romance. Para ele, algo no formalismo parecia paradoxal e carecia de explicação. Isso é o que o crítico russo faz no lugar dos formalistas.

Segundo as grandes opções da estética formalista absorvida por Bakhtin

A arte e a literatura nela se definem por não servirem a fins externos, mas por encontrarem sua justificação em si mesmas. Desse modo, o essencial não está na relação da obra com outras entidades – o mundo, ou o autor, ou os leitores –, mas na relação de seus próprios elementos constitutivos entre si. Isto leva os formalistas a prestar uma atenção constante (e muito original na época) à versificação, aos “processos” narrativos, à composição da intriga, à paródia e às outras características especificamente verbais das obras (Bakhtin, 1997, p. 6).

Sem rejeitar a ideia formalista, pelo contrário, revelando-se mais formalistas que os próprios defensores dessa corrente, Bakhtin encarrega-se de explicar o que, para nós, ficou sendo conhecido como o Formalismo Russo ou crítica formalista vocacionada a dar atenção para o estudo da linguagem poética tal como ela é. Ainda conforme Bakhtin (1997, p. 6), a “substituição da busca de uma transcendência pela afirmação do direito de cada indivíduo de julgar-se de acordo com seus próprios critérios concerne tanto à ética e à política quanto à estética”. Essa concepção é a da modernidade, tornando-se marca deste período, o advento individualista e relativista. Bakhtin ainda ressalva que, acreditar que uma obra se rege somente por seus constituintes internos é participar da ideologia moderna.

Os esclarecimentos de Bakhtin estão para elevar o debate e, com isso, ele censura não o formalismo do qual faz parte, mas os formalistas, alegando que não sabiam o que estavam fazendo, pois não refletiam acerca dos “fundamentos teóricos e filosóficos da sua própria doutrina” (Bakhtin, 1997, p. 6). Ele acrescenta que não é uma falha eventual, pois os formalistas “compartilham esse traço com todos os positivistas, que acreditam estar praticando a ciência e buscando a verdade,

esquecendo que se baseiam em pressupostos arbitrários (p. 6)”. Entende-se que afirmar direitos individualistas relativistas é considerar aspectos metafísico e espiritual, exterior à materialidade da obra, que envolvem as individualidades. Isso opera contra a corrente positivista de culto à ciência, ao materialismo e a realidade humana. A filosofia dos formalistas deve primar pelo processo organizacional da obra como produto estético, não em fatores externos. Eis a arbitrariedade. Em suma, Bakhtin esclarece que a doutrina formalista se revela uma estética do material à medida que se interessa em ver os problemas da criação poética a partir das questões de linguagem. Para Bakhtin,

A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de **encontro e de interação** entre material, forma e conteúdo. [...] O paradoxo dos formalistas (e sua originalidade) fora praticar descrições “clássicas” (aristotélicas) a partir de premissas ideológicas românticas (Bakhtin, 1997, p. 6).

O pensamento de Bakhtin é de que a criação estética pressupõe interacionismo e deve considerar um endereçamento para ser vista na totalidade. Entende que essa criação prever uma reação diante dela, portanto, uma relação humana em que o direito individual estético seja exercido. Então, a forma (gênero), o material e o conteúdo são arquitetados com um objetivo de chegar a um fim, conforme uma previsão de resposta. E a estruturação da obra considerando o projeto enunciativo (palavra ou frase de construção responsiva) é o que garante uma complementação e agrega sentido a obra de arte.

Sobre o paradigma formalista, torna-se conveniente lembrar que Bakhtin (2003), ao referir-se ao ato criativo como responsivo porque se dirige a alguém e já prever resposta, explica que uma obra de arte se torna um enunciado e, essa ação envolve os três campos da cultura humana: arte, vida e ciência. E, a pesquisa estética deve considerar a estrutura total da obra que encontra sua essência em si, mesmo havendo uma relação com outras entidades: o mundo, o autor, os leitores. Em outras palavras, ainda que Bakhtin considere a interatividade social para a compreensão textual, a obra de arte não serve a fins externos, mas aos fins da própria arte, buscando justificativa de si em si.

O texto para Jauss é um fato literário que supera uma simples produção dialética prevista por paradigmas marxistas e formalistas que vêm a obra de arte como autossuficiente. Nesse caso, a Estética da recepção, se não resolve, dá a pensar sobre a necessidade de superação da resistência de tais opções teóricas

contraditórias ou equivocadas. Jauss entende que a obra de arte é completada por quem a ler, todas às vezes que ler, portanto, o seu olhar volta-se para o leitor.

1.2 ALCANCES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Voltando ao debate dos paradigmas marxistas e formalistas, tanto esse primeiro - que considera a forma como indicador de aspectos social tendente à objetivação ou coisificação que deixa de antever a subjetividade própria da arte, quanto o segundo, também com presunção da estrutura total da obra como explicação de si, ainda não são considerações suficientes para explicar por que uma obra de arte permanece ao longo do tempo. A proposta de Jauss introduz nos estudos de literatura um terceiro elemento para complementação da explicação da forma e sentido do texto literário – o leitor.

Para discutir quais os alcances da Estética da recepção ou proposta de reabilitação da história da literatura de Jauss, importa observar o que se entende por estética. E, se a pauta envolve a literatura, relembra-se sem muita demora a definição de literatura em sua essência pensada por Jean-Paul Sartre (1989), a partir do que ela é em relação às outras artes. Vale ponderar que o filósofo francês elabora seus conceitos, acreditando que a existência das coisas precede a essencialidade delas. Nos anos pós-guerra, entre 1946 e 1960, em seu livro *Que é a Literatura*, Sartre trata da existência de um pacto entre leitor e escritor. Para ele, o escritor precisa estabelecer um vínculo com o leitor, já que é esse quem atribui sentido e torna uma obra literária plena. Com esse pensamento o crítico empenha-se em explicar a força do engajamento literário, analisando não a literatura em sua totalidade, mas buscando um entendimento a partir da prosa literária. Assim, define literatura baseando-se em três questões: a) o que é escrever, b) por que escrever e, c) para quem escrever. Sartre entende que com isso, a literatura atinge a essência da criação verbal.

A ideia que Sartre tem é de uma literatura que dá saber sobre a realidade existencialista em que se revela o sentido do homem, o sentido de ser o que se é. Nesse caso, é que se apresenta primeiro a existência e não a essência das coisas. Sendo assim, para ele, o escritor engaja-se em sua atividade literária para que essa seja ferramenta de mudança ou alteração da realidade. Portanto, o engajamento torna-se intrínseco à literatura, quando se pensa nela como transformação do homem e do mundo. Não se trata neste texto, sobre engajamento literário, nem se toma como

basilar, a teoria sartriana em sua íntegra, mas convém pontuar a convicção de literatura como criação verbal, resultante de uma atividade literária anti-individualista, já que o escritor mantém um elo com o leitor, porque precisa dele. Essas contribuições ajudam a compreender impasses sobre a abrangência/alcance da arte implicados em conceitos que tencionam a crítica literária, a partir do século XIX.

Ver-se, portanto, que Sartre admite, sem que seja seu foco de análise, a importância do leitor para que a literatura – a obra de arte - seja o que é em sua plenitude. E, que em se tratando de artes, essas são linguagens que se distinguem pela forma (música, pintura, literatura) e matéria (sons, cores, palavras). Então, o conceito de literatura deve pressupor experiências de linguagens. Tal visão de literatura, resguardando contraditórios ou divergências teóricas, não considera a arte literária como atividade a ser realizada por meio de um esquema fechado, ou seja, sem o jogo criativo e reações humanas diversas e adversas, tanto de quem escreve quanto de quem ler. Concebe-se, para este estudo, o entendimento de literatura enquanto manifestação da arte pelo uso estético da linguagem escrita.

Sobre estética entende-se se tratar de experiência humana que envolve emoções, capacidades intelectivas e diversas reações percebidas e apreendidas. O autor, com sua particularidade, empreende um jogo de produção artística com um propósito de se mostrar ao leitor como surpreendente pelo nível da inconfundibilidade. Assim, ele se torna específico e único.

Etimologicamente, a palavra estética advém do grego *aisthesis* (palavra relacionada à experiência, sensibilidade, sensação, percepção, conhecimento sensível). Primeiro, surge como disciplina filosófica que trata da beleza associada por Platão àquilo que faz bem, é perfeito e é verdadeiro. Depois, é entendida como filosofia da arte ou estudo da essência do belo. Por volta de 1700-1750, atribui-se como fundador da Estética o filósofo Alexander Baumgarten pelo trabalho de investigação sobre a importância das capacidades de sensibilidades na construção do conhecimento. Baumgarten apropria-se do termo para designar o gosto pela arte a partir da sensação de prazer ou desprazer. Chega-se, assim, a importância do estudo de Estética literária para compreender mecanismos de lapidação da palavra em prol das expectativas humanas diante da arte em suas realidades.

Conforme a Estética da recepção jaussiana entende-se que o autor, em sua obra, vai produzindo e deixando suas pegadas. O leitor precisará acionar seus

conhecimentos prévios no ato da leitura, entrando no jogo da produção por meio de articulação de recursos comunicativos disponíveis no texto (consideram-se, inclusive, os intertextos), associados ao seu repertório particular adquirido ao longo da sua trajetória de vida. Nesse jogo, ele experimenta sensações do seu contexto e do contexto da obra, tanto do ato da concepção quanto do ato da leitura. Trata-se de uma experiência estética envolvendo autor (com seu horizonte de expectativa), obra (com seu contexto e no contexto de leitura) e leitor (também com seu horizonte de expectativa).

A função estética da literatura permite ao leitor uma experiência de gosto que envolve a reação causada pelo embate entre obra e leitor. Isso para Jauss trata-se da experiência do leitor diante da produção literária que resulta numa relação de comunicação que, no que lhe concerne, não ocorreria senão numa relação dialógica entre o texto e seus receptores e desses entre si. Assim, a teoria da Estética da recepção literária eleva-se à categoria de teoria da comunicação. Dessa maneira, a teoria de Jauss justifica-se pelo fato do leitor não está sozinho ao experimentar o prazer proporcionado pelas palavras que compõem um texto.

A Estética pode ser entendida como um processo de polimento das palavras para que estas provoquem um efeito (emocional e imaginativo) no leitor (ocorre-se a recepção emocional de prazer). Em outras palavras, deve o autor burilar sua obra (com o belo, o contemplativo, o chamativo e tudo mais que provoque bem-estar e reflexão), voltando-se para a percepção do seu interlocutor. Nesse sentido, Jauss provoca uma discussão no campo da história da literatura, propondo um desdobramento de leituras do objeto arte, no caso, da obra literária, que considere a fundamental participação do leitor no processo de produção, resultando na arte potencialmente atemporal.

Para entender o alcance da Estética da recepção torna-se necessário aclarar em que medida a obra de arte, seu autor e, também, com importância o seu leitor explicam a atemporalidade sem esbarrar em uma dada ideologia. A proposta de Jauss tem sido alvo de debate no meio crítico literário que chegam a apontar seus limites ou fragilidades. Importa aqui observar alcances teóricos. Sobre isso, tem-se que, as sete teses postuladas pelo crítico entusiasta da teoria da Recepção literária propõem a união entre história e estética, tecendo crítica sobre o marxismo e formalismo, numa perspectiva de reformulação da história da literatura. Da 1ª à 4ª tese, Jauss refere-se

à estética literária. Essas teses fundamentam as três últimas que se referem à historicidade literária.

A primeira admite o caráter dialógico da obra literária que se compõe de fatos enquanto resíduos dialetais. Nesse caso, o leitor é a garantia da atualização contínua da obra para que essa nunca perda sua atividade, vivacidade e passe a resistir no tempo. A segunda tese admite a reconstrução do horizonte de expectativa do público ao qual foi destinada a princípio. Assim, tem-se que o leitor, diante do que ler, aciona seu conjunto de experiências adquiridas ao longo de sua trajetória de vida, despertando expectativas e certo posicionamento ou comportamento emocional. Nesse entendimento, a experiência de quem ler, pressupõe seus saberes previamente adquiridos. A terceira faz referência à distância ou estranhamento existente entre o horizonte de expectativa do leitor e daquele provocado pela obra. Nesse sentido, a estética literária relaciona-se ao leitor e ao contexto de leitura – o quanto há ampliação ou o quanto ocorre uma adaptação do horizonte de expectativa. A quarta tese determina que, um texto literário ganha sentido conforme os acontecimentos históricos. Então, o acúmulo de experiência do leitor ao longo do tempo é o que vai construindo o sentido do texto literário, visto que a obra se reconstrói a cada leitura.

Em suma, a primeira tese diz respeito à relação leitor-obra, a segunda trata do saber prévio do leitor e sua experiência diante do texto, a terceira sobre o estranhamento que uma produção literária pode causar ao ser lida, possibilitando outras percepções de realidade – o quanto satisfaz ou não o leitor - e, a quarta, busca entender a relação existente entre a obra, o contexto de produção e de leitura, observando o horizonte de expectativa do leitor e se suas necessidades são atendidas ou não nessa interação com o texto literário. Até aqui, Jauss fundamenta as três últimas teses, as quais se apresentam como a metodologia de estudo de obras literárias.

Inquietado pela falta do método de análise da obra literária, Jauss, após fundamentação teórica, apresenta suas três últimas teses. A quinta indica a Estética da recepção como responsável pela organização da obra numa cadeia literária que lhe é conforme e, ainda, indica que outra obra subsequente preenche lacunas da anterior, permitindo ressurgir algo deixado noutro contexto histórico - análise diacrônica. A sexta tese indica a possibilidade de uma análise sincrônica de uma obra, através da observância de cortes cronológicos, deixando explícitas a estabilidade

sintática (aspectos estilísticos, de figuras e de gêneros) e a variação semântica (aspectos simbólicos, temáticos e metafóricos). Nessa tese, fica evidente a possibilidade de busca por um ponto de articulação entre as obras literárias de uma época que são fortes indícios de rupturas e, simultaneamente, apontamentos para novos caminhos da história da literatura. A sétima tese, trata-se da observação da relação entre literatura e sociedade (vida), possibilitando a indicação do quanto uma obra ecoa uma determinada época. Isso se abre ao entendimento do quanto à literatura constitui-se como monumento histórico por sua função social criativa, pela natureza vivaz (animada) do texto literário.

Hans Robert Jauss (1994, p. 22) observa que o marxismo não se ocupa de estudar o leitor como faz com o autor de uma obra, restringindo-se a somente identificá-lo na estratificação social e os formalistas veem o leitor “apenas como o sujeito da percepção”, ocupando-se tão somente de vê-lo como indivíduo “dotado da compreensão teórica do filólogo, o qual, conhecedor dos meios artísticos, é capaz de refletir sobre eles”. Então, Jauss nos convida a pensar na pesquisa que ele considera ser levado a sério. Para ele, trata-se de estudo que se pauta “pelo critério mais rigoroso dos métodos científico-literários, da estilística, da retórica, da filologia textual, da semântica, da poética e da história das palavras, dos motivos e dos gêneros”. Nesse sentido, a nova perspectiva teórica pós-inflexibilidade da velha Teoria literária, considera que a forma tradicional da obra literária deve passar, então, a ser revisitada para a produção do novo. Dessa maneira, tem-se no final da década de 1960, com as contribuições de Jauss, uma perspectiva de estudo que, sem anular a importância do autor, procura focar no leitor. Nesse caso, os próximos capítulos deste texto apresentam estudos voltados para o caráter estético e para a função social da obra que, para Jauss em uma de suas postulações, seria a dimensão da recepção do texto literário e os efeitos que ele ocasiona no leitor.

Interpretando as ideias de Jauss, tem-se que o autor é responsável pelo resultado da obra. Nesse sentido, suas escolhas da matéria, produção estratégica e engenho linguístico precisam fazer cumprir a função social do texto, isto é, dar conta de aspectos políticos, culturais, históricos, econômicos, ideológicos do contexto. Nessa engenhosidade de produção o autor lança mão de elementos fundamentais na dinâmica de interpretação e participação do leitor; o discurso e os intertextos.

Conforme Robert Jauss,

O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita, simplesmente, a descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas quando ela revela aquela função verdadeiramente *constitutiva da sociedade* que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem, de seus laços naturais, religiosos e sociais (Jauss, 1994, p. 57).

Os alcances da proposta metodológica da Estética da recepção relacionam-se às possibilidades de análise e apreciação do texto literário em toda a sua estrutura composicional, observando os aspectos diacrônicos, sincrônicos e relacionais. Cabe esclarecer que a proposta jaussiana nos serve para análise de *Sagarana* e, o quanto uma obra permanece ao longo do tempo, considerando os processos de descrição da história geral e como se olha para essa obra de arte e sua função constitutiva da sociedade, inclusive o seu potencial de emancipação humana. *Sagarana* constitui-se como um documentário de um sertão, de uma região não urbana e sua organização e configuração histórica e social, mas cumpre, sobretudo, seu papel de arte monumental pela forma de articulação da matéria e da linguagem, revelando um estilo autoral de representação da realidade humana.

1.3 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E PROCESSOS INTERTEXTUAIS

Com o advento da ciência do texto, a partir de estudos linguísticos alemães da década de 1960, a atenção volta-se para o texto como artefato relacional, não havendo outra possibilidade de se compreender sua composição, senão numa perspectiva interacional.

Teoricamente, entende-se que o texto é a materialização da interação comunicacional verbal entre indivíduos. Para Ingedore Koch (2014), trata-se de uma unidade de ações humanas carregada de uma gama de fatores linguísticos. Portanto, os estudos do texto pressupõem interdisciplinaridade, considerando que o processo de textualidade forma-se por dois critérios linguísticos e conceituais (coerência e coesão) e cinco pragmáticos (intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e intertextualidade).

Para esta análise, considera-se o foco na relação dialógica entre autor/texto/leitor, especificamente, a interatividade de quem ler. Portanto, trata-se da importância dos processos de textualidade na produção da obra literária, tomando a intertextualidade como fator pragmático fundamental na construção dos sentidos e para a participação do leitor na resignificação textual cada vez que ler. Por enquanto,

destacam-se, ainda, alguns aspectos interessantes sobre a teoria da Estética da recepção, fazendo uma referência sobre a tríade acima mencionada e a aproximação do discurso de Jauss e Wolfgang Iser por ocasião de seus estudos na escola de Constança em 1960. O consenso entre os dois era o de haver o seguinte equívoco envolvendo história, teoria e crítica literária: interpretava-se o texto voltando-se ou para o cabedal de conhecimento do autor ou, com o intuito de desvelar o que o texto, através dos recursos linguísticos ali postos, comunica ao leitor. Tal equívoco se justifica por não ser considerado todo o repertório sócio-histórico e cultural do leitor no ato da leitura. Isso, segundo os estudiosos, anuviava o real sentido e a função social do texto, pois é no momento da leitura que se estabelece um diálogo envolvendo o leitor com todo o seu conhecimento prévio e o texto em si. Nesse caso, há de se considerar que toda vez que o texto é submetido a uma leitura, esse causa um efeito, conferindo a compreensão e a atemporalidade de uma obra literária.

Conforme a teoria do efeito, defendida por Wolfgang Iser nos aprofundamentos de estudos das relações leitor/texto, a atividade interpretativa do leitor decorre de sua capacidade imaginativa conformadas com os elementos presentes no texto, a exemplo dos fatores de textualidade. Segundo o autor, os elementos intrínsecos ao texto provocam vazios ou negação deles – parte da estrutura do texto, preenchidos no ato da leitura.

Considerando tais concepções, torna-se possível fazer uma observação dos elementos (intertextos) que, conforme os princípios da Teoria da recepção abrem lacunas, convocando o leitor para a participação na (re) significação do texto. Essa teoria interativa considera que o uso de um vocábulo ou ideia nova alheia para a grande parte dos leitores e presentes de forma implícita ou explícita na estrutura textual é capaz de provocar, no entendimento de Iser (1979, p. 85), “tanto uma reorganização das estratégias de comportamento, quanto uma modificação dos ‘planos de conduta’”. Em outras palavras, será a novidade linguística a responsável pelo desencadeamento de reações, isto é, de efeitos ao leitor. Essa ocorrência resulta na inserção desse leitor no jogo ficcional da obra ou na negação à leitura. É nesse ponto que se chega ao entendimento de que a intertextualidade põe-se como uma estratégia de referenciação da Estética da recepção defendida por Hans Jauss (1921-1997). O texto em sua composição traz elementos causadores de estranhezas, rompendo com as expectativas do leitor que, por sua vez, é forçado, segundo Costa

Lima (1979, p. 24), “a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo”. O leitor busca ressignificar as representações que, de forma habitual, eram projetadas, assumindo uma postura avaliativa a cada leitura e projetando valorização da obra literária.

Em todo o *Sagarana*, desde a epígrafe, exige uma intensa participação do leitor e isso já é consenso por muitos estudiosos do conjunto de contos que compõe a obra de João Guimarães Rosa. Tomando a epígrafe do primeiro conto como exemplo, o autor introduz a narrativa com um trecho oriundo de uma cantiga popular intitulada *Velha Cantiga, solene, da Roça* “E, ao meu macho rosado, /carregado de algodão, /Perguntei: - P’ra donde ia?/P’ra rodar no mutirão” (ROSA, 1946, p. 7). A composição intertextual é estratégia adotada pelo autor que vai do primeiro ao nono conto, abrindo lacunas por onde o leitor é convocado a participar da construção narrativa. Nesse caso, o convite é para acompanhar (rodar) a estória de um burrinho velho de olhos cansados (rosados) e corpo já recoberto de pelos brancos (algodão), mas, sobretudo, com respeitáveis ensinamentos (sabedoria própria de quem já alcançou a velhice).

A busca por construir um diálogo entre a proposta da Estética da recepção literária e os processos intertextuais adotados pelo autor encaminha-se para o entendimento dessa relação dialógica evidenciada pela estratégia de composição multitextual. Para tanto, há de ressaltar as contribuições de Júlia Kristeva (1969) sobre os estudos de intertextualidade fundamentados pela teoria de Mikhail Bakhtin e a arquitetônica construção do texto e seus sentidos. Em seus desdobramentos, a intertextualidade faz chegar ao conceito de metaficção sob a ótica de Linda Hutcheon (1991), considerados neste estudo pelo caráter ficcional do objeto - *Sagarana*. Vale destacar que as análises do texto literário concentram-se na percepção dos novos rumos que a crítica literária tem tomado nas últimas décadas, sobretudo, considerando a estreita relação entre literatura, história e sociedade.

Segundo Bakhtin (1929), a existência, compreensão e avaliação de um texto devem pautar-se pelo critério do diálogo com outro texto. Para ele, em um texto há sempre uma referência ou menção a outro. Nesse sentido, a intertextualidade é fator indissociável ao texto literário ou não. Segundo Gérard Genette (1972) e Kristeva apud Koch, Bentes e Cavalcante (2007), qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de outro texto. Ingedore Koch et al (2007)

afirmam que toda construção textual ou discursiva possui intertextualidades que podem ser vistas como *stricto sensu* (temática, estilística, explícita, implícita) e *lato sensu* (genérica e tipológica), apresentando-se em desdobramentos variáveis. A partir dessas noções de texto e fatores de textualidade se formulam os gêneros textuais, que ganham variações conforme a maneira como são veiculados.

Diante do exposto, tem-se que o texto caracteriza-se por seu aspecto multitextual e interdisciplinar, portanto, multicultural. Nesse caso, o que se considera importante para a compreensão de uma obra narrativa de cotidiano (contos), contexto em que se insere e o entendimento de regionalismo literário, por exemplo, são as contribuições dos Estudos culturais. Toma-se o conceito de cultura como modo de vida alinhado à necessidade da existência das artes. Tudo resulta da necessária ação do sujeito, como defende Raymond Williams em *Culture and Society* (1958). E cultura é categoria fundamental nos processos de análise literária, pois ao proceder à investigação sobre a obra procede-se, também, a investigação social. Assim, tem-se o entendimento de aspectos sócio-histórico e culturais que envolvem o sujeito, suas ações (papéis sociais) e o seu meio. Em *Sagarana*, alinhando formas e estilos entre os contos, a intertextualidade é um dos fatores que dá pistas para a interpretação da obra por meio dos referentes (os intertextos). Isso é o que se pretende aclarar por meio de uma breve análise dos contos, no último capítulo deste texto.

A produção literária do período pós-colonialista conduzia-se por ideologias de valorização do local e do nacional, inferindo distinção de cultura como se houvesse uma alta/baixa, melhor/pior, maior/menor. Neste texto, interessa lançar mão, também, das contribuições teóricas de Elisa Cevalco (2003, p, 9-25), ao conferir que a definição de cultura passa por entendimento histórico do modo de produção. Nesse caso, há uma valorização do que o homem, em interação com o outro, produz, isto é, vivendo em grupo, ele experimenta de uma cultura comum. Para a autora, os sujeitos se deparam com as contradições entre classes e buscam superá-las. São as lacunas de que trata Luis Costa Lima (1974), ou seja, um fenômeno identificado na composição da obra, que provoca no leitor estranhamentos, fazendo-o envolver nos assuntos polêmicos como questões sociais, religiosas e misteriosas suscitadas pelo texto.

Por um viés histórico cultural, Jacques Le Goff compreende que a memória coletiva faz parte do grupo social desenvolvido ou em desenvolvimento e, por via de documentos (texto) pode ser preservada.

Quando os monumentos escritos faltam à história, ela deve pedir as línguas

mortas os seus segredos e, através das suas formas e palavras, adivinhar os pensamentos dos homens que as falaram. A história deve perscrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação, todas estas velhas falsidades sob as quais ela deve descobrir alguma coisa de muito real, as crenças humanas. Onde o homem passou e deixou alguma marca da sua vida e inteligência, aí está a história (Le Goff, 2003, p. 107).

O autor do livro *História e memória* entende que, por onde o homem passa deixa marca de seus sonhos, suas crenças, seus conhecimentos e isso pode se perpetuar com a palavra e suas formas de expressão. Ele ainda chama a atenção sobre essa ocorrência, tanto nas classes dominantes, quanto nas classes dominadas, pois todos, coletivamente, buscam um potencial maior, um meio de sobreviver, de superar, de promover-se. Em *Sagarana*, o autor constrói personagens, imagens e movimentos em espaço marginal numa tentativa de representação da resistência, das capacidades e das infinitas possibilidades de superação humana, embora o seu foco seja naquilo que mais ocupa o espaço psicológico do homem – a inquietação existencial. Todavia, os contos propõem, com uma composição intertextual, uma narrativa em que o trabalho na preservação da memória cultural seja no sentido de libertar o homem e não para torná-lo escravo.

A obra de Guimarães Rosa é um exemplo inegável de um novo modelo de literatura, intertextual e multicultural, que reescreve o regionalismo brasileiro. O autor constrói sua obra numa engenhosa articulação intertextual, ou seja, o jogo linguístico envolve textos de outras ou da mesma cultura do contexto de produção de *Sagarana* e do contexto do leitor.

O assunto mais sugestivo, depois do desafio, era a história dos entes que povoavam a vida do sertão, bois, touros, vacas, bodes, éguas, as onças, os veados. [...] Os mais antigos versos são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. Os dramas ou as farsas da gadaria viviam na fabulação roufenha dos cantadores (Cascudo, 1984, p. 252).

Sagarana compõe-se dos elementos do espaço sertanejo relacionados por Câmara Cascudo e que, remetem a gêneros do presente do autor e de outras épocas. Isso instiga um fluxo de imaginário sobre sertão mineiro e outros sertões por parte do leitor. São referenciais a temas atemporais: além de matéria sobre gadaria e sertanidades tem-se a questão da moralidade, da vingança, da justiça, da religiosidade e da morte e outras temáticas entrelaçadas por intertextos que conferem a narrativa regionalista rosiana um estatuto peculiar.

Tendo em vista a apresentação de um painel de estudo sobre o percurso da forma literária, este texto aborda tanto a trajetória crítica e análise histórica de cunho

social e antropológica, quanto uma análise sobre intertextualidade - a presença do outro no que se escreve e no que se ler - em sentido amplo (todo e qualquer discurso na constituição da obra literária) e estrito (a presença de intertexto na produção escrita). Com isso, chega-se a um conhecimento razoável sobre a importância dos processos de textualidade – os intertextos, entendidos como estratégia dialógica do texto referida pela proposta da Estética da recepção.

As discussões seguintes e, se estendendo até o capítulo 5, recuperam os estudos da obra *Sagarana* de JGR já realizados na perspectiva da crítica literária, desde que se tiveram notícias do livro, para o entendimento do impacto causado pelos contos rosianos no cenário literário brasileiro. E, é no capítulo 6 que se apresentam as análises dos contos e seus aspectos intertextuais, os quais ajudam a revelar que a composição estilística do autor serve à participação do leitor na resignificação da obra literária a cada leitura realizada.

2ª PARTE
ASPECTOS HISTÓRICOS DA LITERATURA: O PANO DE FUNDO DO ESTILO
LITERÁRIO DE ROSA

2 O QUE HÁ EM SAGARANA: MATÉRIA, LINGUAGEM E IMPACTO LITERÁRIO

2.1 BREVE RESUMO DOS CONTOS ROSIANOS

Este capítulo traz um breve resumo dos contos rosianos para que o leitor possa inteirar-se, minimamente, do que há nas narrativas: matéria e linguagem. Em seguida, propõe-se, por meio de leituras de análises da crítica especializada, um entendimento sobre e o impacto causado pelo estilo do autor: uma experiência de produção literária que coloca no centro do debate o regionalismo literário.

As narrativas de JGR trazem particularidades que desengessam o conto em sua estrutura mais usual, fazendo-o novelístico e romancizado. Se considerado o entendimento de literatura em sentido amplo, segundo Candido (2004, p. 164) estamos diante mesmo de uma obra que é vista “claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos.” Os contos rosianos são contemplados no seguinte conceito de literatura dado por Candido

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático, em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2004, p. 164).

A narrativa rosiana constrói-se ao sabor do movimento cotidiano do sertão, seja do homem, dos animais, enfim, de todas as coisas que explicam o mundo em movimento. Conforme, Eneida Maria de Souza em prefácio ao livro *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, de Marli Fantini (2003, p. 19), a construção narrativa de João Guimarães Rosa desenrola-se “em torno de deslocamentos e desencontros, de travessias, veredas e sertões, [...]”. Marli Souza refere-se a *Grande Sertão: veredas*, todavia, as nove peças do livro *Sagarana*, contos que antecedem o romance, já têm essas feições, inclusive, cingidas com vocabulário poético marcante e peculiar, trazendo na composição das estórias o que há no sertão. A engenhosidade artística dos contos está na mistura de elementos cotidianos, ficcionais e lendários da região, o que aproxima do que se tem como literatura regionalista, mas não dista da literatura universal por não se restringir ao tempo ou ao espaço.

Apesar de narrativas independentes entre si, os contos constituem parte de um todo movente – o *Sagarana* ou a **quase saga** (grifo meu). Tem-se um livro de um sertanista¹⁵ – o escritor, que conta a história do cotidiano dos sertanejos¹⁶, porém, narrado por – senão o mesmo – outro sertanista. Nos contos, o palco escolhido pelo escritor é o sertão e seus elementos composicionais específicos de Minas Gerais, mas com muitos deles recorrentes, de uma forma ou de outra, em diferentes épocas e contextos. Citam-se: o deslocamento - movimento que o homem faz de um ponto estável para um ponto instável em busca de respostas às questões humanas universais; o retorno ao ponto de partida – movimento de desfecho em que as dúvidas humanas não são totalmente sanadas, quando muito são reelaboradas; a oralidade apresentada de forma criativa e característica fundamental dos narradores (de 1ª ou 3ª pessoa) dos contos¹⁷; a abordagem de costumes, crenças, comportamentos, expressões do imaginário do povo sertanejo; a gadaria e; exaustivas descrições geográficas, incluindo fauna e flora, trazendo uma presencialidade dos bichos e do que mais a natureza dispõe e sugestiona. Tudo isso é o que ocupa relevante espaço nas estórias.

O espaço-tempo dos contos registra-se nos aspectos psicológicos dos personagens. Importa ressaltar, nas palavras de Antonio Candido, que

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. [...]. No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 1976, p. 55).

Os contos de *Sagarana* estão muito próximos do gênero romance, considerados pela crítica autorizada como contos romancizados. Os tipos de personagens apresentam-se paradoxais como assim é o personagem de ficção. São os tipos extraídos do sertão, todavia não reproduzem tipos mineiros caricaturados/deformados, resguardando-se a verossimilhança, numa criação relacional entre seres reais e fictícios. São personagens que estão, em sua maioria, mais próximos da carnavalização, se considerados o tom cômico e o lugar social que

¹⁵ Convém o uso do adjetivo, se considerarmos o autor como explorador que se aventura pelo interior do sertão e, no caso de Rosa, em incursões com claro propósito de pesquisar para escrever seus contos. Trata-se de um exímio conhecedor do sertão.

¹⁶ Diz-se daquele que vive no sertão.

¹⁷ Esse traço apresenta-se melhor definido em narrativas rosianas posteriores a *Sagarana*.

ocupam, sobretudo, se observado o papel social do herói e seu comportamento interacional. Todavia, com mais clareza no último conto, o personagem representa o sujeito imerso no abismo da marginalização social. São personagens que se fixam na imaginação do leitor por suas características físicas, psicológicas, sociais e por seus modos de agir diante dos grupos aos quais se relacionam.

Sagarana abre-se com o conto “O burrinho pedrês” ambientado na Fazenda da Tampa em Minas Gerais. A estória de deslocamento de uma boiada capitaneada por Major Saulo – um dos personagens principais e patrão -, tem caráter fabular e estilo narrativo de cunho coletivo e medieval, propondo uma leitura de acontecimentos do lugar, como os casos de enchentes severas recorrentes na região de Minas Gerais. A narrativa-descritiva, em seu enredo, ao contar a trágica travessia do Córrego da Fome, conta também e em alto-relevo, a estória de Sete-de-Ouros – um burrinho velho, decrepito, mas cheio de experiências. A trajetória de sua vida está aludida nos vários nomes que recebera de seus vários donos: Brinquinho (quando novo, era brinquedo de criança), Rolete (quando jovem, era gordo), Chico-Chato (quando recebera alcunha depreciativa do sétimo dono), Capricho (para recobrar a decência com o novo dono) e então, Sete-de-Ouros por ser presenteado ao Major pelo padrinho jogador de truque. Outras estórias são lembradas e contadas, durante o desenvolvimento da trama principal, pelos personagens-vaqueiros, a exemplo da estória do boi Calundu, narrada por Raymundão e a da vaca fumaça que vitimou, tragicamente, Josias, companheiro do vaqueiro Tote, lembrada por Zé Grande. Além disso, têm as historietas que urdem o conto “O Burrinho pedrês”, como a vendeta entre Silvino e Badu, que por um golpe do destino ou circunstância trágica tem seu desfecho com a morte daquele por afogamento.

Os personagens apresentam qualidades mais ou menos em concordância, respectivamente, com seus cavalos, sendo esses jovens e robustos, com exceção do Burrinho Pedrês. Além de João Manico e Sete-de-Ouros, Francolim e seu cavalo de secretário, Major Saulo e seu cardão, tem-se: Raymundão e Leofredo com seus cavalos tocadores de boiadas, Benevides e seu Cabiúna soreiro fogofo, Zé Grande e Cata-Brasa matungo, Silvino e Café-com-leite empinado, Tote e alazão, Sebastião e Rio Grande ligeiro, Sinoca e Amor-Perfeito, Juca Bananeira e Belmonte inventador de moda, por fim, Badu e seu poldro pampa elétrico. Tônico e seu cavalo baio foi citado por Francolim, no momento do levantamento de homens e bichos. Todavia, não são

recrutados para participarem do deslocamento da boiada. Na travessia da ida quatrocentos e sessenta gados de corte, cavalos e cavaleiros conseguiram sucesso, mas na volta oito vaqueiros e nove cavalos morreram ao tentar usar o truque do burrico, seguindo-o pela correnteza forte do riacho.

A travessia do Córrego da Fome apresenta desfecho trágico, todavia, a depender de Sete-de-Ouros, o fatídico não se generaliza. A habilidade e astúcia do Burrinho pedrês o fazem herói, pois se salva e salva os mais debilitados dos vaqueiros como Francolim – “Caniço de magro” (Rosa, 1946, p. 24) que escapa agarrado no rabo do burrico, após perder seu cavalo na correnteza e Badu – um bêbado imprudente que teve de trocar montaria, pois não conseguia dominar seu poldro elétrico pelas condições de embriaguez. João Manico, apesar de montar o burrico na ida, na volta recusa – se a entrar no riacho e, com o poldro pampa, não entra na água por força de sua credence, assim como Juca Bananeira que alega resfriado para não se admitir supersticioso, salvando-se, também, do afogamento. Major Saulo salva-se ou por força do destino, ou pela desfaçatez de sua superstição, pois resolve permanecer mais um pouco na cidade, alegando ficar mais tempo com a família e sequer se arrisca na travessia, transferindo seu poder de patrão-guia ao seu secretário Francolim, que então é tratado como Saulinho pelos companheiros.

Em “O Burrinho pedrês” cada personagem tem sua “hora e vez”, como desfecho do desdobramento de sua trajetória de vida, inclusive com marcas que remetem aos mistérios da identidade do ser. Mas é do burrico (o protagonista) que o narrador se empenha em apresentar melhor “o famoso exemplo do reconhecimento por marca no corpo”, conforme Walnice Galvão (2008, p. 58). Tais marcas chegam a passar do corpo para o nome e são recorrentes nas narrativas rosianas, da primeira à nona. Galvão, ao tratar da trilogia mítica dos rituais de iniciação no nono conto rosiano, lembra que o emblema de Matraga aparece de forma mais simplificada com relação aos usos na arte nos séculos XVI e XVII. Em “O Burrinho pedrês” tem-se que

A marca-de-ferro - um coração no quarto esquerdo dianteiro – estava meio apagada: lembrança dos ciganos, que o tinham raptado e disfarçado, ovantes, para a primeira baldroca de estrada. Mas o roubo só rendera cadeia e pancadas aos pândegos dos ciganos, enquanto Sete-De-Ouros voltara para a Fazenda da Tampa, onde tudo era enorme e despropositado [...] (Rosa, 1946, p. 8).

Na crença cigana o coração simboliza a disposição para servir, a entrega. Tal como se comportava o burrinho. A marca em seu corpo remete a uma espécie de batismo como na crença ortodoxa. Já tendo um passado de venda, troca, revenda, o

burraco é roubado pelos ciganos¹⁸, após ter sido dado de presente. Mesmo marcado com ferro ele volta para quem foi presenteado e para um espaço onde tudo é “enorme e despropositado”. Isso é como se com o batismo dos ciganos o burraco tivesse passado para um plano espiritual dos merecedores (espécie de aposentadoria), alcançando sua “hora e vez” de descansar, após uma vida inteira de servidão e um último feito heroico – a travessia, a salvação do humano carregado de ensinamentos. A composição do personagem burrinho pelejado e sábio, que se livra (ainda que por sinação) até mesmo da esperteza dos ciganos, além de contrapor saberes sobre homens e bichos, coloca-os no mesmo plano de importância, lugar social e espiritual.

O herói, tanto nesse como em “Conversa de bois”, é um animal e metaforiza o saber dos homens, questionando-o. Sete-de-Ouros é o exemplo de que com a velhice vem a experiência fundamental para a sobrevivência e ensinamentos importantes para os mais jovens. E ainda, que pode ser um equívoco achar que homens são mais úteis (importantes) que bichos, porque são pensantes e dotados de sentimentos.

No segundo conto de *Sagarana*, tem-se a estória do herói sem caráter Lalino Salãthiel: conto intitulado “A volta do marido pródigo”, tendo como cenário um arraial no interior de Minas Gerais, envolvendo o eixo Belo Horizonte – São Paulo – Rio de Janeiro e, dividido em nove capítulos numa configuração muito afeita à narrativa novelística. Esse é o conto que mais diverge dos demais em sua apresentação gráfica e por pesar um pouco mais a mão no estilo picaresco e na crítica social. A narrativa propõe uma leitura, ao mesmo tempo, da malandragem e da dinâmica da política interiorana de interesses individualistas. E, como se em um compromisso literário comgado, o escritor marca bem o lugar social dos animais com muita ênfase à presença do burro, dos bois e dos cavalos, como assim ocorre nos demais contos do livro. Em Rosa (1946, p. 5): “[...]. É um burrinho que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão. Pára, no lugar justo onde tem de parar, e fecha imediatamente os olhos”, percebe-se que o burrinho abre a estória com utilidade e atributos humanos estabelecidos, pois lhe é dada uma função no trabalho de construção de estrada como é dada aos homens. E este desenvolve seu papel de forma consciente e colaborativa. Tem-se, portanto, a

¹⁸ Segundo Frans Moonen (2011), para os ciganos, apropriar-se de animais (frutos da natureza) não é crime, desde que seja por necessidade e não seja para enriquecimento e, também, desde que não use violência na captura. Todavia, não era entendido assim por não-cigano. Tinham fama de ladrões de cavalos ou burricos para realizar suas andanças.

humanização dos animais e a alegorização da condição humana defendida pela crítica especializada.

O enredo deslança as aventuras de um sujeito (mulato) que não gosta do trabalho. Esse é admitido como ajudante de construção de estrada, mas passa maior parte de seu tempo contando histórias e sonhando com as mulheres bonitas do Rio de Janeiro como as que se vê nas revistas, tanto que, resolve tramar uma mudança na vida. Eulálio de Souza Salãthiel (nome civil), ou simplesmente, Lalino Salãthiel (nome social), ou ainda, Laio (para os mais próximos) deixa para trás a esposa Maria Rita, mas não sem antes aproveitar-se do *affair* de sua mulher com o espanhol Ramiro. Desse, ele recebe dinheiro (emprestado) que custeia sua aventura na cidade grande (Rio de Janeiro). Depois de um tempo, acabado o dinheiro e quebrado o encanto dos sonhos das mulheres que tanto fantasiou e, também, ciente do amor de sua mulher, após dias de muitas dificuldades, Lalino volta à sua terra, torna-se cabo eleitoral do Major Anacleto e, de forma astuta – por vezes aparentemente desastrosa –, desenvolve seus planos de articulação política, garantindo o sucesso eleitoral do patrão em troca da ajuda para reconciliar-se com a esposa. Inclusive, livra-se de vez do espanhol, através do ranço que o Major nutre com relação aos espanhóis chegados à região e com a desculpa de que esses não votam por serem estrangeiros. Assim, com trejeitos de malandro, sobrevivente à custa de apadrinhamentos, Laio ocupa o nível da representação de papéis e dramas sociais no campo da literatura. Essa questão é retomada e esclarecida em textos seguintes e à luz da teoria antropológica social de Roberto DaMatta (1981).

Em “A volta do marido pródigo” a narrativa se dá em tempo linear, em terceira pessoa e estão representadas as seguintes personagens, distribuídos nos grupos sociais, a saber: trabalhadores da construção de estradas, os patrões, os donos de terras ou políticos e seus encarregados ou espécies de secretários, os moradores do lugar onde ocorrem os fatos, o padre e as personagens femininas que participam, mas não se apresentam em relevo nessa e nas demais tramas do livro, assim como um negrinho/pretinho maltratado, aproveitado para o trabalho ou para recados – personagem muito jovem também recorrente nas narrativas de Rosa. Esse personagem dá saber sobre a existência do escravismo cristalizado na composição da sociedade.

Dentre os personagens do conto cita-se: Marra – encarregado de serviços que com o fim da construção das estradas teve de mudar-se do arraial, Ramiro – o amante de Maria Rita que se torna útil para o anti-herói, porque apesar do adultério patrocina as aventuras de Lalino. Os patrões são personagens como Waldemar na função de chefe da Companhia de construção, Major Anacleto – homem de princípios rígidos e chefe político do distrito e, Benigno – o rival político de Major.

No meio do embate de políticos interesseiros, estão os moradores do arraial e o irmão de Anacleto – Tio Laudônio, homem que traz consigo os princípios de um seminário onde viveu e por isso se mantém solitário à beira do rio, vindo ao arraial em situações raras. Já Estevão, trata-se do típico capanga de feições sombrias, porque jamais ri, sendo o homem de confiança do Major Anacleto e exímio atirador, ocupa o papel de jagunço da fazenda – homizado por seu patrão e pela sociedade. Dentre outros personagens estão os burricos, um menino preto, o motorista - responsável pelo transporte de trabalhadores, a turma dos espanhóis, os moradores do lugar como seu Remígio e seus trabalhadores em frentes de serviços particulares (extração de jazida de amianto) e Ludugéro e seu pessoal encarregado da construção de uma ponte.

Maria Rita, a mulher de Lalino Salãthiel (personagem central), apesar de tratá-lo com carinho e dedicação, envolve-se numa traição e torna-se importante motivo para a compreensão da atitude do mulato malandro: sem afeição ao trabalho, falante e astuto em busca de sua felicidade¹⁹. Porém, Lalino passa pelo processo que vai dos seus sonhos espetaculosos, enfrentamento de perrengues, até a reflexão e recálculo da rota de planos de vida e, o desfecho feliz vem forjado por astúcia, mas também, por força da destinação. O fracasso da vida aventureira de Lalino beira ao trágico, mas sua disposição de enfrentar o desconhecido por causas de suas próprias mentiras, de enfrentamento das consequências dos seus atos de malandragem o faz herói às avessas.

Como ocorre do primeiro ao último conto de *Sagarana*, o herói tem sua “hora e vez”, segundo ditames bíblicos, mas não sem passar por um processo de transformação em que o martírio e a resiliência se fazem presentes e apontam para o mistério da existência humana em vida e pós-morte. No caso do malandro o mistério

¹⁹ A presença de mulheres, como em todos os contos de *Sagarana*, é rara e quando são representadas assumem posições sociais numa espécie de gatilho para uma trama que envolve a honra/desonra ou tão somente como mulheres do lar a serviço dos seus senhores – os maridos ou patrões.

está no avesso dos acontecimentos. Lalino safa-se, tem sua “hora e vez”, assumindo conduta contrária ao que se espera de um cidadão e homem de bem naquele contexto. O limite entre o que é certo ou errado, honroso ou desonroso, etc., parece não haver lógica. Tem-se que, apesar de tudo apontar para o insucesso devido à malandragem, o personagem principal consegue a proeza de um herói, não só porque resolve seu problema enfrentando as consequências, mas porque vence obstáculos, salvando a si e ao próximo dos dissabores cotidianos. Então, se não explica, mas deixa suspenso dúvidas desconcertantes sobre a honra, o bem e o mal, a verdade e a mentira, o certo e o errado.

“Sarapalha”, o terceiro conto de *Sagarana*, tem em seu enredo a tragédia causada pela malária numa fazenda mineira. Conta as experiências vividas pelo Primo Ribeiro e Primo Algemiro. Ambos, afetados pela doença, veem-se isolados e angustiados, já que todo o lugarejo se encontra abandonado. Assolados pelo vírus, os moradores dali resolveram deixar suas casas na tentativa de escapar da peste, menos os primos que, mesmo tendo terras em outro lugar, resistem, sujeitando-se aos surtos de febres até o fim de suas vidas. Enquanto enfrentam os constantes e cada vez mais graves surtos, os dois põem-se a fabular, saudosamente, sobre Luiza – linda mulher de Primo Ribeiro que o havia abandonado em traição, ocasionando a agudeza da angústia. A conversa, como a doença, começa a se avolumar e tornar-se mais tensa quando o Primo Algemiro, num ato de redenção por medo do que virá após a morte e por contraditória fidelidade, resolve contar ao primo que sua mudança para morar na mesma casa era por sua amizade, mas também pela atração que sentia por Luísa. Numa reação nada amistosa, Ribeiro expulsa Argemiro, todavia a agonia da doença começa e tanto um quanto o outro são vencidos pela malária.

Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...
 Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...
 A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...
 Coitado de quem namora!... (Rosa, 1946, p. 110).

E como no entendimento dado pela epígrafe, - estratégia intertextual adotada pelo escritor neste e nos demais contos -, o mais importante problema do homem envolve os mistérios da existência, a exemplo do sofrimento de não dominar os sentimentos - nem os próprios, nem os alheios. O conto alude ao sentido dado em “Coitado de quem namora”, valendo-se de uma linguagem criativa que ganha vivacidade conforme o clima da doença, dando a esta tal relevo que envolve o leitor numa reflexão sobre o que está e o que não está sob domínio humano. Enfatizam-se,

inclusive, os efeitos morais e as influências psicológicas que um surto epidêmico pode causar. Todo o ambiente e enredo são articulados com os artifícios da linguagem, criando atmosfera comovente em que, à medida que o homem define o ambiente se move.

A pitangueira se abala, do jarrete à grimpa. E açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões.
 – Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p'r'a gente deitar no chão e se acabar!...
 E o mato todo enfeitado, tremendo também com sezão (Rosa, 1946, p. 9).

O ambiente em si revela-se, através da linguagem, com força e importância tão forte que se eleva ao nível de personagem e, simultaneamente, de ente guardador dos mistérios divinos. Nesse conto, a vitória do regional sobre o humano, como afirma Rónai (1946), está na composição de uma narrativa em que seus personagens são meros componentes do meio. Todavia, ainda se pode considerar, através da descrição dada pelo narrador conhecedor das coisas do sertão – um sertanista –, que se trata de personagens extraídos do sertão mineiro. Então, partindo do conceito de personagem dado por Candido (2009, p. 17), “ser fictício” representativo de realidade tem-se em *Sagarana* uma composição de personagens que não reproduzem figuras mineiras ou personagens-tipo, de forma estereotipada, mas são compostos a partir dos trejeitos pessoais que dão saber das características individuais amoldadas na cultura mineira. Em “Sarapalha” são tipos envelhecidos precocemente em decorrência da dura realidade que vivem na região. Nesse caso, as características físicas são as de sujeitos do Sertão-Mundo de Rosa. Segundo Eduardo F. Coutinho²⁰,

Os personagens que integram o universo ficcional de Guimarães Rosa, desde os contos de *Sagarana* até as narrativas densas de *Tutaméia*, são figuras extraídas do sertão mineiro, onde o autor nascera e se criara, e que constitui o cenário de suas estórias. Mas, em momento algum, eles se instituem como meros tipos representativos dessa região. As marcas regionais estão presentes em sua configuração e se refletem o tempo todo na maneira como se relacionam com o mundo, em seu próprio jeito de ser, mas nunca a ponto de determinar a dimensão de seu viver (Coutinho In Rosa, 1994, p.17).

As características psicológicas dos personagens também são dadas pelo ponto de vista do narrador de focalização em terceira pessoa que, em discurso indireto livre, os apresenta e descreve ao longo da narrativa. Para Heitor Megale (1974), estamos falando de um narrador que sabe e reflete sobre as mesmas coisas que os personagens. Nesse sentido, o narrador encarrega-se de ampliar a tensão, dando

²⁰ Constante em ROSA, João Guimarães. **Prefácio**. In: *Ficção Completa*. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

mais detalhes dos pontos obscuros das cenas, ou seja, da expectativa da morte e da angústia dos personagens imersos numa situação de iminente tragicidade. Assim, descreve-se Primo Ribeiro – o mais tranquilo e Primo Algemiro – o mais inquieto, porém, os dois marcadamente introspectivos e metódicos, que lembram o homem primitivo. Ambos caracterizados, fisicamente como “os dois velhos - que não são velhos” (Rosa, 1994, p. 283), já convocando o leitor a uma reflexão sobre as condições adversas vivenciadas na região.

A figura feminina quase sempre aparece com o mesmo papel social nos contos: Luiza, esposa rebaixada em adultério que foge de canoa com o boiadeiro e a criada – a Ceição, “A preta vem com os gravetos e a lenha. [...]. A preta acende o foguinho.” [...] A preta traz café e cachaça com limão (Rosa, 1946, p. 8). São personagens que, embora sejam apenas citadas, são importantes para dar concretude (relatar o cotidiano do contexto do sertão) e andamento à trama, como o caso de Luiza, determinante para compreensão do comportamento dos personagens nas cenas e o cachorro Jiló que, com sua participação especial, preenche as lacunas sobre a angústia vivida pelos personagens, tensionando a questão da fidelidade, da utilidade e do amor entre homens e bichos.

A paisagem assume protagonismo neste e nos demais contos e os animais (cachorro, pássaros, etc.) ganham atributos humanos e toque mítico. Em “Sarapalha” o espaço que confere tensão maior à febre enfrentada pelos personagens é o casco de cocho exposto ao Sol onde os dois primos buscam abrigar-se da maleita, esperando a morte chegar. Outro espaço é o da construção do drama - um colóquio dramático sobre o amor e o abandono de Luiza e que os fazem desistir de sair do lugar em busca de uma sobrevivida.

A função de protagonismo na estória é a do Primo Algemiro pela concentração dada e pelo anti-heroísmo a ele atribuído. Primo Ribeiro, ocupando o segundo plano, contribui para o desenvolvimento e desfecho dos fatos que envolvem diretamente Algemiro. A caracterização do anti-herói decorre da falta de elementos suficientes para caracterizar o herói. Por outro lado, há de se pontuar a vitória da ambiente sobre os homens, se é que se pode afirmar isso. A questão é que, conforme o trecho a seguir, tem-se o avanço da reconstrução da paisagem, agora sem a presença humana.

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – ora-pro-nobis! Ora-pro-nobis! – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas e, talo a talo, avançou. [...] Os passarinhos espalhavam sementes novas. A gameleira amiga das ruínas, fazedora de ruínas, brotou com o raizame nas paredes

desbarrancadas. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, [...]. E aí, então, taperização consumada [...], o povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis (Rosa, 1946, p. 111).

Entende-se que há uma alusão entre o avanço da erva daninha no corpo-natureza, após a doença ter avançado e tomado o corpo-humano por inteiro, transformando-o em pó. Mais que um ciclo natural, a doença física ataca a moralidade entre os homens, pois estes se veem sem valia alguma. Sem força diante da peste, veem seu espaço-casa e a horta de onde tirara o próprio sustento serem invadidos, o próprio corpo ser destruído, inclusive a honra que fora amargamente ferida tanto com a tomada do espaço, quanto com o abandono da mulher amada. O homem derrotado, vencido. Consuma-se a tragédia em sua máxima forma de suscitar o terror e a piedade.

A tragédia na narrativa rosiana se repete em “Duelo”, o quarto conto de *Sagarana* ambientado no arraial Vista-Alegre, zona interiorana de Minas Gerais. Narrado em terceira pessoa, tem-se um conto com trato linguístico de visível critério próprio de aplicação dos mecanismos linguísticos e criatividade literária, dando saber sobre um narrador observador e conhecedor das possibilidades da língua, da realidade mineira e de mundo, como se ver em todos os nove contos. Em “Duelo”, a estória tem como tema a vingança de Turíbio Todo. Em Rosa (1946, p. 130), a trama começa a se desenrolar com a apresentação do personagem central: “[...] nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pêlos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas: palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau.” Os planos de vingança de Turíbio Todo são traçados quando este descobre a traição de Silvana, sua esposa, surpreendendo-a em casa com o ex-policial Cassiano Gomes. Ao sair com a intenção de dormir fora de casa, Turíbio “Mudara de idéia, sem contra-aviso à esposa; bem feito!: veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais dôce, dado e descuidoso, dos indícios fraudulentos” (Rosa, 1946, p. 131-132). Visando vingar-se e lavar a honra, Turíbio, numa emboscada, erra o alvo e assassina Levindo Gomes, irmão de Cassiano. A caçada equivocada muda o rumo da trama e, agora, Cassiano é quem busca a vingança, fazendo com que Turíbio fuja para São Paulo para preparar-se financeiramente e ganhar tempo.

O tempo para o marido traído é seu principal aliado e, torna-se crucial para Cassiano, já que esse tem doença do coração e sabe que a morte certa se aproxima

com o passar das horas. Todavia, o agora vingador, na hora da sua morte, ajuda um capiau pobre e de filho doente que honraria quem quer que seja se o valesse com dinheiro. Quando retornava para casa ao saber da morte do inimigo é chegada a hora e vez de Turíbio Todo. Vinte-e-Um, o capiau, o encontra e dar cabo da vida do marido traído e assassino numa emboscada. Assim, Turíbio perde a honra duas vezes: uma por ocasião do adultério, outra por ser assassinado por um capiau por ordem de um morto traidor, contrariando sua fama de “papudo, vagabundo, vingativo e mau”.

O elemento fabular da narrativa, ao tempo que dá conta de que o mal por si se destrói, suscita a dúvida entre o certo e o errado, o bem e o mal, o que é honra e desonra entre os homens. O contraditório passa a ser a lógica da destinação humana e guia a composição literária rosiana numa construção alegórica da fatalidade, conferindo uma suspensão dos objetivos humanos devido à inflexibilidade do destino. Diante disso, os homens se perdem no cumprimento de seus intentos.

O espaço narrativo em “Duelo” é construído pela engenhosidade linguística do narrador que convida e orienta o leitor a encontrar-se na trama, a partir do movimento geográfico realizado pelos duelistas. O processo de purificação do traidor durante a sua trajetória de coragem na caça ao assassino do irmão atrai a simpatia do leitor. Pelo ponto de vista do narrador, entende-se ser Cassiano Gomes o herói.

O herói trágico é um carvalho em que caem os decisivos raios do destino; o herói épico é o grande pinheiro indicador dos caminhos da história: nenhum deles tem a sabedoria dos caniços. O pícaro é o caniço que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver: nele o que pensa é o estômago. Ele tem a pouca dignidade daqueles que sempre têm o suficiente para comer, mas em sua indignidade sem indignação, ele revela a pouca dignidade daquilo que pretende ser digno e superior na sociedade (Kothe, 1987, p.14).

Em Rosa (1946, p. 131), “[...] pelo menos no comêço – e o comêço é tudo - Turíbio Todo estava com a razão”. Apesar disso, e do empreendimento de caça ao traidor em nome da honra, a chave vira. Turíbio torna-se o fugitivo e Cassiano Gomes o caçador e no deslanchar da trama, por meio da construção discursiva do narrador, faz com que o leitor se envolva num jogo, percorrendo labirintos com saídas indicadas na narrativa em favor do traidor. E, considerando a caracterização de personagens dada por Flavio Kothe (1987) por meio de metáforas de entendimentos sobre tipos de herói, temos Cassiano como exemplo de herói épico e trágico. A construção do herói se faz, tanto pela falta de atributos suficientes que o identifique como pícaro e pela metamorfose que o faz passar da negatividade para positividade, quanto por recair sobre ele os “raios do destino” ou a morte certa em decorrência da doença sem cura.

Com foco narrativo em primeira pessoa, o quinto conto de *Sagarana* recebe o título “Minha gente” e, não por acaso. Tem-se nesse conto um narrador autodiegético. Que para Genette (1972) é aquele que narra sua própria história, ocupando o centro da narrativa. Trata-se do narrador que conta a estória porque viveu e pode detalhar tudo sobre sua experiência, organizando e manipulando o tempo e a distância da narrativa. Utiliza-se da primeira pessoa, mesmo alternando as distâncias ou lugar de fala, ocorrendo uma polifonia.

O narrador não se identifica, mas deixa pistas sobre sua identidade. É lírico e memorialista: um sujeito da região que sai dali quando muito jovem para morar na cidade, mas retorna à sua terra natal, sempre que pode e, desta vez, tomado por surpresas que podem ser qualificadas como saudosas ou mesmo como entranhas pelo distanciamento de sua gente, ou por se tratar de uma realidade diferente daquela que vive na região urbana. A estória gira em torno do narrador-personagem, contando suas lembranças das visitas à fazenda do Saco do Sumidouro, de propriedade de seu tio Emílio, pai de duas filhas: Maria Irma e Helena. Essa, é a irmã mais velha casada que já não mora mais ali. Pela imparcialidade, “Minha gente” deixa de ser autobiográfica, mas vale pontuar a existência de traços da vida e da terra natal de Guimarães Rosa na composição do narrador-personagem sem nome.

O conto inicia com rica descrição de paisagens e pessoas, com a chegada do protagonista à fazenda do tio e o encontro com o amigo Santana – figura emblemática (conhecido inspetor escolar), sujeito andante, sempre presente nos mais diversos momentos: “[...] – era o meu sempre-encontrável, o meu ‘até-as-pedras-se-encontram’ – espécie esta de pessoa que todos em sua vida têm,”. (Rosa, 1946, p. 159). Nesta ocasião, Santana convida o visitante a fazer o que mais aprecia: jogar xadrez. É o jogo de xadrez que metaforiza as relações entre as pessoas, sobretudo, a relação amorosa e a política das quais trata a narrativa.

A trama envolve a história de amor do próprio narrador e outras historietas que se entrecruzam até o desfecho final. O narrador relembra sua juventude e os tempos de namoro com Irma e, então, declara seu amor à prima, porém, o tempo passou e sua paixão já não é correspondida. Estrategicamente, o rapaz cria uma situação de namoro com uma jovem vizinha e o fingimento não resolve seu problema amoroso. Todavia, traz uma consequência não esperada: o sucesso político do seu tio Emílio do Nascimento, filiado ao partido João-de-Barro, nome que faz referência às astúcias

(jogos) e à trama que envolve a política mineira. Isso faz com que o tio passe por uma grande transformação.

Considerando a trajetória do narrador-personagem e o jogo da realidade em sociedade metaforizado pelo jogo de xadrez e, ainda, o referido protagonista na função de peão do tabuleiro que embasa a estratégia do jogo para conseguir sua vitória mesmo sendo manipulado, tem-se esse como um herói. No curso do jogo da vida, com seus planos contrariados, em parte, o protagonista trata de deixar a fazenda do tio, mas volta tempos depois quando Maria Irma lhe apresenta Armanda, filha de fazendeiros da região. Nesse caso, Irma também joga, manipulando as peças do tabuleiro (o protagonista e Armanda) e o resultado vem ao sabor dos contos de fadas – uma história de amor com final feliz. “E foi assim que fiquei noivo de Armanda, com quem me casei, no mês de maio, ainda antes do matrimônio da minha prima Maria Irma, com o moço Ramiro Govêia, dos Govêias da fazenda da Brejaúba, no Todo-Fim-É-Bom” (Rosa, 1946, p. 203). A tragicidade do conto ocorre, envolvendo outra história de amor – a de Bento Porfírio. Trata-se de um vaqueiro e pescador por vocação, que se apaixona por de-Loudes sua prima e casada com Alexandre – o Xandão Cabaça. O adultério resulta em assassinato. O marido, por ciúmes, resolve dar cabo da vida de Porfírio, utilizando-se de uma foice.

Afora os que são apenas citados, a exemplo de Juca Cintra, Antonio Borges e Dona Maria Alexandrina, outros personagens com seus respectivos modos de vida ajudam a compreender, de alguma forma, a história e o comportamento do sertanejo mineiro, são eles: José Malvino no papel de guia e mateiro, exímio conhecedor das veredas do sertão e dos costumes da gente do lugar, o menino Nicanor que apesar da pouca idade já domina a montaria, valendo-se da sua baixa estatura e de sua cor, dentre outras figuras que circulas entre a fazenda e arredores – Agripino, Bilica e Tio Ludvico.

Tem-se na construção narrativa conto-novelístico aproximada à paródia, a memória ou documentação dos infortúnios e dos costumes da gente do sertão (da gente do narrador não nominado), dosando sentimentalismo e ironia. Há uma marcante criatividade linguística, carregando as palavras de significados abundantes e que ajuda a completar o sentido da trama, através da leitura paradigmática que se faz necessária toda vez que o leitor se depara com o texto, seja pelo processo

inventivo de justaposição, aglutinação ou pela cifração que o convida, também, a entrar no jogo (xadrez) que caracteriza o curso da narrativa.

O sexto conto de *Sagarana* é intitulado “São Marcos”, tratando-se de uma narrativa que se qualifica como realismo mágico e tem como tema – o preconceito e a feitiçaria. Narrado também em primeira pessoa por um narrador cético. Isso torna a estória ainda mais tensa, porque impacta diretamente nos costumes dos moradores de Calango-Frito, arraial do interior de Minas Gerais, onde ocorrem os fatos. A narrativa inicia com o relato do narrador-personagem José (médico novo, recém-chegado à região), também conhecido como Izé, se bem que referido como xará de um João-de-barro – pássaro que compõe o ambiente. A fauna e a flora são, exaustivamente, descritas e apreciadas pelo narrador durante suas caminhadas corriqueiras, aos domingos, mato adentro. Assim, embora identificado com nome e codinome, há um embaralhamento desses, deixando espaço de reflexão sobre a voz e a identidade de quem narra: uma representação do autor - João Guimarães Rosa médico que voltou à terra natal e atendia pacientes de casa em casa? Do Rosa sertanista? O leitor? Ou, qualquer outro conhecedor e apreciador da natureza ou, ainda, do sertanejo entre os moradores do arraial mineiro? O certo é que seja quem for não acredita em feitiçaria, apesar de ser supersticioso. Mas, quem de fato acredita ou desacredita? Nesse sentido, o escritor constrói um personagem contraditório e de um discurso preconceituoso, revelando a mentalidade racista impregnada no sertanejo ou sertanista, ou na humanidade, a depender de que lado chega o leitor.

A estória é de um narrador-personagem que, num domingo, sai para caçar como de costume. No trajeto, encontra-se com João Mangalô e Aurísio Manquitola (experiente contador de estória e conhecedor das pessoas e coisas do sertão mineiro). José revela seu preconceito ridicularizando Mangalô por seus feitiços e por ser negro como em Rosa (1946, p. 208) “Primeiro: todo negro é cachaceiro [...] Segundo: todo negro é vagabundo [...] Terceiro: todo negro é feiticeiro”. Após as ofensas, Mangalô demonstra sua insatisfação apenas com o gesto de bater a porta, mas resolve preparar-se para o contra-ataque.

No encontro com Aurísio o narrador debocha da feitiçaria e do culto à “São Marcos”, fazendo zombaria com uma oração usada em ritual milagroso, por isso proibida de ser feita em vão. Ao continuar a caminhada pelo mato das Três Águas e a apreciação da exuberância da natureza, ele perde a visão, desespera-se e faz de tudo

para ser ouvido e ajudado, até espera um tempo para a cegueira acabar, mas com insucesso. O narrador lembra-se da oração milagrosa e vale-se dela. Surpreendentemente, põe-se a correr guiado pelos ruídos, sensações e cheiros da natureza e só para quando chega à casa de Mangalô. Logo percebe que foi vítima do feiticeiro, irrita-se, porém, volta a enxergar.

- Conte direito o que você fez, demônio! – gritei, aplicando-lhe um trompaço. [...].
 - Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Ôlho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio...(Rosa, 1946, p. 229).

José sabe da existência de malícias no ritual feito por pajé, mas a raiva logo passa com a graça que recebera ao voltar a ver as coisas ao seu redor e, até, dá sinais de trégua: “Em todo caso, mais serve não termos brigas... Guarda a pelega. Pronto!” (Rosa, 1946, p. 229). O fato é que em Calango Frito muito se pratica desses e outros rituais: Nhá Tolentina, enriquecera e tornou-se respeitada por suas bruxarias, Dona Cesária e suas calungas de cera e, até o menino Deolindinho arriscava suas mandingas para livrar-se dos castigos do professor. Ainda mais que após o narrador ter prosado com Aurísio sobre a estória de Gestal da Gaita, do Compadre Silvério, do Tião Tranjão, do Cypriano, do Felipe Turco, envolvendo casos de feitiçaria.

A narrativa também trata das recordações do personagem. Esse relembra o desafio poético com um sujeito anônimo referido como Quem Será por via de anotações de versos nos talos de bambus. Nos últimos versos, o narrador apresenta-se bastante curioso com a surpresa anunciada nos primeiros, mas contenta-se e deixa para quando estiver de volta. Assim, usufruirá melhor de tudo de exuberante que a natureza oferece.

Três estórias fabulosas permeiam a estória principal e ajudam a entender o comportamento dos personagens, além de dar saber sobre a realidade local e garantir uma expressividade graciosa à narrativa numa composição linguística criativa em que as palavras servem somente como recursos intuitivos: 1) a do feiticeiro e seus feitiços; 2) a das andanças mato adentro e todas as belezas naturais do sertão mineiro e 3) a do desafio travado entre o narrador-personagem e um sujeito anônimo. O sentido mais importante dessa composição narrativa está no não dito em palavras, ou seja, na revelação, através dos efeitos dos rituais, na magia, na transcendência das estórias contadas. Há uma provocação, por meio de recursos diversos, inclusive irônicos, que aproxima o homem da natureza e da força das palavras, sendo o caso da cegueira

uma espécie de motivo para uma travessia do protagonista para outro mundo misterioso e encantado sobre o qual ele não tem domínio, pois é de domínio de um ser superior a ele. A cegueira passa a ser o pretexto para a “hora e vez” de José.

Na tentativa de identificar o herói em “São Marcos”, Roncari o faz, através de uma aproximação do narrador-personagem com o autor do conto-novela, referindo-se aos aspectos como escolhas de nomes e características coincidentes:

O que caracteriza o herói é o fato de ele ser um homem culto e de fora, distinto nisso dos habitantes de Calango-Frito, embora o autor também participasse da mentalidade, pois havia nascido e se criado numa cidadezinha só diferente de lá pelas raízes eruditas, latina e germânica do seu nome: Codisburgo (Roncari, 2002, p. 105).

Sem perder de vista o caráter ficcional da obra e, considerando a leitura de Roncari como contribuição para o entendimento de literatura e reflexo da realidade, concebe-se que a composição do narrador-personagem instiga uma reflexão sobre a mentalidade do sertanejo acerca de questões humanas universais. O herói luta, passando por provação rumo à superação e busca de respostas sobre crenças e costumes, mito, realidade e magia. Como marca da narrativa rosiana, há um movimento de deslocamento de saída e retorno, numa composição linguística criativa que dá o tom da sátira menipeia (crítica às atitudes mentais), remetendo-se às origens do homem e as suas dúvidas sobre a existência de um plano sobrenatural.

“Corpo fechado”, o sétimo conto de *Sagarana*, além de abordar a temática da feitiçaria, sugere uma reflexão sobre o cotidiano de um sertão sem Lei e as vedetas dos valentões do lugar, expondo a jagunçagem. Trata-se de uma narrativa em terceira pessoa e o narrador, curiosamente, tem características similares ao do conto “São Marcos”, já que é um médico apreciador das particularidades do sertão. Os traços autobiográficos estão presentes na narrativa, se considerada a leitura de *Sagarana* sob a ótica de Roncari (2002). O narrador deixa-se notar pela valorização das peculiaridades da região: seus habitantes, os causos, a cultura, a natureza, as crendices. Ademais, de que se têm notícias, tais aspectos foi resultado de anotações feitas pelo próprio Rosa, antes da composição de suas estórias, chamando a atenção da crítica literária.

Ambientada no vilarejo conhecido como Laginha, a narrativa conta a estória de “Manuel Véiga – vulgo Manuel Fulô, melhormente, Mané Fulô, às vezes Mané das Môças, ou ainda, quando xingado, Mané-minha-égua” (Rosa, 1946, p. 237), um sujeito que se dizia corajoso, que não gostava de trabalhar e, “gostaria de saber quem

foi que inventou o trabalho, para poder tirar vingança. Por isso ou por qualquer outro motivo, acostumei-me a trata-lo de Manuel Fulô, que não deixava de ser uma boa variante” (p. 237-238). O conto começa com a fala do narrador, descrevendo Manuel Fulô como um falastrão que se faz de valente: um homem de estatura baixa e barba rala, inclusive, características contraditórias que confere tom irônico e fabular. Um sujeito fraco que vence o forte por audácia, astúcia ou efeito de feitiçaria. Em seguida, é dada a voz ao protagonista malandro e beberrão que interage com o narrador, contando seus causos e experiências de tratamento dos animais com os ciganos (figuras comuns na região).

A personagem de destaque na representação do feitiço é Tuniquinho das Pedras, conhecido como Antônio curandeiro-feiticeiro e, também, com outros nomes adotados pelos habitantes do lugar. Todavia, o drama ocorre na terceira parte da estória, quando Manuel Fulô se envolve num desafio com temido valentão dos valentões - o Targino, quando esse ameaça visitar sua noiva.

Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dôr, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando ela... É um dia só, depois vocês podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Senão... – E Targino, com o indicador da mão direita, deu um tiro mímico no meu pobre amigo, rindo, rindo com a gelidez de um carrasco mandchú (Rosa, 1946, p.251-252).

Depois do desafio feito, Manuel Fulô vale-se do feiticeiro Toniquinho das Pedras para fechar-lhe o corpo contra a tragédia iminente. A batalha não só foi vencida com um golpe letal de uma faquinha deflagrado pelo franzino Manuel Fulô, como o protagonista conservou o título de “valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial” (Rosa, 1946, p. 257). E, com o sacrifício da venda de sua mula Beija-Flor, em troca do feitiço, na sua “hora e vez”, tornou-se o herói por dar fim em mais um ciclo de violência da jagunçagem de Laginha. Seu heroísmo às avessas, rendeu-lhe casamento e fama. E, sob vigilância da esposa, passou a beber pouco e ostentar o sangue dos Peixoto, galopando na besta ruana tomada de emprestado do seu novo dono. A tragédia se consuma com a morte de Targino – o verdadeiro valentão do lugar.

“Conversa de bois”, o oitavo conto novelístico, tem em seu título a indicação de um dos mais estilizados entre as nove narrativas de Rosa - a antropomorfização dos bois e uma linguagem que ilustra o ideal de arte com as palavras pelo nível de criatividade do autor. Neste, o discurso direto e indireto livre inclui o diálogo entre os animais e como o homem imagina ser a fala dos bois.

Narrado em terceira pessoa, o conto começa com o narrador Manuel Timborna, afirmando que os bois falam entre si e que podem ser entendidos tanto entre eles quanto pelos homens. A partir daí, Timborna narra o caso do menino Tiãozinho e do carregador Agenor Soronho que fazia o transporte de rapadura para uma vila, levando junto o corpo do pai do menino que morrera de doença, após ter ficado acamado em intenso sofrimento. A estória tem como cenário a estrada do interior de Minas Gerais. E nesse carregamento Tiãozinho, choroso, assume o papel de guia indo à frente do carro puxado por vários bois e, submetendo-se às ordens de Agenor Soronho que, nos últimos tempos, andava “sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos...” (Rosa, 1946, p. 270). Por isso, o menino não gostava da mãe e sentia ojeriza por Soronho. Além de sofrer com os maus-tratos do possível futuro padrasto, Tiãozinho sofre com a perda do pai e a de Didico, e ainda com o calor e o cansaço durante o trajeto. Mas, uma intervenção providencial feita pelos bois o ajuda a superar ou minimizar o sofrimento.

[...] Está morto êsse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado... Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... [...]... Se a minha mãe quiser chorar por causa dêle, eu também não deixo... Ralho com a minha mãe... ela só pode chorar é pela morte do meu pai...[...] (Rosa, 1946, p. 287).

Entre uma prosa e outra dos humanos que conduziam a carroça, os bois observam os acontecimentos, filosofam sobre justiça e crueldade e põem-se a conversar até que, em um dado momento, numa emboscada pensada pelos animais, Soronho é assassinado enquanto cochilava recostado ao carro de bois.

O leitor de “Conversa de bois” precisa entrar no jogo discursivo da narrativa com uma atenção especial em quem narra e o que se narra. A questão é que o percurso narrativo se desdobra da seguinte forma: o narrador da tragédia com Agenor Soronho (sujeito malvado) conta ao leitor o que ouviu de Manuel Timborna e esse o que ouviu de Risoleta que, no que lhe concerne, testemunhou o fato trágico. A criatividade linguística e liberdade estilística, por vezes, suspende a estória central para convocar à reflexão sobre a filosofia dos bois com relação aos humanos. Questões temáticas recorrentes nos contos anteriores e no que se segue, também se intrincam no jogo ficcional de “Conversa de bois” para ocupar um plano transcendente à fatura do plano de realismo. A descrição do ambiente e dos movimentos dos homens e bichos são arquitetados e dispostos ao sabor da trama, dando um tom gracioso e, simultaneamente, irônico e filosófico sobre as fraquezas e o poder de cada ser no universo.

Com mais parentesco ao conto “O burrinho pedrês”, em “Conversa de bois”, numa retomada à relação entre homens e bichos, os animais não só pensam e sentem como naquele, mas também falam e até traçam e executam planos. Trata-se de uma alegoria sobre o que é justo para os animais e o que há de cruel entre os homens. Mais uma vez, tem-se a “hora e vez” do herói que sofre passando por um processo de enfrentamento das adversidades reservada pela vida e, com resiliência, alcança o intento por força do destino ou da magia.

Tiãozinho – nunca houve melhor menino candieiro – vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente – *renhein... nehein...* – e abre a goela do chumaço, numa imprudente toada triunfal (Rosa, 1946, p. 290).

Sobre a caracterização estilística do conto, pontua-se que, para o formalista russo estudioso de contos folclóricos e da morfologia do conto maravilhoso Vladimir Propp (1984), os contos, em geral, repetem modelos estruturalmente definidos. Nesse caso, entende-se que mesmo operando adequações dessas estruturas, o autor o compõe a partir de uma motivação central, condicionada ao deslocamento do herói. Este, por sua vez, enfrenta desafios, mas há também uma mediação para a realização do desafio e, finalmente, chega-se à conquista almejada pelo protagonista. No caso de “Conversa de bois”, há o carregamento – deslocamento, realizado pelo carro de bois, o mandante e o guia de estrada, dentre eles estão, o herói – o menino Tiãozinho (oprimido), o antagonista – Soronho (opressor) e os mediadores que ajudam no enfrentamento dos obstáculos – os bois. O teor fabular do conto rosiano, além desses elementos estruturais, define-se também pelos aspectos antropomórficos dos bois e, também, os mágicos e fantásticos. Vale destacar que, nesse como nos demais contos, a figura do menino relaciona-se, de alguma forma, com o sofrimento, antecipando os alinhavos do destino na vida do homem do sertão.

A violência e o misticismo têm sido duas temáticas recorrentes nas histórias do sertão mineiro – palco do primeiro ao último conto de *Sagarana*. Com narrador em terceira pessoa, o nono conto – “A hora e a vez de Augusto Matraga” –, enfatiza a luta constante do homem entre o bem e o mal, suas dúvidas, medos e transformações, enredada na trajetória de vida de “Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira” (Rosa, 1946, p. 291), que se tornou Augusto Matraga. Com as marcas profundas da violência e da arbitrariedade em tudo que faz, o protagonista é descrito logo na primeira parte do conto como um sujeito valentão e

nada afeito a leis e regras, malandro – não trabalha, pouca de mandão e ainda tem desprezo pelas pessoas com as quais convive e das quais precisa, incluindo esposa e filha. A fama de valentão garantia-lhe o respeito por parte da sociedade e de seus capangas.

Agora, com a morte do Coronel Afonso, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca (Rosa, 1946, p. 296).

Com a morte do pai Nhô Augusto passa por graves problemas financeiros e, então, perde os privilégios: qualquer consideração e respeito que o acompanhavam desde a geração anterior. Sua esposa não mais se mantém fiel e obediente, após tantos desprezos e maus-tratos e foge com Ovídio (homem amável). “Dinorá amara-o três anos, dois anos dera-os as dúvidas, e o suportara os demais. Agora, porém, tinha aparecido outro” (Rosa, 1946, p. 296). Em seguida, é abandonado pelos próprios capangas que preferem prestar serviço para Consilva - o rival da família Esteves, mas que oferece melhor paga.

Assim, sentindo-se sem poder e desonrado, Nhô Augusto decide empreender caça atrás da esposa e do amante com o propósito de matá-los em nome da honra. Mas, não sem antes procurar Consilva para tirar satisfação. Porém, acontece o pior, pois seus próprios capangas o recebem na casa do novo patrão dando-lhe uma surra, marcando-lhe “na polpa glútea direita” com ferro em brasa e jogando seu corpo em um penhasco onde somente por providência divina poderia escapar.

Os jagunços veteranos da chácara do Major Consilva acenderam seus cigarros com descanso, mal interessados na execução. Mas os quatro que tinham sido bate-paus de Nhô Augusto mostravam maior entusiasmo, [...] e quando tudo esteve pronto, abrasaram com a marca do gado do Major – que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência -, e imprimiram-na, com chiado, chamosco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto (Rosa, 1946, p. 302).

Dado como morto, Nhô Augusto é encontrado e cuidado por um casal de pretos - Mãe Quitéria e Pai Serapião -, salvando-se da morte, após passar por um longo período de confinamento para cuidar dos ferimentos do corpo e da alma. Desse último, valeu-se da ajuda de um padre que muito aconselha a alcançar sua “hora e vez” por meio da conversão. Sem perspectiva e com muita tristeza, Nhô Augusto resolve converter-se e esquecer vingança de qualquer tipo. Muda-se para o povoado Tombador levando o casal de pretos, sonhando com um “Deus valentão” e levando uma ideia fixa na mente: salvar-se – “– Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou

por mal!... E a minha vez há de chegar...” (Rosa, 1946, p. 306). Por isso, torna-se penitente, devoto e fervoroso, arrependido de seus pecados. Passa a ajudar o próximo e leva uma vida de trabalho duro.

Quando se acha totalmente recuperado, depara-se com o jagunço famoso Joãozinho Bem-Bem e seus capangas que, de passagem pelo povoado rumo a mais uma empreitada de vingança, arrancha-se na casa de Nhô Augusto. Dentre os capangas cita-se: Flosino Capeta, Tim Tatu-tá-te-vendo, Zeferino, Juruminho e Epifânio. O contato com as armas e o bando coloca Augusto Esteves em situação de aprovação, mas resiste ao convite do chefe dos jagunços, rejeitando ajuda de um dos capangas, porque está decidido a salvar-se.

Passados seis ou seis anos e meio, rejurando: “– Pr’a o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (Rosa, 1946, p. 309), entendendo que já estava pronto para seguir a vida, fora da criminalidade, Nhô Augusto Esteves, resolve deixar o casal que o acolheu e sair sem destino definido montado em um jumento que, “é animal sagrado”²¹. Mas o acaso ou o destino o leva a um lugarejo – o arraial Rala Coco e reencontra Joãozinho Bem-Bem e seu bando em que, por vingança, pretendiam executar uma família de assassinos em fuga.

Augusto Esteves – o Nhô Augusto torna-se Augusto Matraga, quando faz uma intervenção contrária aos planos do chefe do bando – seu colega – para fazer justiça, travando, então, uma luta sangrenta com Joãozinho Bem-Bem. No instante da sua redenção, ele dá cabo da vida do jagunço mais temido da região. Porém, o herói acaba não resistindo aos ferimentos e tem-se morte trágica dos dois lados. Esse desfecho da estória de um herói, que se constrói numa trajetória de violência e santidade, entende-se ser uma luta do bem contra o mal. Matraga – o justiceiro convertido encontra-se com o seu verdadeiro eu na sua “hora e vez”. Com a morte dos dois, tem-se jagunço que interrompe o ciclo da jagunçagem reinante no sertão.

Questões que envolvem o contraditório jogo entre: sagrado e profano, espiritualidade, destinação humana, vida e morte, certo e errado, céu e inferno, enfim, dúvidas acerca do poder da natureza sobre os homens e vice-versa atravessam as narrativas de *Sagarana*. Algumas vezes mais e outras menos enfáticas, enredando realidade e ficção. Tais questões, em simultâneo, universais e locais, vão crescendo

²¹ Em Rosa (1946, p. 322) tem-se que “Randolpho Merêncio quis emprestar-lhe um jegue. [...]. Nhô Augusto não quis aceitar, porém, “[...] mãe Quitéria lhe recomendou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus”.

numa e noutra narrativa, apresentando-se com muita força no último conto-novela “A hora e vez de Augusto Matraga” que nem de longe ainda é tão bem elaborado e complexo como em obras posteriores, sobretudo, em *Grande Sertão: veredas*. Em *Sagarana*, esboça-se o que viria do autor com maior força, sendo literatura regionalista numa perspectiva universalista e, na concepção de Antonio Candido (2014)²², de matéria metafísica.

O livro de contos apresenta narrador sertanista de estórias que envolvem o homem implicado na realidade do Sertão - sertanejo em busca de respostas para os problemas cotidianos mais intrigantes que aqueles de ordem social. Assim, trata do cotidiano do homem do sertão mineiro e arredor, mas num segundo plano, porque em primeiro plano, a meu ver, o que realmente configura a trama principal não é somente a realidade violenta da jagunçagem ou o chamado banditismo. Isso, segundo Walnice Galvão (1986, p. 24), está “inserido no cerne mesmo da organização sócio-econômico-política”, trazendo às vistas do leitor a figura do capanga ou similares, do cangaceiro, do político interesseiro, do coronelismo. Porém, traz, sobretudo, as dúvidas do que seria primordial: a existência do homem e quem ele é, do destino, da existência de Deus e do Diabo, da vida e da morte, do pecado, do sagrado e de todas as questões espirituais e misteriosas aos olhos e alcance humano. Com isso, não deixa de revelar o pendor supersticioso do homem do sertão e, nesse ponto, chama-se a atenção para os muitos indicadores de superstição no texto. Só para exemplificar um desses, cita-se a recorrência do número três subentendidos em nomes ou coisas em todo o livro.

Por uma visão antropológica, a leitura do nono conto pode motivar o entendimento da transformação social do homem a partir de suas vivências. E isso está implícito no nome, à medida que Matraga vai assumindo papéis em diferentes momentos de sua trajetória de vida. Para Roberto DaMatta,

A novela começa com Nhô Augusto, que se transforma em Matraga apenas no final, podendo-se considerar a mensagem narrativa como o estudo desse processo de transformação de um nome em outro - de um homem em outro, já que tais designações são índices fortemente marcados de identidades sociais desempenhadas por seu portador (DaMatta, 1981, p. 245).

²² Entrevista dada pelo sociólogo, literato e professor universitário Antonio Candido sobre a obra de Guimarães Rosa, em 14/04/2014. Disponível em: [youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ](https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ). Acesso em: 29 jul. 2020.

Outrossim, nos nove contos de *Sagarana*, tudo passa pela trajetória de vida que envolve movimento de busca por respostas às questões existenciais cotidianas e pela missão de cada um enquanto criatura ou elemento componente do universo. Nessa visão, fica a cargo do leitor mais atento participar da estória com sua experiência e em seu contexto, desde que se considere a estratégia de composição textual assumida pelo autor, a saber: a intertextualidade e os recursos linguísticos de caráter estilísticos que dão feições à literatura regionalista. Ainda que essa seja dissonante da que se tem apresentado como tal na história da literatura. Essa nova configuração de regionalismo tem sido atribuída pela crítica especializada à autenticidade e criatividade artística do escritor.

Por fim, considerando a análise de *Grande Sertão: Veredas* feita por Walnice Galvão (1986) e as considerações feitas pelos críticos Álvaro Lins, Paulo Rónai, Antonio Candido (melhor apresentadas mais adiante) e outros que teceram comentários da leitura proposta pelos contos ainda no ano da publicação em 1946, *Sagarana* traz, em fase experimental se comparado às narrativas posteriores e em especial o único romance rosiano, a condição da jagunçagem no sertão: a lei do mais forte ou o sertão sem Lei, o sertão e o gado, as condições da vida da plebe em ralação à vida urbana e o mandonismo “O senhor é quem opta, o jagunço executa” (Galvão, 1986, p. 47). Além disso, compõe-se num “livre trânsito entre a matéria e a matéria imaginada” (p. 51), utilizando-se da linguagem afrouxada de extrema criatividade, mas não sem o eruditismo, a empatia e aproveitamento de regionalismos, trazendo elementos do imaginário sertanejo num engajamento de preservação da cultura oral.

2.2 TRAJETÓRIA E IMPACTO DE UM ESTILO

A geração modernista na literatura é marcada, historicamente, a partir de 1922. Todavia, divide-se em fases identificadas conforme o desenvolvimento do pensamento crítico literário e os avanços deflagrados pelos tempos modernos, sendo: primeira fase, de 1922 a 1930 (desmonte das estruturas artísticas pré-estabelecidas); segunda fase, de 1930 a 1945 (denúncia social) e; terceira fase de 1945 (retorno da estética). Essa última, despontando, numa primeira etapa, com Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e, se considerados os parâmetros para fins didáticos, cita-se João Guimarães Rosa.

A primeira fase modernista que pressupõe a destruição dos modelos estéticos antigos em nome da valorização das origens nacionais, incluindo a exaltação da língua brasileira e dos povos originários, numa revolução contra o purismo linguístico, destacam-se escritores como Manuel Bandeira com o poema satírico *Os Sapos* (1922), opondo-se ao Parnasianismo, Mário de Andrade com sua *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928), numa louvação à cidade de São Paulo e numa busca pela identidade do povo brasileiro, respectivamente.

O contexto histórico importante para Guimarães Rosa vem após 1930, compreendendo o período de sua iniciação como escritor na poesia e na prosa, mas atinge sua maturação ou apogeu da experimentação estilística com a escrita e lançamento do romance *Grande sertão: veredas* em 1957. Contam-se, nesse contexto, os seguintes fatos históricos (com possibilidades e concretudes de conflitos) que constituem o pano de fundo da literatura brasileira: i) Início e Fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) – convivência com bombas absurdas como Hiroshima e Nagasaki; ii) Início da Guerra Fria (1945) – paz armada; iii) Criação da Organização das Nações Unidas/ONU (1945) – importante para a preservação dos direitos humanos; iv) Período Democrático no Brasil (1945-1963) – voz populista; v) Início e Retorno de Getúlio Vargas à Presidência (1930-1945 e 1951-1954) – mudanças relevantes nas medidas socioeconômicas no Brasil (rupturas da velha política, dando fim a política do café com leite) e; vi) Mandato de Juscelino Kubitschek (1956) – crescimento industrial.

As fases modernistas envolvem os distintos e polêmicos momentos por que passa o que foi considerado como regionalismo literário no Brasil. No entanto, os acontecimentos históricos, como os acima citados, mostram-se numa linha crescente rumo a uma calma ou a uma aparente paz nos diversos campos sociais. Isso implica certa calma, também, nas artes. E, nesse ambiente, há uma tendência de busca por um estilo, pelo belo, ou por critérios estéticos no campo da arte, como foi a experimentação de Guimarães Rosa na literatura, por volta de 1937. O artista parece ensejar a volta da estética antiga, preocupando-se com a forma da arte, no caso da literatura, concentrando seus esforços em formas como foram as do Parnasianismo e as do Academicismo, numa preocupação formal com o poema (rimas pobres, ricas, raras, palavras) e com a prosa (linguagem criativa). No entanto, o escritor mostra-se desejoso de inovação pelo engajamento na arte por excelência referida pelo crítico

alemão Walter Benjamin a pelo menos uma década anterior a experimentação literária do escritor de *Sagarana*. A observação de Benjamin diante dos rumos da arte, talvez, pudesse ter avançado um passo, ainda que breve, para além de um diagnóstico pessimista de realismo se não tivesse abreviado a própria vida antes de postar-se diante de obras como as de Rosa. Isso é uma discussão que se retoma posteriormente a este texto.

A terceira fase modernista trata-se, portanto, de uma geração voltada para questões universais que envolvem o indivíduo enquanto ser humano, sem preocupação com latentes questões sociais, como ocorreu na segunda fase ou geração de 1930, se tomados como exemplos Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz, que evidenciam temas sociais relacionadas à seca, a fome e a miséria, num engajamento de denúncia social sobre uma realidade infortuna. Assim como Clarice Lispector que se volta para questões intimistas, Guimarães Rosa preocupa-se em evidenciar as questões psicológicas de seus personagens. E, ainda, como João Cabral de Melo Neto que, embora a matéria trate de problemáticas sociais envolvendo o povo brasileiro e que também é marca do modernismo (a vida de retirante, a seca) há um apego muito maior ao trato da linguagem poética. Quanto à releitura do regionalismo no Brasil, essa se desenha nos capítulos seguintes, nas análises do livro *Sagarana*. Resta adiantar que essa releitura ganha particularidades, de acordo, claro, com as curvas da literatura moderna.

O desafio de compreender de onde veio e qual caminho trilhou o autor e sua obra leva muitos pesquisadores de João Guimarães Rosa e *Sagarana* a debruçarem-se sobre críticas, dados e fatos em torno do médico, embaixador e escritor numa busca pelo entendimento do seu estilo autoral e, em que medida a existência do livro de contos ajuda a contar a história da literatura brasileira. Alguns guiados pelos conceitos de regionalismo vigente, outros mais abertos a discussões dissonantes acerca da literatura regional. Em todo caso, valho-me dessas leituras e de pesquisas (ainda não de todas) feitas por vários críticos e, por vezes, até de depoimentos do próprio autor para desvelar o processo de composição de *Sagarana*, sua trajetória, no intuito de contribuir com tais entendimentos. Acredita-se que, com isso, possa-se compreender melhor o processo estilístico do autor que por sua criatividade e autenticidade, logo que saiu a primeira publicação literária, entrou para a lista dos

grandes nomes da literatura nacional, compondo o quadro panorâmico da história da literatura no Brasil.

O livro de contos traz uma representação com toda a complexidade da relação entre o homem, o meio e a luta, como já foi mencionado. Isso, muito mais questionando ou sugerindo que explicando a relação de causa e efeito como, segundo Antonio Candido (2014), já se apresentara em autores como Euclides da Cunha. Vale destacar que o regional/local foi o palco escolhido por Rosa para seu **experimento**²³ artístico-literário, no caso, o Sertão que compreende Minas Gerais e circunvizinhança e, que por si só não resulta num estilo regionalista propriamente dito no entendimento de Candido, mas numa narrativa que por tratar dos grandes problemas humanos, através do homem do sertão, se encaminharia para a universalidade. Analisando melhor, mais tarde Candido trata como narrativa metafísica (ideia consolidada, em *Grande Sertão: Veredas*).

Para entender o impacto do estilo de Rosa na literatura importa analisar o passo a passo de feitura de suas obras que, começa com a poesia – *Magma* e com os contos de *Sagarana* como representativos da virada de chave na literatura regionalista brasileira, também pressentida por Graciliano Ramos, em 1937, ao apreciar o livro de contos em Banca Examinadora do concurso Humberto de Campos do qual participou Guimarães Rosa com o codinome Viator. O primeiro lugar do concurso foi de Luis Jardim com a obra *Maria Perigosa*, mas a causa de um “barulho”, para usar a palavra de Graciliano Ramos (1968, p. 38), na crítica literária regionalista deu-se por conta do livro *Sezão*, intitulado para o concurso como *Contos* e mais tarde publicado como *Sagarana*. Sobre as histórias do livro de contos rosianos, Graciliano Ramos manifesta a seguinte impressão:

Vivem por aí a falar demais em literatura do Nordeste, literatura do Centro, literatura do Sul, num jogo de empurra cheio de picuinhas tolas. As histórias a que me refiro são do Brasil inteiro: por isso não podemos saber onde vive o autor, um sujeito que sabe o que diz e observou tudo muito direito (Ramos, 1968, p. 194).

Quanto a *Magma*, trata-se de um conjunto de poesias escrita por Rosa que, submetido ao concurso da Academia Brasileira de Letras – ABL em 1936, foi agraciado com o primeiro lugar. Recebeu pouca atenção por parte do escritor, sendo publicado só postumamente. Em discurso à ABL por ocasião do prêmio concebido ao

²³ Grifo meu para destacar a estreia de João Guimarães Rosa na arte de contar estória, conforme referido por Álvaro Lins (1946).

livro de poesias, Guimarães Rosa pronuncia “O Magma, aqui dentro, reagiu, tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e fez-se criatura autônoma, com quem talvez eu já não esteja muito de acordo, mas a quem a vossa consagração me força a respeitar”²⁴.

Considerando que a poesia se faz presente com muita força em todas as produções rosianas que sobrevieram a *Magma*, entende-se que essa tenha sido uma experiência que muito contribuiu para a construção do estilo autoral. Conforme Luiz Cláudio Oliveira (2000, p. 125), não há como negar “as ressonâncias de *Magma* na obra futura de Guimarães Rosa, presença que burlou sua consciência criadora”. O crítico destaca que a negativa de Rosa por sua própria criação volta-se, como que involuntariamente, “como um lastro subterrâneo em toda a sua obra” e ao analisar *Sagarana* ele descreve o seguinte:

Os trechos de ‘O burrinho pedrês’ têm o ritmo forte e bem marcado da redondilha menor, com acentuação na segunda e na quinta sílabas, evocando a marcha da boiada. A separação dos fragmentos, à maneira de versos, é apenas para indicar a leitura dos trechos como se fossem poesias. Já o trecho em que há aliterações em *lb/*, em *ld/* e em *lv/* há duas possibilidades de leitura: ou como trissílabos, com a tônica na terceira sílaba, ou como heptassílabos, com acentuação na terceira e na sétima. Nas duas hipóteses, reitera-se o movimento e a velocidade dos bois, que não havia nos trechos anteriores, de “versos” pentassílabos. Já o trecho que se inicia com “Devagar, mal percebido (...)”, apesar de ter os mesmos trissílabos, não tem o mesmo ritmo acentuado com que lemos o trecho anterior. Aqui o conteúdo semântico determina o ritmo de leitura, mais lento, indicando que a boiada encontrou o passo certo para a longa marcha e, por isso, ela vai “como um navio” enquanto, no poema, o caminhar lembra o ondular de um rio. Há um evidente ganho expressivo com a marcação rítmica em “O burrinho pedrês”. No poema, a metragem variada dos versos não traduz nem o movimento nem a vitalidade da boiada (Oliveira, 2000, p.118).

Cláudio Oliveira rastreia os vestígios de *Magma* nos contos e encontra, além de temas, personagens e expressões, recursos estilísticos característicos do fazer literário de Rosa que o enquadraria num lirismo de saltar aos olhos, até mesmo dos leitores menos avisados. Tem-se que a proposta do escritor em suas narrativas é dar ao leitor a experiência da arte de contar estória, como nos tempos de aguda oralização²⁵ e faz por meio da linguagem escrita. Assim, de certo não poderia poupar recursos poéticos que são marcadores de expressividade: da estilística à semântica,

²⁴ João Guimarães Rosa, trecho do discurso, na ABL, quando do prêmio ao Magma, em 1936. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2011/02/guimaraes-rosa-e-o-magma.html>. Acesso em 22 de ago. 2020.

²⁵ Em ocorrências como essas se percebe o retorno às conhecidas narrativas orais homéricas (Grifo meu).

dos paradoxos às mínimas combinações de letras e sons. Dessa maneira, Rosa inicia sua jornada como escritor, descontando os contratempos em decorrência de sua atuação, como médico e depois como diplomata. O próprio escritor justifica:

Mas logo, eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura... Então comecei a escrever *Sagarana* (Rosa, 1984, p. 9).

A trajetória literária de João Guimarães Rosa pode partir de vários pontos de vista, inclusive, ancorando-se na ideia de que se trata de um autor que, em tudo – vida literária, pessoal ou profissional -, assume atitude de homem justo, nesse caso, se consideramos uma perspectiva platônica. Parece evidente nos escritos de Rosa, seja em seus depoimentos ou na sua composição artística literária, que o que importa é a busca insistente do homem pelo seu eu. Como se o propósito humano fundamental seja mesmo o de compreender a si para, enfim, compreender o mundo.

Segundo Vilma Guimarães Rosa (1983, p. 73) “O espírito do autor se transmite à obra e nela se desesconde [...]”. Em outras palavras, ao sabor da arte, Guimarães Rosa propõe o entendimento de si pelo que sente e ver no mundo, cabendo à arte a tarefa de representar o que há de lógico e ilógico, criando possibilidades de realização dos sonhos e das fantasias intrínsecas ao ser humano. Em um entendimento pessoal sobre o pai escritor, Vilma Guimarães escreve; desde *Sagarana*,

Estreitam-se as intimidades entre autor e obra, de tal modo que se chega, sem esforço, a encontrar em cada um dos seus livros um reflexo exato de personalidade, modos, tendências, temores, desejos, crenças e dúvidas. [...]. Pesquisável e encontrável. Por vezes surgindo espontâneo, sem precisão de pesquisa, e por vezes sussurrando a sua verdade interior, para que se chegue mais perto e mais atenção se ponha na conversa (Rosa, 1983, p. 73).

Filiado às vertentes literárias de meados do século XX - a psicológica e a regionalista, o livro de contos *Sagarana* figura a capacidade de representar, metafisicamente, a realidade. São narrativas puras, se considerado o conceito de Walter Benjamin (1994, p. 204) ao referir-se a um tipo de narrativa que “conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Assim, embora represente a realidade cotidiana do sertanejo da região de Minas Gerais, com sabor de memoriais, essa representação não necessariamente segue a lógica, pois foge a padrões racionais, desenvolvendo-se num movimento em que impera a ambiguidade. São puras e novas pelas possibilidades de causar espanto e reflexão, tantas vezes forem lidas/contadas geração afora.

Ao escrever ensaios sobre Guimarães Rosa, Walnice Galvão (2008) refere-se à arte do escritor como composição de detalhes mínimos que vão, desde o cuidado com os pormenores que individualiza a vida sertaneja e a revitalização de culturas milenares que dão o tom regional/universal, portanto, ambíguo às narrativas, até a minimalidade do tratamento linguístico que o faz ser destaque na literatura brasileira. Segundo a autora,

Este autor se destaca por ser, dentre os de língua portuguesa, aquele que mais longe levou o risco da experimentação linguística. Em sua obra observam-se certas tendências predominantemente na elaboração da linguagem. Uma delas é a luta contra o lugar-comum, o clichê, que o faz optar, seja na área vocabular ou na sintática, por duas soluções: por um lado, recuperar o vocábulo perempto ou de circulação limitada; por outro lado, inovar mediante a criação de neologismos, manifestação de um espírito lúdico que se apropria do direito de brincar com sons e sinais (Galvão, 2008, p. 212).

Os nove contos de *Sagarana* apresentam-se em formatos irregulares, parecendo acompanhar os experimentos estilísticos empreendidos pelo autor. Todavia, percebe-se um movimento de elaboração de um estilo (o de Rosa) numa curva ascendente que só descontinua (se é que descontinua) pelas circunstâncias da produção literária, sem, contudo, deixar desvanecer a luta contra o lugar-comum observada por Galvão.

Pelo que se têm notícias, *Sagarana* levou décadas (de 1937 a 1958) para chegar à composição textual mais próxima do que se conhece hoje. Rosa tentou encerrar o processo de feitura dos contos, mas só deu por finalizado o retrabalho da obra em sua 5ª edição²⁶. Em posfácio²⁷ ao livro de contos ainda intitulado *Sezão* (1937), Guimarães Rosa escrevera: “Apesar de haver muita moita má ainda a ser foçada, melhor rende deixar quieto o mato velho e ir plantar roça noutra grota”. Outra grota, referindo-se o autor sobre sua pretensa obra, já por ele anunciada como *Tutaméia*. Nesse caso, segundo Sônia van Dijck Lima, nem uma coisa, nem outra. A pesquisadora escreve,

Não só *Tutaméia* não foi publicado logo depois, conforme o anunciado no posfácio, como também Guimarães Rosa não encerrou o trabalho com *Sezão*. O autor tomou a primeira via do livro, em algum momento encadernada em couro preto, tendo 1937 também registrado na lombada, com 446 páginas de papel relatório, [...], promoveu pequenas alterações/substituições em outras histórias, expurgou A PORTEIRA DE FIM DE ESTRADA, e estabeleceu nova organização das narrativas [...]. Retomava, assim, o trabalho, rumo ao que passou a ser *Sagarana* (Lima, 2003, p. 17).

²⁶ Conforme informações encontradas em João Guimarães Rosa (1994, p. 185).

²⁷ O posfácio do livro *Sezão* é intitulado *Porteira de fim de estrada* e depois foi suprimido do livro de contos pelo próprio autor.

A trajetória do processo de feitura do livro de contos passa por alterações, substituições, supressões, acréscimos de recursos linguísticos, termos ou trechos, supõe-se que, para melhor cumprir com a função da arte literária proposta. Alguns documentos pessoais, como as cartas de JGR, trazem indícios passíveis de análises para melhor compreensão da experimentação como escritor.

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, 'estranhar' o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma "novidade" nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crosy (sic) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. Mas, me perdoe (Carta de JGR em carta para Harriet de Onís, 2/05/1959).

Do excerto, depreende-se que Guimarães Rosa experimentava seus dotes de contador de estória em que o desafio é mesmo a arte de narrar em tempos modernos. Muito tempo já correu numa esteira evolutiva: de desenvolvimento de técnicas em todos os empreendimentos de ações humanas, inclusive no campo da arte. O tempo da escrita de Rosa é o tempo da aceleração e do diverso. Propor uma leitura de enfrentamento do texto como encarar "um animal bravo" requer desaceleração, reflexão e entrega por parte do leitor. Exige participação como assim é contar uma estória oral. Nesse caso, o desafio do escritor é mesmo lançar mão de suas experiências e de recursos linguísticos, contando com o horizonte de expectativa do leitor. E, para lembrar a estratégia acertada, o autor adota uma composição narrativa metaficcional, lançando mão da intertextualidade, recurso importante para a convocação do leitor e sua participação na construção dos sentidos do texto.

O que há em cada um dos nove contos rosianos é a representação do universo do sertão: seus vaqueiros e jagunços ambientados no Brasil da primeira república. Há neles o surgimento de um estilo literário que se consumaria em obras posteriores. A escrita de *Sagarana* estrutura-se sob o universo da oralidade, requerendo do leitor um esforço de interatividade para melhor aproveitamento da proposta narrativa do escritor. Importa destacar que, como o traço de oralidade acentua-se muito mais em obras posteriores, o livro de contos pode ser considerado como a opção para iniciar a leitura de toda a literatura de João Guimarães Rosa. E, quanto ao foco narrativo, dar-se prioritariamente em terceira pessoa, destacando apenas os contos "Minha Gente" e "São Marcos" em que há ocorrência de primeira pessoa do discurso. Têm-se

narradores, de primeira ou terceira pessoa, que se inclinam a interagir com o leitor: um leitor que assume o papel do contador de estória, tão próxima é a escrita da oralidade.

Ao longo da história da literatura, chegando à literatura brasileira dos tempos modernos, a crítica literária também vem se reconstruindo, justamente pela necessidade de rever parâmetros de estudos que possam aclarar os processos de criação da arte. No texto que se segue, a busca é pela compreensão da curva histórica dada pela forma literária que temos a partir da reflexão sobre análises realizadas pelo crítico Franco Moretti sobre o percurso histórico da literatura moderna, observando a compatibilidade com o modo de vida burguesa do despontar do século XIX, inclusive, apontando o quanto a geografia e a linguística são definidoras da forma e estilo. E, ainda, compreender em que medida certos parâmetros de produção artística cintilam em formas literárias que trazem chaves de leitura menos relacionadas às questões humanas de ordem social e mais à necessidade de expressão das questões humanas universais.

3 MODERNIDADE E FORMA LITERÁRIA: A RELAÇÃO ENTRE OS PROCESSOS SOCIAIS E O ESTILO DE ROSA

O texto literário, essencialmente, imprime expressões estéticas e representação do mundo, das sociedades dos indivíduos. Em um contexto de efervescências pelo advento da modernidade, mais uma vez a crítica literária volta-se para a problemática do regionalismo que não respondia, convincentemente, aos critérios canônicos vigentes no âmbito da literatura. Para tanto, optou-se por dar a entender, neste capítulo, sobre o percurso histórico da forma literária por meio de análise que chega à compreensão de como os processos sociais modernos justificam, por exemplo, a tensão, envolvendo a história da literatura. Tem-se que o cotidiano, ou os processos sociais, redesenha os estilos literários. E, para esclarecer isso, recorre-se, por analogia, às contribuições de Franco Moretti e a ideia do desalojamento do burguês e ascensão do capitalismo na prosa, marcando-se uma novidade na narrativa do que ele chamou de “século sério”: uma prosa em que a descrição sobressai-se à narração, embora essa não dê lugar àquela.

Franco Moretti (2014), fazendo uma leitura distante de certas obras do período de transição por volta do século XIX, entende que, em relação à obra literária, o que se desenha é uma prosa mais para deleite e isso é compatível à vida burguesa do apontar do século, que, segundo a observação de Moretti, é vida permeada de ações pacatas de pura racionalização do universo do romance. De tal forma que uma narrativa desse estilo, normalmente, é de coisas previsíveis, escassa de aventuras e sem milagres, posto assim, no entendimento de Alexandro Paixão²⁸. Portanto, tem-se uma narrativa sem empenho em organizar/ordenar o lugar de quem domina e de quem é dominado na sociedade. A questão da classe já se encontra posta ou naturalizada e entra em processo de transformação pela megalomania do capitalismo, explicando, por exemplo, o individualismo. Conforme Homero Araújo (2015, p. 201) “O perfil do sujeito burguês compenetrado e disciplinado ganham literalmente contornos sinistros e mercantis [...]”. Assim, a narrativa nessa fase histórica – no início do século IX, é sem luta, sem estalos para revolução e, Moretti propõe uma análise estrutural possível de se verificar um estilo literário. Trata-se de um esquema formal de “momentos

²⁸ Professor do Departamento de ciências Sociais da Educação da Faculdade de Educação da Unicamp. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/103372/101827>. Acesso em: 17 de dez. 2020.

decisivos” intercalados por “enchimentos”, que ele considera demonstrar, por exemplo, uma composição narrativa de estilo sério.

No exame para o entendimento da forma narrativa e como um estilo ganha contorno, Moretti toma a prosa de Daniel Defoe (1719) que não espelha a prosa de Guimarães Rosa, mas nos serve à verificação de alguns aspectos de entendimento do processo de delimitação da forma e estilo e reconstrução literária, que tiveram como resultado, por exemplo, a literatura regionalista em fases aos olhos da crítica. Nessa observação, busca-se perceber o estilo dos contos de Rosa, analisando o quanto, com a liberdade de criação e o domínio de recursos linguísticos e composicionais, o autor constrói narrativas que quebram velhos paradigmas estruturais, reverberando no estilo autoral. Conforme as contribuições de Moretti (2014), essas narrativas de tempos modernos dão lugar a historietas e exaustivas descrições de eventos ou ações, ambientes e objetos que concorrem para a quebra de modelos literários historicamente construídos, sem, contudo, desfigurá-los por completo na experiência de renovação da arte.

A partir da análise de algumas pinturas de *Johannes Vermeer* (1662-1678), Moretti avalia a objetiva expressão do cotidiano da vida burguesa e percebe que a novidade da representação social parece ser a imitação da ação humana (no caso, a ação burguesa) vista no mundo real (no caso, o cotidiano do burguês). O crítico entende que, as histórias que antes pautavam, com relevo, sobre eventos históricos vultosos universais, como os grandes feitos do homem que marcaram épocas e povos, agora, pautam sobre o cotidiano da modernidade burguesa privada. Assim, enquanto aquela carecia de enaltecimento das ações sem necessariamente pormenorizar o espaço, mas só citá-lo, esta é enredada com riqueza de detalhes como se fosse para retratar ou para o leitor/apreciador sentir-se representado em qualquer tempo ou espaço. São histórias também de ações humanas, não necessariamente memoráveis. Trata-se de fato narrado em outra dimensão, porque aquela é para exaltação e essa é para deleite. Nessa, o detalhe analítico-descritivo sobrepõe-se.

Moretti (2014, p. 74) ressalta as contribuições conceituais de Roland Barthes em que divide os “episódios narrativos em duas categorias abrangentes: funções cardinais (ou nós) e catálises”. Esse primeiro, referindo-se ao que ele chamou de Momentos Decisivos (MD), isto é, ação que abre alternativa com consequências e que fazem a continuidade da história e, o último – a catálise – que ele chamou de

Enchimento (E), referindo-se à expansão de momentos de pausas os quais são ocasiões perfeitas para descrições e análises. São as ocorrências subsidiárias (cenas estáticas) entre duas funções cardinais que não modificam a alternativa.

Por meio dos estudos de Moretti entende-se que a narrativa ganha uma nova dimensão como resultado das mudanças sociais, as quais alteram as novas formas de representar as ações do homem. O crítico refere-se a uma dimensão que dá a impressão de tratar-se de uma nova forma narrativa que ganharia fôlego por volta da Idade de Ouro Holandesa, pelas mutações sociais provocadas com o advento da modernidade e da indústria. Inclusive, Moretti, (2014, pp. 82-83) discute, também, acerca da evolução literária numa “cascata morfológica”, que vai dos enchimentos ao estilo analítico e depois à descrição e cita Balzac (1837-1843) com sua teoria do “efeito borboleta”, referindo-se às voltas e reviravoltas de seus personagens em decorrência das conexões e variáveis do ambiente (a geografia como definidora da forma). Esse aspecto é percebido nos contos de *Sagarana* ao observar que a composição dos contos de Guimarães Rosa dá-se ao sabor da matéria sertaneja.

Ao analisar o romance *Robinson Crusóé*, Moretti entende que há uma quebra da velha prática de velhos modelos literários e uma tendência à nova produção de imitações de ações humanas com foco na realidade, narrando e descrevendo o que se ver no mundo, seja de classe A ou B. E, no caso do romance de *Daniel Defoe*, narra-se a realidade de um burguês deslocado em decorrência do advento da evolução socioeconômica do modernismo.

Após discutir sobre a ideia platônica de enchimento como preenchimento de espaços em branco, com palavras, Moretti (2014, p. 83) aponta que “Há um despertar geral do cotidiano no início do século XIX” e que isso muda em uma geração mais tarde. Ele ilustra, com *Madame Bovary (1857)* de Gustave Flaubert, o mais perfeito enchimento destacado por Auerbach – o segundo plano (o tempo da normalidade, da repetição), predominando sobre o primeiro plano (a narrativa em si) e, por fim, justifica que os enchimentos de Thomas Mann em *Os Buddenbrooks (1901)* “perdem até o último vestígio de função narrativa para se tornarem simplesmente... estilo”. Assim, Moretti leva ao entendimento de uma racionalização do romance e dos enchimentos no século XIX que se dão pela compatibilidade com a vida burguesa, de acontecimentos regulares, já que é modo de vida burguesa conceber a arte pela arte.

Para Moretti, o tom sério do século XIX ocorre porque o enchimento opera incessante em ações pacatas e assim é a vida cotidiana do burguês. Nesse caso, uma narrativa representativa dessa realidade racionaliza o universo do romance, à medida que trata do cotidiano burguês em que o ritmo desse dia-a-dia segue o ritmo da vida burguesa, ou seja, com poucas surpresas, sem milagres ou maiores aventuras. Então, o que Moretti chama de “Século sério” é o período marcado pela aceitação da realidade – o realismo como princípio, em que a contensão dos desejos torna-se cultura, como em *Robinson Crusoé*, ocorrendo a desaceleração do ritmo do romance pela presença do enchimento, a transposição do objetivo para o subjetivo com o estilo discursivo indireto livre – característica bastante peculiar dessa narrativa.

O novo dispositivo linguístico – o indireto livre – traz uma terceira voz que é a voz do contrato social efetivado, aliás, bastante consensual entre Bakhtin e Moretti. Em *Madame Bovary*, na passagem em que Emma se põe diante do espelho, há a voz de Emma, do narrador não judicioso e uma terceira voz intermediária e quase neutra que na concepção de *Jauss* apud Moretti (2014, p. 104) “obriga os leitores a ‘uma alienante incerteza de juízo [...], reconvertendo uma questão de moral pública já decidida em um problema em aberto’”. Algo agora parece estar “nas mãos da *doxa* não do narrador” (p.105). Nesse ponto, Moretti trata do desdobramento do século sério do romance europeu em que a prosa europeia alcança o ápice da objetividade e consciência estética ao ponto de desestabilizar a *doxa* da antiga burguesia e, mais um detalhe importante, um estilo novo, porque corporifica o humano. Diz-se ao humano referindo-se mesmo ao corpo, ao individual e não mais à ideia de humanidade. Contar a realidade de Robinson Crusoé é narrar com foco na autonomia, na individualidade do sujeito (no caso um sujeito burguês) em tempos modernos.

O ano de Daniel Defoe é 1719 – o da publicação de *Robinson Crusoé* e, o ano de João Guimarães Rosa é 1946 – o da publicação de *Sagarana*. Vejamos o que se pode especular acerca da composição escrita de Rosa que possa apontar para a chave de leitura dada por Franco Moretti (2014), iluminando o processo evolutivo de formação da história da literatura brasileira, chegando ao estilo literário de Rosa. É sabido que Moretti desenvolve seus estudos sistemáticos de literatura num interstício de 200 anos (1750 – 1950), o período de modernidade que inclui o despontar de JGR com um estilo peculiar na literatura regionalista pela autonomia linguística e liberdade artística.

Para Paulo Rónai os contos de *Sagarana* de JGR são maleáveis e caracterizam-se por apresentarem em suas composições várias historietas contadas ao sabor do assunto da história principal. Para ele,

[...] esta maleabilidade é justamente uma das características da novela moderna. “O burrinho pedrês”, por exemplo, é de todas as narrativas aquela cujas partes, de início, parecem mais desconjuntadas. Contém uma série de historietas e anedotas que não fazem avançar a ação central. Mas é esta a espécie de narração exigida pelo assunto, a viagem de uma boiada que prossegue por etapas, para, recomeça, se desvia. Todos os episódios, finalmente, concorrem para criar uma atmosfera única, caracterizada pela predominância da vida animal, em volta da qual envolve todo aquele pequeno mundo nômade do Major Saulo e seus boiadeiros (Rónai, 2009, p. 112).

O que é inesperado em *Sagarana* vem a ser tratar-se de contos cheios de detalhes que distam e aproximam o leitor em um movimento sinuoso e de idas e vindas, mas nem por isso torna a leitura enfadonha como é o caso da estória “O burrinho pedrês”. Por acompanhar a realidade sertaneja, cheia de reviravoltas, os contos ganham densidade, volume. Sobre “A hora e vez de Augusto Matraga”, Paulo Rónai explica:

A vida retraída do valentão arrependido, que após ter sido deixado como morto pelos capangas do adversário, levou anos a restaurar a saúde do corpo e a amansar o espírito sedento de vingança, inspira ao leitor uma inquietação crescente (Rónai, 2009, p. 113).

Ao analisar a prosa de Daniel Defoe, Moretti entende que a narrativa segue a sinuosidade da vida cotidiana e da espiritualidade aventureira e capitalista do sujeito imerso no contexto socioeconômico moderno. Isso deve ser possível de se desenhar, pelo processo linguístico de construção da narrativa que estiliza o gênero de Defoe, observando o esquema MD e E, em que o primeiro é mais visível pelas decisões (atitudes) tomadas na ânsia de continuar em busca de resoluções para o intento posto, implicando na abertura de alternativas e consequências que delineiam o caminho da história.

Nesse sentido, tomando o conto “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa, embora séculos depois de Defoe e, marcadamente, distante do estilo de Rosa, percebe-se o esquema da narrativa com certo efeito de suspensão da história principal para dar lugar a historietas. A história principal é de Augusto Esteves que se tornou Augusto Matraga. Uma história que, para ser contado, o autor lança mão de dispositivos linguísticos como intercalações de outras histórias, não deixando de prender-se a técnica do predomínio descritivo sobre o narrativo. Descrever lugares, bichos, fenômenos encontra-se na ordem da arte de narrar as particularidades da vida

no sertão, dando visibilidade ao cotidiano vivido pelo personagem. Assim, focando-se na realidade de Nhô Augusto Esteves, ainda que com abordagem de temas de cunho universal como o bem e o mal, o pecado, a vida e a morte, ganham relevo os aspectos individuais que envolvem o modo de vida do sujeito – no caso do jagunço deslocado.

Em Defoe conta-se a história de Robinson em que este, de família de classe média (estável) aventura-se na vida quebrando uma rotina já estabelecida. Robinson passa por um longo período de desventura e sofreguidão até encontrar o fio plano de sua vida – a ascensão mais do capitalismo que da burguesia. Boa parte da história (o tempo na ilha) é de um conjunto de acontecimentos mais para devolução que para evolução dos projetos de vida do personagem burguês. Em Rosa, conta-se a história de Nhô Augusto Esteves em que esse é filho do Coronel Afonso Esteves – próximo do que se entende por filho bastado –, que tinha tudo e passou a não ter nada.

A fama dos Esteves tem sua estabilidade descontinuada. Augusto Esteves, como Robinson, passa também por um longo período de peleja e recuperação até encontrar a sua hora e vez. Todavia, esses acontecimentos estão em contextos completamente distintos e o que aproxima Defoe de Rosa está na ordem da organização composicional da narrativa em sua dimensão linguística. Boa parte da vida de Augusto Esteves (o tempo no recanto do casal de pretos, onde é mais a natureza e o destino quem ditam as regras) muitas coisas acontecem e podem ser contadas como estórias a parte – são os enchimentos que não mudam o curso da história do jagunço das Pindaíbas, pois se trata de um período de devolução da ordem espiritual e moral. Lá, o capitalista Robinson reestabelece seu poder/burguesia (se é que reestabelece) por via de estratégias capitalistas. Aqui, o Nhô Augusto Esteves reestabelece sua força/fama (se é que reestabelece) ao acabar com o jagunço Joãozinho Bem-Bem por meio de um ato de jagunçagem.

Tanto na composição de Defoe quanto na de Rosa, a descrição de eventos ou ações, lugares e objetos sobrepõe a própria narrativa, sem, contudo, mudar o curso da história. No caso de “A hora e vez de Augusto Matraga”, trata-se da história de Augusto Esteves – o filho do Afonso Esteves, apto à nobre ação de continuar com a fama de coronelismo no sertão, acaba com o jagunço Joãozinho Bem-Bem. Porém, a dubialidade do personagem ocorre quando Matraga oscila entre seu modo de vida – o de jagunço e seu encurvamento à realidade da jagunçagem sertaneja (não pode ir contra Joãozinho Bem-Bem, então se junta a ele para vencer). Matraga como

Robinson, para ser o que é (o dominante), precisa ser o que não é (o dominado). A imprevisibilidade própria do desdobramento do Momento Decisivo é o fato de um jagunço acabar com a jagunçagem, por meios adversos em que o destino importa.

Por fim, considerando a análise da obra de Defoe feita por Moretti e observando a estratégia composicional (dispositivos linguísticos) da narrativa de Guimarães Rosa, percebe-se uma estreita relação entre as adaptações da forma literária na prosa e processo social, visto que a engenhosidade na organização do texto; disposição do narrador, o estilo discursivo, isto é, todo o jogo linguístico empregado dentro das possibilidades de liberdade sugerida pelo contexto histórico converge para a reelaboração do gênero literário. Em Defoe está implicada a pacata vida burguesa e em Rosa reverbera o cotidiano do sertanejo. Com foco nas particularidades dos modos de vida representados nas duas obras, destacam-se as convergências na quebra de padrões de gêneros e surgimento de estilos delineados, conforme os processos sociais e as demandas dos tempos modernos.

Em verdade, a novidade na prosa referida por Moretti, é mesmo outra dimensão narrativa que ganha força num período em que a modernidade e a indústria impulsionam a evolução social. Em boa medida, as mudanças de toda ordem dão-se pelos solavancos da modernidade, alterando, inclusive, o modo de vida e, tais mudanças fizeram surgir novos estilos literários, demarcando, a meu ver, épocas de mudanças menos ou mais significativas também na história da literatura brasileira. Assim como Robinson na realidade mar e além-mar a ser enfrentada cotidianamente e, Augusto Matraga na realidade do Sertão profundo²⁹, a narrativa segue a curvatura da história dos homens.

Embora não se trate de seriedade na literatura de Rosa, há de se considerar a força da nova dimensão da narrativa tratada por Moretti, em que a sobreposição da descrição ganha respaldo nos contos de *Sagarana*, aproximando a estrutura do conto à forma novelística com as feições de um romance a ponto de, sobretudo “A hora e vez de Augusto Matraga”, constituir-se como um protótipo do romance profetizado por Graciliano Ramos e que seria publicado anos depois, desconfio, com o título de *Grande Sertão: Veredas*.

E, não para fechar a discussão, mas para estimular uma leitura mais reflexiva sobre o dinamismo da obra de arte, tem-se a seguinte percepção de Robert Jauss

²⁹ Considerando que, quanto mais a região está afastada do litoral, mais o sertão ganha profundidade.

(1994, p. 31) “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial, oferece-nos claramente um critério para a determinação do seu valor estético”. Pelo menos esse critério, a meu ver, a experimentação da escrita literária por Guimarães Rosa passa pela possibilidade de uso de mecanismos linguísticos que façam o leitor interagir ativamente da produção artística toda vez que ler. Nesse sentido, os narradores, de primeira ou terceira pessoa, por interagirem com o leitor têm ganhado atenção no contexto histórico de efervescência, modernização e ascensão do romance. Assim tem sido em propostas de aproximação da escrita com a oralidade, como na produção dos contos rosianos.

3.1 NARRATIVA, NARRADOR E SOCIEDADE MODERNA: A ARTE DE NARRAR EM SAGARANA

O período moderno para a literatura marca-se como contexto crítico literário tenso quanto à irresoluta tarefa de compreensão de critérios de produção da arte por excelência, haja vista a histórica categorização de certas obras de arte. Nesse caso, vale-se, nesta abordagem, das concepções de Walter Benjamin (1994) sobre a ascensão do romance e os rumos da arte de narrar que segundo ele em suas teses e, num átimo de pessimismo e supervalorização dos clássicos, enveredara para o declínio. Entende-se que diante dos processos de transformação social com a chegada da modernidade ocorrem, conseqüentemente, transformações também no campo da literatura, por exemplo: o conto (notoriamente o de JGR) passa a ser uma produção operada pela técnica do romance. Nesse, a tradição oral ver-se acolhida na escrita, havendo uma adequação ou inovação da forma revelando estilo autoral.

Discutir os aspectos narratológicos de *Sagarana* de João Guimarães Rosa envolve tratar da experiência de produzir por escrito uma narrativa muito próxima da oralidade. Este estilo alcançaria um refinamento maior em obras posteriores do escritor. Com foco no narrador, analisam-se, nesse texto, trechos dos contos “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga” para um entendimento sobre o feitiço/forma das narrativas rosianas num contexto em que a modernidade e o capitalismo empurravam a prática de transmissão da cultura oral para um plano fadado à síncope.

Em análise às teses de Walter Benjamin constantes no prefácio do livro *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, Jeanne Marie Gagnebin escreve

[...] a arte de narrar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existe na sociedade capitalista moderna. Quais são essas condições? Benjamin distingue, entre elas, três principais: a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. [...] esse caráter de comunidade entre vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. [...] a comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional (Gagnebin *in*: Benjamin, 1994, p. 10-11).

Para lançar luz à narrativa de João Guimarães Rosa a partir da constituição do narrador, considera-se, dentre outros estudos, alguns aspectos da teoria da narração de Walter Benjamin (1892-1940), especificamente, em seu texto intitulado “O narrador” (1994) sob a tradução de Sérgio Paulo Rouanet, texto também traduzido, em versões mais atuais, com o título “O contador de história”. Trata-se de uma leitura que se fez pertinente diante à análise dos contos de *Sagarana* (1946) pela relação que Benjamin faz entre: 1) experiência e narração e o que ele considera como narração por excelência e experiência como enraizamento na cultura popular; 2) experiência e viagem e a ideia de que quem viaja enriquece-se em termos de saberes; 3) narrativa popular e senso prático, considerando que tais narrativas estão sempre em busca de resolução prática para os problemas cotidianos; 4) romance e conto para chamar a atenção sobre o declínio da arte de narrar em decorrência da ascensão do romance e dos meios de informação na era do capitalismo moderno e entre; 5) memória e reprodução das narrativas para justificar que uma narrativa reproduzida de memórias (através do boca a boca), embora sofra transformações, permite que a memória popular possa circular entre as pessoas, fazendo com que esta sobreviva, apesar das mudanças.

Dos textos em que Walter Benjamin trata das mudanças culturais de seu tempo, “O narrador” apresenta-se o mais denso e com elevada dose de pessimismo. O diagnóstico de uma crise de humanidade e com quase nada de prognóstico feito pelo filósofo situa o romance como produção narrativa que marca o fim da produção narrativa oral (eu diria a incorporação da oralidade na narrativa escrita) e por consequência o declínio (morte) da arte de narrar. A produção oral, segundo Benjamin, seria um tipo próprio de um modo de vida diferente e já perdido. Nesse sentido, há no texto referido um posicionamento nostálgico diante do que se perdeu e

que, por isso, leva ao entendimento de um certo elogio, isto é, uma sobreposição das formas tradicionais em relação às formas modernas.

As ideias benjaminianas nos servem nesse texto para uma discussão sobre a narrativa desenvolvida por João Guimarães Rosa num período tenso sobre o regionalismo literário e de significativas transformações no campo da literatura e da formação da literatura brasileira. Inclusive, sobre o conto como forma narrativa abreviada e, no caso dos contos rosianos, operados pela técnica do romance sem, contudo, desprender-se por completo da tradição oral, salvo engano, pela vocação memorialista inerente à cultura de um povo – nesse caso, a sertaneja.

Não há dúvidas de que, aos olhos da crítica, certas ideias de Benjamin apresentam-se produtivas, sobretudo, quando se pensa em exemplos de romances ou formas romancizadas que, a meu ver, representa a figura do sujeito que se apodera de outras vozes, ou seja, sujeitos não unívocos inerentes às composições literárias de tempos modernos. Tais características estão latentes em produções modernas, a exemplo de Mário de Andrade – *Macunaíma* e JGR - *Grande sertão: veredas*. Essa última trata-se de uma forma escrita próxima da oralidade muito bem sucedida como que os contos de *Sagarana* a servisse de fase de experimento de um estilo regionalista marcante e inovador.

As narrativas nos contos de Rosa parecem chegar a Walter Benjamin se considerarmos que, apesar do individualismo dos sujeitos e apartamento destes em relação às suas sociedades, mantém-se ainda, e bastante forte, uma dimensão de moralidade, comunidade, experiência. Enfim, alguns aspectos das formas tradicionais são incorporados às formas modernas, no caso, à *Sagarana*, que, de certo modo, apontam um flerte às ideias benjaminianas sobre narrativa por excelência e merecem destaque pela força produtiva que muito servem às reflexões sobre a arte de narrar tão cara à crítica literária.

3.1.1 O narrador de Rosa sob a ótica de Walter Benjamin

Em “O narrador”, décimo quarto texto do livro *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*, Benjamin explica que, com a ascensão do romance e o fenômeno da informação dos tempos de crise, a arte de narrar se encaminha para o fim. Ele adota a estratégia das dicotomias, usa como ilustração a figura de dois tipos de sujeitos da narrativa – o viajante e o trabalhador e, lança mão também, da obra de

Nikolai Leskov de forma ilustrativa para explicar em que medida o narrador do romance (por sua forma escrita) é incapaz de transmitir sabedoria ou ensinamento prático. Assim, ele discute um quadro de oposições que apresenta os aspectos da narrativa oral e do romance, respectivamente: experiência/informação, sabedoria/explicação, oralidade/escrita, harmonia com a natureza/dissonância com o natural, memória/reminiscência, manual/seriado, companhia-comunhão/isolamento-solidão e povo/indivíduo.

Em seu diagnóstico, Benjamin (1994, p. 197), parte da figura do narrador enquanto mestre ou sábio apto a dar conselhos pelo acúmulo de conhecimentos e experiências de uma vida toda. Percebe que, em seu tempo, para caracterizar o narrador, este precisaria ser observado “numa distância apropriada e num ângulo favorável”. E, a busca por esse distanciamento e ângulo é o que faz o narrador ser “algo de distante”. Entende-se que para Benjamin, a experiência do narrador requer exercícios de observação num grau de esforço cotidiano que tem colocado “a arte de narrar em vias de extinção”. Ele acrescenta:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (Benjamin, 1994, p. 197).

Para o filósofo, estamos falando de um fenômeno que pode ser entendido como consequência das grandes transformações mundiais, a exemplo de acontecimentos bruscos como a Guerra Mundial. Esta desencadeou manifestações de experiências por via de meios de comunicação frios e informativos que, cada vez mais, ocupou o lugar de experiências de transmissão boca a boca. Ao invés de sugerir respostas ao leitor como fazem as narrativas tradicionais, as narrativas modernas explicam as coisas, dando validade à comunicabilidade. O “narrar devidamente” referido por Benjamin está relacionado à capacidade de intercambiar com sabedoria, ou seja, com experiências enraizadas por gerações.

Benjamin (1994, p. 198), nos apresenta “dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras” numa narrativa por excelência. São figuras arcaicas passivas de atavismo. Para ele, o viajante e o trabalhador enraizado na cultura devem estar presentes para configurar o narrador e explica:

A figura do narrador só se tem plenamente tangível se termos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito o que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem

sair do país e que conhece suas histórias e tradições (Benjamin, 1994, p. 198-199).

Ao ressaltar que “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores”, Benjamin (1994, p. 198) entende que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” De maneira ilustrativa, Benjamin nos apresenta as tais imagens representativas de figuras arcaicas de narradores aos quais foram historicamente associados: a um, os saberes das terras distantes e a outro, os saberes do passado. Respectivamente, são eles: o marinheiro e o camponês sedentário. De tal forma, Benjamin (1994, p. 199) defende que a noção de narrativa por excelência e o seu alcance histórico está diretamente relacionado a quão esses “dois tipos arcaicos” – marujos e camponeses se interpenetram na narrativa.

Guimarães Rosa teria, então, tido a mesma inteligência benjaminiana? Se sim, em que medida? O que se nota nos contos de *Sagarana* é a figura de um narrador que vem de fora (viajante), porém, alguém que sabe muito sobre a terra, tanto que interage com quem é do lugar - o Sertão -, por vezes, dando um tom memorialista às narrativas. No entanto, vale observar que em *Sagarana*, tem-se um narrador cheio de memórias para intercambiar, mas não porque tem a sabedoria do viajante – trazendo coisas de fora, mas porque, como homem do lugar, afasta-se e conta o que viu de fora com experiência de quem já foi de dentro.

Nas narrativas de Rosa, a matéria é comunicada numa aliança entre escrita e oralidade. O resultado, se não é, aproxima-se bem da narrativa por excelência de que trata Benjamin. Não são contos tão abreviados, dados às feições de romance. Trata-se de narrativas afeitas à oralidade em matéria e composição. Uma espécie de oralidade por escrito, considerando que a arte permite paradoxos. Em Guimarães Rosa (2006, p.13), Flávio Aguiar, em notas às seletas do escritor, escreve: “As narrativas de Rosa inspiram-se claramente na fala das populações daquela região que ele, aliás, percorreu como médico e como viajante anotando o que via e ouvia.” E, Antonio Candido (2014), comenta que em conversa com Vinícius de Moraes por volta de 1945 entendeu que JGR escrevia seus contos como se fosse um trabalho de Sociologia, a partir de fichários com anotações de costumes e tudo mais que há no Sertão.

Sem a intenção de qualquer especulação vã, mas, muito mais para aclarar a narrativa e a projeção do autor na obra e não sua presença nela, como defende

Norman Friedman (2002), importa lembrar o esforço do autor dos contos de *Sagarana* em contrariar os descaminhos da arte de narrar apontados pela crítica, especialmente, sobre o que se tinha de literatura regionalista. O próprio escritor do livro de contos, em carta ao seu tio, Vicente Guimarães, mostra-se visivelmente incomodado com os rumos das técnicas de composição literárias no Brasil. Rosa alegou haver um completo desleixo do escritor ao negar a necessidade de pesquisar e preparar a obra. E, com aspereza, ele traça o quadro de imperícia técnica dos escritores brasileiros de seu tempo, escrevendo:

A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô de um cachorro no tapete de um salão. Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ociosos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária (Guimarães, 1972, p.138).

O consensual entre os críticos que se manifestaram sobre a técnica (ou vocação) narrativa de JGR, já em sua primeira aparição no cenário literário brasileiro, é de que se trata de um escritor autônomo e consciente que ocupara um grau notável de um exímio contador de história. O escritor nos apresenta, em seus irregulares contos, um narrador sem embaraço algum, porque é conhecedor do sertão e seus causos, da vivacidade da língua e, mesmo, dos costumes e dos detalhes da vida cotidiana. Por certo, estamos diante de um narrador que tenha sido gestado a partir de experiência e vivência profundas do escritor: para além das anotações de tudo que esse via durante as viagens aos confins do sertão de Minas Gerais e arredores quando exercia a medicina no Brasil. Rosa confere uma agudeza ficcional às suas narrativas com um engenhoso trato linguístico pelas experiências e vivências de outros idiomas e com acúmulo de conhecimentos pelas viagens dentro e fora do Brasil no exercício de sua função de médico e diplomata.

Segundo Ana Cecília Martins e Zsuzsanna Spiry (2020, p. 250), nas narrativas de *Sagarana* o estilo de Rosa “já revela um narrador de mão-cheia, conhecedor de todos os segredos do idioma” de tal maneira que, o que se antever do autor é uma postura impessoal, neutra, ainda que se tenha notícias dos flagrantes da trajetória de sua vida enredadas nos contos. Rosa ao compor seu narrador-personagem aparenta-se cômico da responsabilidade de buscar a distância e o ângulo favorável para a comunicabilidade por meio da arte. Como observou Paulo Rónai (2009), o escritor consegue manter-se na imparcialidade.

Afronta os empecilhos da literatura regionalista, quebra a espinha dorsal do gênero, traz o tradicional pela maleabilidade da era moderna, estrutura o conto operando pela técnica do romance, articula oralidade e escrita. Tudo isso, dentre outras peculiaridades, foram façanhas rosianas que, segundo a crítica de sua época, causaram o alvoroço sobre o qual tratou Antonio Candido (1946) com foco na análise qualitativa da matéria e da linguagem dos contos de *Sagarana*, num contexto de caudalosas mudanças em todos os campos da sociedade. Para Candido o que há de interessante é a extraordinária autonomia do escritor, especialmente pelo que confere qualidade a uma obra literária que é o paradoxo. Segundo o crítico, o feitio da arte de Rosa dá-se com fidelidade e liberdade extremas, tal é o esforço da expressão literária regional e aproveitamento das possibilidades da língua, confluindo-se oralidade e escrita, regional e universal.

O exposto até aqui nos leva a questionar como a literatura rosiana relaciona-se ao declínio da arte de narrar ocasionados pelas grandes transformações mundiais, a exemplo daquelas apontadas por Walter Benjamin. Em outras palavras, Rosa parece ter resistido, deliberadamente, ao esmaecimento da arte de narrar, imprimindo, por exemplo, o lugar das “experiências de transmissão boca a boca” numa busca pela forma de contar estória orais, através da composição escrita. Isso é o que dá a pensar.

Pela complexidade do caso acima posto, não tenho a pretensão de chegar a uma resposta que justifique o fazer artístico por essa abertura do discurso. Equivaleria definir o indefinível e até afirmar, prontamente, que um artista se faz pelos solavancos dos acontecimentos históricos. Embora não seja esse último caso um completo equívoco. Basta considerar a significativa revolução dos anos 1930 e as dissonâncias de opiniões envolvendo intelectuais e artistas, sociedade e Estado, que se alargaram em termos de participação e deram, segundo Antonio Candido (1984), feição ao período. O contexto era o de novas formulações de literatura nacional, rompimentos, reelaborações, uniformização, enfim, era de tomada de consciência ideológica radical até então impensada numa sociedade que aprendera a conviver, apreciar e aceitar a rotina dos fatos culturais.

Retomando JGR, sua qualificação no cenário crítico e enquanto escritor é da ordem da extrema capacidade de criar, de singular dote fabulatório e de importante preocupação com a perícia literária. Outros atributos dados pela crítica autorizada é de que se trata de um escritor de riquíssima experiência, tanto por suas sólidas raízes

na cultura popular e por nunca ter se desligado completamente de sua terra natal, quanto pelas oportunidades de viagens proporcionadas pela carreira de médico e diplomata. De tal modo que, os contos rosianos são permeados de ensinamentos ou pretextos de preservação da cultura, tecidos com causos, casos, anedotas, provérbios e tudo mais que é da memória popular.

JGR aproveita os mais finos detalhes que observa e experimenta para dar forma e estilo ao conto e, assim, sem escapar à técnica do romance pela densidade psicológica, espiritualidade, enfim, pelas subjetividades em suas histórias, a narrativa vem cheia de cultura e erudição. Com a autonomia e liberdade apropriada de um artista e, por minha conta, com rebeldia tímida – porque não fazia questão de alardear, agradar ou desagradar à crítica –, Rosa participa das transformações literárias do seu tempo.

Não tendo, por outro lado, qualquer preocupação política ou ideológica, o Sr. Guimarães Rosa permaneceu a igual distância do otimismo e do pessimismo, observando as situações humanas com natural disponibilidade, com uma espécie de virgindade de espírito, que lhe amplia a visão em profundidade. Visão que não está deformada por nenhum preconceito ou *part-pris*, nem mesmo por qualquer sentimento apaixonado (Lins, 1946, p. 2).

Nos contos de *Sagarana*, cheios de memórias, de espiritualidade, de casos humanos e cotidianidades, o contista, sem engessamentos como um romancista, porque no romance tudo cabe, assume uma dinâmica em que o narrador se movimenta por dois planos que, conformando-se às ideias de Walter Benjamin (1994), trata-se do plano objetivo e do subjetivo. Assim, ele confere quebras de padrões narratológicos ou certo equilíbrio entre o tradicional e o moderno.

Pela matéria e composição narrativa, têm-se contos para ser cantado, tal é a variabilidade de recursos comunicacionais utilizados pelo autor. Esses recursos são importantes para as narrativas que muito se aproximam da oralidade, são: discurso direto e indireto livre, digressões, atravessamento de vozes do discurso, elementos gráficos (reticências, parênteses, pontilhados), dentre outros que garantem a interatividades dos interlocutores. É como se o leitor ao ocupar o lugar do narrador nunca pudesse estar sozinho, porque ao ler reconta a estória para alguém ouvir de fato. Ainda que esse alguém seja ele próprio.

3.1.2 Rosa contador de estória: da oralidade à escrita

Antes de apresentar pontos de aproximação de Rosa às teses benjaminianas, vale retomar as contribuições metodológicas de Leo Spitzer (1887-1960) que têm sido

observadas para as análises literárias nestes textos. Para lembrar, o crítico chama a atenção sobre a importância de se entender o arranjo literário feito pelo escritor, a partir dos detalhes linguísticos por ele cuidados, engenhosamente. Com essa visão é que se faz a incursão em alguns pontos do livro para buscar uma compreensão do todo da obra de arte rosiana.

Spitzer, chegando a Walter Benjamin, não desconsidera que uma grande obra de arte tem por base a experiência, isto é, vivências do autor e, chega a essa ideia, a partir de observações sobre experiência, contra tarefa, inclusive, do crítico. Não se pretende aqui estabelecer parâmetro de relações entre detalhes específicos que vão da obra à filosofia do autor, caracterizando de pronto sua estilística, mas observar, a partir de certos trechos do livro de João Guimarães Rosa, por exemplo, alguns dos detalhes em que se possa registrar a recorrência de traços que revelam a experiência do narrador e assim possa iluminar a caracterização do estilo adotado na narrativa. Por hora, partimos da premissa de que o autor – contador de estória – lança mão da cultura oral cristalizada no Sertão profundo para compor narrativas escritas afeitas à oralização. Isso, claro, demanda dele uma engenhosa articulação dos recursos linguísticos, gráficos e simbólicos, ou seja, recursos comunicacionais.

Do conjunto de contos da obra em tela tomam-se, como objeto de análise deste texto, dois contos: “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. O primeiro, a escolha se dá pelo que depõe o próprio autor. Segundo Guimarães Rosa (1984, p. 11), trata-se de uma peça “Demorada para escrever, pois exigia grandes esforços de memória, para a reconstituição de paisagens já muito afundadas.” O escritor admite ter sido a história mais cuidadosamente trabalhada. O critério de escolha do conto restringe-se, simplesmente, à entrega confessa do autor à sua tarefa na composição literária, mas isso é só porque tinha de decidir por onde começar. Ademais, já aponta para a estratégia de textualidade – a intertextualidade adotada na composição de *Sagarana*. O segundo é por se tratar do último (nono) conto, fechando a primeira experiência narratológica do escritor e, também, por ser aquele que mais chamou a atenção da crítica sobre a experimentação de um estilo próprio, embora se possa perceber isso também, em cada um dos nove contos de *Sagarana*. Vale destacar que, a experimentação de Rosa enquanto escritor resulta numa obra, recebida por muitos críticos, mais como de conformação (forjamento da linguagem e matéria, por exemplo) que de contestação do fazer literário da época.

Para começar, *Sagarana* compõe-se por estratégias intertextuais, incorrendo no fenômeno da metaficcionalidade o que não traria novidade estilística se não fosse o cuidadoso aproveitamento da matéria e o trato linguístico peculiar dado pelo autor. Mas sobre a estratégia intertextual adotada pelo autor, trata-se em capítulo seguinte. Neste ponto do texto, importa observar que todos os contos do livro têm como epígrafe trechos de cantiga, história ou coro populares e, “São Marcos” abre-se com o da *Cantiga de Espantar Males*.

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai,
 Não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi.
 Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,
 Não era a creca, era um macaco todo inteiro, oi-oi (Rosa, 1946, p. 204).

A pista dada em epígrafe situa o narrador como o experiente. Ao tempo que conta a estória faz uma incursão na cultura popular e, logo no primeiro parágrafo, percebe-se que a interlocução envolve um narrador partícipe, ciente e sugestivo. “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (Rosa, 1946, p. 204). Aqui, a experiência apresenta-se fundamental para o desenvolvimento da narração, sobretudo, se estamos tratando de narração por excelência e experiência como enraizamento na cultura popular de que trata Benjamin. Observa-se que o narrador personagem morava no Calango-Frito, o que pelo verbo no passado de quem narra e o próprio nome do lugar remetem às memórias do narrador-personagem e de um povo e suas credences. Ainda sobre o verbo, esse indica um pretérito imperfeito, dando indícios de que o narrador não acreditava em feitiçaria, mas que até o final da estória outros acontecimentos podem o encaminhar para a crença.

Se o paradoxo está para a arte rosiana, lembrando nesse ponto as palavras de Antonio Candido (1914), “São Marcos” vem cheio deles, por vezes, chega a surpreender o leitor e envolvê-lo no jogo da ficção dado pela engenhosidade linguística e da matéria.

[...] eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tataranha lança-chamas; para namorar o namôro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; [...] (Rosa, 1946, p. 207).

O leitor é surpreendido com a revelação do nome do narrador-personagem. A surpresa é pela dúvida ou uma certa decepção sobre o ficcional que, de relance, pergunta: quem é o narrador? João como um João-de-barro, seu xará pelo nome ou

por estarem ali, corriqueiramente, intimamente ligados e envolvidos pelos movimentos daquelas entranhas da mata? João como o João autor do conto, que embalado pelos encantos daquele recanto do sertão quanto mais faz seu personagem adentrar a mata mais penetra no seu próprio interior fazendo revelar suas memórias de andanças pelos Gerais – sua terra natal? É como se o narrador fosse pego em flagrante pelo leitor, saindo de si inebriado pelos encantos que via na mata do arraial Calango-Frito e como se o próprio lugar agisse sobre ele. Tanto que em parágrafos seguintes tem-se

Tão gostosos a claridade e o ar – mômno cá fóra, fresco nas narinas e feliz lá dentro - que eu ia do mais esquecido, tropica-e-cai levanta-e-sai, e levei um choque, quando gritaram, bem por detrásinho de mim:
- 'Güenta o relance, Izé!...
Estremecí e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José. Mas não era comigo. Era com outro Zé, [...] (Rosa, 1946, p. 207).

O narrador ora está no plano narrativo da estória, ora do discurso, associando-se e dissociando-se ao personagem e, por que não, ao próprio autor. Nesse caso, instala-se no conto a ambiguidade que mais sugere que explica os fatos e, ao final, o problema do personagem que é o mesmo de qualquer sujeito: problema irresoluto, no máximo, fica dado uma reflexão ao narrador universal (ao povo). O leitor precisa entrar em cena no jogo narrativo para encontrar a figura de quem narra e participa, que poderá ser a de um João, de um José ou dele mesmo. Embora individual, o narrador responde por um coletivo.

Em “A hora e vez de Augusto Matraga” o leitor também é convocado a participar da trama, envolvendo-se no jogo composicional da narrativa, reconstruindo a trajetória de vida dos personagens. Por meio do jogo linguístico e de textualidade ele aciona seus conhecimentos prévios demandados por uma leitura paradigmática a qual agrega novos sentidos ao texto-conto. A narrativa, como as demais, é multitextual, gestada por processos intertextuais e recursos linguísticos que garantem a vivacidade por meio da recomposição da estória toda vez que é lida. Um exemplo são os recursos simbólicos que se referem às religiosidades, às credices populares e ao misticismo, invocando saberes e convicções; a imagem do triângulo inscrito em circunferência e marcado no corpo de Matraga que dá início ao processo de mudança interior do personagem, o número três de uso recorrente na constituição desta e das demais narrativas. Segundo Walnice Galvão,

Os trios e trindades do texto são inúmeros e pontilham a narrativa; um jagunço ficou no Exército três anos, a saracura gritou três vezes ‘três potes’, e assim por diante. Importa reter aqueles que são significativos para o conjunto da

história. Assim, por exemplo, a metáfora da cobra, na conotação cristã associada ao mal, ocorre três vezes. Nas duas primeiras é Matraga que a ela é comparado (Galvão, 2008, p. 78).

Quanto à multitextualidade, não é exclusividade da narrativa que conta a história de Matraga, mas recorre em todo o livro; nos contos outras histórias são contadas e ajudam o leitor a compreender o comportamento dos personagens e até do próprio narrador que se revela um sertanista por ser exímio conhecedor do sertão. Em “São Marcos”, como nos demais contos, pela proximidade estilística com o romance, outras tramas se emaranham. Neste, além da história do sujeito que não acreditava em feitiçaria (João ou José, ou como quiser identificar o sujeito generalizado – resguardando o contraditório), o narrador-personagem conta, também, uma desavença com um feiticeiro. Outras historietas ainda reforçam a força da natureza e as dúvidas do homem com relação ao bem e ao mal, ao que é certo ou errado e, tem-se que, para a busca de resolução de problemas práticos e cotidianos, o homem, muitas vezes, vale-se da tradição e dos conselhos de quem tem experiências.

O pobre do Tião não sabia nem da falta de pouca-vergonha da mulher, nem de paulada em turco, nem de coisa nenhuma desta vida: [...].
[...]. E aí foi que o Gestal da Gaita, que é sem preceito e ferrabraz, mas tem bom coração, vendo que o coitado do Tião estava mesmo filho sem pai, ficou com dó e quis ensinar a reza, para ajudar de êle ter alguma valença nos apertos (Rosa, 1946, p. 212).

Era o que fazia aquela gente do lugar, a exemplo de Tião Tranjão que se valeu da reza ensinada por Gestal da Gaita, Mangalô que usou a feitiçaria para livrar-se das caçoadas do protagonista e, foi o que fez o próprio protagonista (o narrador-personagem) para livrar-se do feitiço que sofrera. A comunidade da experiência (sabedoria popular) prevalece, visto que, é muito forte no sertão mineiro, a cultura de transmissão boca-a-boca, de saberes que sobrevivem de uma geração a outra.

A superstição permeia todos os contos de *Sagarana*. Em “A hora e vez de Augusto Matraga” apresenta-se enraizada no sertanejo, à mostra no comportamento dos personagens como em Rosa (1946, p. 302), “[...], mas um dos capangas mais velhos disse melhor: - Arma uma cruz aqui mesmo, Osório, para de noite ele não vir puxar teus pés...”. Em sua estrutura, o conto referido se divide em três momentos: A fase inicial, de apresentação do protagonista em sua vida de jagunço “Duro, dôido e sem detença, como um bicho grande do mato” (Rosa, 1946, p. 296). Em seguida, Nhô Augusto Esteves resolve lavar sua honra e sai em busca de vingança, caindo em

desgraça quando resolve, antes, tirar satisfação com seu rival Major Consilva: leva uma surra, é marcado com ferro quente e dado como morto. Como já dito, cuidado por um casal de pretos passa por um longo período de recuperação do corpo e da alma. Assim, prepara-se para uma terceira e última fase - a “sua hora e vez”, quando se torna Matraga.

A condição da jagunçagem no sertão, numa combinação de contraste com a superstição, a credence, os costumes, a doutrina, enfim, a violência e o misticismo permeiam a narrativa. Desse último, importa voltar à reflexão feita por Walnice Galvão (2008) sobre a importância do número três na composição textual: o nome atribuído ao protagonista são três, um para cada fase de sua trajetória aludida à trilogia cristã dos ritos de iniciação³⁰ (Augusto Esteves, Nhô Augusto e Augusto Matraga); os lugares palcos da estória são três: Murici (onde estão em trio – Nhô Augusto e as duas prostitutas), tombador (onde forma um trio com o casal de pretos) e o Rala-Coco (onde também forma um trio com o velho e Joãozinho Bem-Bem).

A experiência transmitida pelo conto “São Marcos” trata-se de uma vivência comum tanto para o narrador-personagem quanto para o ouvinte, considerando que a temática, especificamente, o que se relaciona à natureza e aos mistérios da feitiçaria são questões universais. Ademais, tem-se algo de comunidade que envolve uma dinâmica especial de trabalho ainda com acentuada atividade artesanal e organização social escravista percebida de forma explícita no texto, a exemplo da expressão linguística do narrador-personagem “[...] Sá Nhá Rita Preta, minha criada [...]” (Rosa, 1946, p. 205). Nesse caso, tem-se a presença da escrava e seu dono. Essa relação também se nota no segundo conto em análise

Mas o preto que morava na bôca do brejo. [...]. Chegou-se. Encontrou vida funda no corpo tão maltratado do homem branco; chamou a preta, mulher do preto que morava na boca do brejo, e juntos carregaram Nhô Augusto para o casebre dos dois, que era um cofe de barro sêco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões (Rosa, 1946, p. 302).

Embora o casal de pretos - a mãe Quitéria e o pai Serapião -, esteja numa situação investida nessa classe social, porque estão a serviço do homem branco, vivem em condição de escravos, como fica entendido na construção discursiva do

³⁰ Sobre “A hora e vez de Augusto Matraga”, Walnice Galvão (2008, p. 77) escreve, “A trilogia dos ritos de iniciação – morte, renascimento e vida – reaparece aqui em sua forma cristã, de pecado, penitência e redenção, ou inferno, purgatório e céu. A uma vida de pecado se sucede uma morte aparente, seguida por uma ressurreição para uma nova vida, prefiguração da passagem da vida terrena para a vida eterna através da morte do corpo e salvação da alma.”

narrador ao descrever as condições de moradia. Assim, os resquícios pré-capitalistas caracterizam o modo de vida de comunidades camponesas – palco dos acontecimentos nas duas narrativas.

Nesta análise, por fim, tem-se que os contos de *Sagarana*, a exemplo de “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, embora independentes entre si e irregulares na forma, compõem-se de elementos referenciais à narrativa por excelência, chegando às teses benjaminianas, visto que se trata de narrativas muito próximas da oralidade. Distanciam-se de narrativas informativas, explicativas, dissonantes com o natural. São memórias culturais narradas por um sujeito (sertanista) sábio, experiente e consciente da importância de manter viva a narrativa oral. As nove peças do livro de contos têm como matéria-prima basilar cantigas, provérbios, casos, causos, etc., que tanto são referenciais da arte de contar milenar como são ingredientes fundamentais para a experimentação do estilo narrativo regionalista do autor que, afinal, revela um narrador-personagem dotado de extrema capacidade de contar estória. Por sua matéria, o autor opta por estratégias intertextuais em sua composição narrativa, resultando numa obra multitextual.

Em “São Marcos”, apesar da individualização do narrador-personagem, ver-se que a estória é contada por um narrador universal, porque este se posiciona a uma distância e ângulo favorável à narração da estória de um povo, de uma cultura e sabedoria e está sendo contada para ser passada de geração para geração, para ir – porque já veio - de boca em boca. Isto posto, relampeja-se algo homérico, inclusive e sobretudo na escrita, pelo esforço na descrição, empenhando-se em detalhes que deixam a mostra cenas, lugares e pessoas³¹. Em outras palavras, a memória e a representação das narrativas são preservadas nos contos rosianos, permitindo que a memória popular possa sobreviver através da escrita, ainda que de forma modificada. Assim, estamos diante de narrativas que se aproximam a Homero pelo tratamento dado ao conteúdo, bem como pela forma de contar estória, ou seja, preocupando-se com o estilo da escrita e do gênero oral.

Para um leitor mais avisado, sabe-se que João Guimarães Rosa é dotado da capacidade de narrar por seu dom nato e por saberes acumulados durante sua vida, de leituras diversas e viagens pelos sertões do Brasil e pelo mundo. Rosa

³¹ Refiro-me às narrativas de autoria atribuída a Homero. Conforme se tem notícias da história da arte ocidental, Homero no seu estilo de mostrar “se preocupa não só com o ‘o quê’ mas também com o ‘como’ dos acontecimentos mitológicos” (Gombrich, 1986, p. 113).

experimenta-se na arte de narrar e compõe um narrador rico de experiências de viagens e de saberes da terra, fundindo-se as duas figuras benjaminianas – a do viajante afeito à aquisição de conhecimentos a cada deslocamento que empreende e, a do homem do lugar e conhecedor de cada detalhe cotidiano, porque “morava no Calango-Frito”.

Ao que me coube conferir, a arte incluindo sua memória está onde houver pessoas. Não há um povo sem memória. Assim sendo, a arte de contar no máximo passa por modificações. Entendo que é pouco provável que deixe de existir. Com a ascensão do romance e a sobreposição do capitalismo moderno, como percebido nos estudos de Franco Moretti, a sociedade submerge-se numa onda de liquidez observável até mesmo no modo de reviver ou viver a arte. Todavia, o que se pode observar é uma adequação da arte de narrar.

A participação de JGR na literatura brasileira, empenhado na arte de contar por gosto e talento, chega à perícia literária que almeja por suas experiências, tendo como resultado uma obra de arte cheia de memória e estilo de uma época e de um povo. Afinal, o ato da escrita parte ou baseia-se em experiências vividas, sentidas, observadas, refletidas, remetendo a ideia do texto literário como artefato de expressão artística do homem ou monumento histórico da humanidade. Daí o caráter universal.

4 SOCIEDADE E CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS ROSIANOS: LAIO E MATRAGA SOB A LENTE DE DAMATTA

Este texto recupera como João Guimarães Rosa constrói seus personagens. Para esta análise, busca-se um estudo fundamentado nas concepções antropológicas e sociológicas mais atuais, investigando em que medida a proposta de leitura de *Sagarana* revela a relação entre o contexto social e a construção do personagem-herói rosiano. Nesse caso, importa considerar os estudos de antropólogos como Roberto DaMatta (1997) que entende os rumos da história da literatura e da crítica literária na mesma curvatura da formação das sociedades. Para DaMatta, os personagens de ficção são entendidos como representações de tipos humanos coerentes aos dramas e ritos sociais, conforme o lugar que ocupa com relação à ordem/desordem historicamente instituída.

Discute-se, portanto, a construção da figura do herói em dois contos de *Sagarana*: “A volta do marido pródigo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa. E, tomaremos como basilares as concepções teóricas de Roberto DaMatta (1997), considerando as contribuições de críticos como Antonio Candido (1970). O foco da abordagem é em como o escritor constrói seus personagens, especificamente, a figura do herói e a ideia de representação de papéis sociais do homem veiculada por meio de estudos antropológicos e sociológicos caros aos estudos de sociedade nos séculos XIX e XX. É consensual que estamos diante de uma realidade socioeconômica e cultural desigual que provoca discussões sobre os dramas vividos, chegando ao nível da representação de diversos atores e papéis sociais no campo da literatura. Importa considerar que os pensamentos, as atitudes e as formas de interação dos sujeitos são acomodações culturais e, convém destacar, ainda, que a sociedade compõe-se de indivíduos. Portanto, uma análise com vistas ao entendimento de sociedade como um todo, deve ter foco no comportamento de pessoas, partindo de seus pensamentos, ações e interações dentro do grupo ao qual estão inseridas.

Roberto DaMatta (1997) entende que a sociedade ver-se em situações de desigualdades e por essa razão é que surgem figuras que refletem os dramas e problemas concebidos pelos grupos sociais. Assim, mitos e ritos são formas de dar visibilidade à certas tensões reais dissimuladas nas rotinas e embaraços do cotidiano. O antropólogo propõe um estudo por meio de uma estratégia que ele chamou triângulo

equilátero de ritos ou dramas. Trata-se da construção de uma fórmula que ele considera válida para a definição de figuras paradigmáticas (heróis) representativas de grupos que compõem o corpo de uma sociedade.

Ao propor a fórmula geométrica equilátera, DaMatta considera também a possibilidade do ponto de vista da leitura do universo social a partir dos três vértices do triângulo, sob pena de apagamentos de esferas sociais coexistentes no momento da interpretação da sociedade. Nestes vértices, com três dramas e respectivas categorias, podem comportar, pela regularidade do drama social, figuras paradigmáticas (heróis) consideradas categorias: i) para carnavais - a figura do malandro, seres marginais ou limiares; ii) para paradas - a figura do Caxias, da Lei e; iii) para procissões - a figura do santo, dos romeiros, peregrinos ou renunciadores. Interessa discutir a primeira e a última categoria: os heróis do tipo carnavalizado – os marginalizados, mas que não empreendem esforço para mudar a realidade, e do tipo dos renunciadores – os que não aceitam o mundo social como ele é e valem-se de instrumentos diversos, buscando outra realidade para si. A meu ver, esses dois grupos são os que mais evidenciam os papéis sociais dos sertanejos e que, em certa medida, contribui para a estilização dos contos regionalísticos rosianos.

Teoricamente, para compreender a composição do personagem na obra literária deve-se considerar que essa é produto de um contexto sócio-histórico-cultural, revelando-se enquanto monumento representativo de sujeitos ativos nos grupos sociais dos quais fazem parte. Então, o entendimento de indivíduo passa pelo entendimento das diversas formas de interações em que esse se envolve, incluindo o regimento das regras que mantêm certa ordem dos grupos que se formam – as regras de convívio social. Os estudos antropossociais nos séculos XIX e XX encaminharam-se para o entendimento de sociedade a partir da análise dos papéis sociais assumidos por esses sujeitos. Ademais, para a estudiosa dos fundamentos antropológicos e sociológicos, Raylane Barreto

Foi também no século XIX, que a Antropologia ganhou da Sociologia, mais precisamente da Escola francesa de Sociologia, um amparo científico e os fenômenos, eminentemente sociais, foram reconhecidos como objetos de investigação socioantropológica (Barreto, 2012, p. 25).

O reconhecimento da Antropologia enquanto ciência desencadeia diversas frentes de estudos. E, a crítica literária não deixa de considerar esse crédito e busca fundamentos nessa área que explicam certos aspectos de composição da forma de uma produção artística, focando-se no comportamento de personagens. A crítica

volta-se com atenção, tanto para a matéria contida na obra de arte, quanto para o caráter multitextual que se revela na composição dos tempos modernos. Barreto ressalta que,

Antropologia cultural ou social trata do desenvolvimento das sociedades humanas e atêm-se à organização social, política e cultural do homem, bem como os seus comportamentos, à origem de sua realização, seus costumes e seus símbolos (Barreto, 2012, p. 23).

Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*, livro lançado ao alcance dessas ideias de visão inovadora, esforça-se para iluminar, definitivamente, o entendimento de sociedade brasileira. Ainda que já antes considerado para outras análises, o antropólogo, pela primeira vez, parte do tema carnaval como abertura para interpretações sobre o Brasil. Considera tanto essa como outras festividades. DaMatta, procura mostrar que o carnaval e suas figuras surgem como invenções sociais. São malandros e heróis, refletindo os problemas e dilemas mais importantes e basilares de uma sociedade. Portanto, a sociedade é vista como idealizadora de sujeitos. Ele entende que as dramatizações ou mito e rito são artifícios reveladores das dissimulações e embaraços do cotidiano. Em outras palavras, trata-se, assim, de uma contribuição teórica importante para se compreender a realidade social e cultural do Brasil, por meio da análise do comportamento do indivíduo e seu papel no grupo social. Nesse sentido, a estratégia de análise de DaMatta parte do individual para o coletivo.

Com vistas à recuperação do personagem-herói em “A volta do marido pródigo” e em “A hora e vez de Augusto Matraga” e, ainda, para a interpretação sociocultural da sociedade a qual esse personagem se vincula, considera-se o entendimento de Raylane Barreto (2012, p. 23) sobre os objetos de estudos tomados pelos antropólogos da área cultural e social. Para ela, esses estudos partem de análises da “linguagem contida muitas vezes em poesias, canções, mitos, lendas, provérbios, desenhos, documentos e na própria oralidade”. E, com o foco na trajetória do personagem e considerando o posicionamento desses antropólogos, discute-se a figura do malandro e a ideologia da malandragem que circula na literatura entre os séculos XIX e XX e, também, a do santo ou herói vinculado à categoria das procissões. Esse entendido pelos estudos inovadores de DaMatta como a figura da renúncia. Assim, busca-se esclarecer a seguinte questão: que traços de Lalino Salãthiel – o Laio e de Nhô Augusto Esteves – o Matraga são característicos do personagem-herói

malandro e renunciador, respectivamente, dos contos acima mencionados e, como é possível recuperar essas figuras sob a ótica de Roberto DaMatta?

Para levantar uma breve reflexão sobre as contribuições antropológicas e a compreensão da história da literatura brasileira importa discutir: a) que concepções de heróis sociais circulam na crítica literária dos séculos XIX e XX. b) que parâmetros DaMatta utiliza para analisar e identificar/categorizar o herói-malandro e o herói-santo. Se considerado assim, o crítico, embora proponha um olhar voltado para o indivíduo e seu papel no seu grupo social, ele dá saber sobre como se configura o coletivo, isto é, a sociedade em sua totalidade. De todo modo, para tomar a iniciativa de análise comportamental, não se pode desconsiderar o reflexo social na formação da conduta do sujeito. Assim sendo, hipoteticamente, revela-se um personagem socialmente caricaturado, paradigmático e reconhecidamente nacional, porque é legitimado pela sociedade, ainda que esse se apresente socialmente contraditório. São figuras-mito que, mantêm certa coerência a dramas que impulsionam o sujeito a ocupar o lugar apesar da ordem/desordem instituída na sociedade. No caso do malandro, valendo-se da astúcia, procura não mudar a realidade, mas conviver nela sem esforço, embora arriscando alcançar o nível da marginalidade. Já o santo ou renunciador, apoia-se na fé para criar sua própria realidade num esforço de renúncia e peregrinação que pode o levar ao extremo revolucionário.

Começamos por entender as concepções de malandragem no século XIX e XX e o triângulo de ritos e dramas de DaMatta (1997). Porém, antes de buscar qualquer entendimento sobre a representação do malandro na literatura brasileira, a partir da proposta de leitura de *Sagarana*, importa rememorar diálogos teóricos, ainda que breve e em linhas gerais, que esclarecem o sentido da malandragem. Portanto, tem-se o seguinte questionamento: de que malandragem a Literatura se refere e com qual sentido circula na crítica brasileira do século XIX/XX? Sem se distanciar do sentido etimológico do termo malandragem e do disposto em dicionários, importa-nos compreender que a palavra está ligada ao sentido de súcia, abuso de confiança ou vagabundagem. Na literatura a figura do malandro ganha relevo no século XVII, a partir de Dom Quixote. Miguel de Cervantes constrói seu personagem do tipo anti-cavaleiro, sujeito errante e, evidência na literatura espanhola, a relação entre malandragem e picaresca. A tônica da patifaria social mostra-se na ficção através de um patife, isto é, personagem malandro. Nesse sentido, a representação da sociedade ocorre num jogo

astuto de revelação da realidade, considerando que o enredo revela as pessoas de bem e desmascara os patifes.

Por volta do século XVIII no Brasil, na mesma pauta da liberdade de muitos escravos está o surgimento de malandragem. No início do século XIX, mais precisamente, entre 1880 e 1930, a malandragem já era associada à música popular brasileira e ao samba com muita força. Entre 1930 e 1945 esse tipo musical chega a ser, conforme Tiago de Melo Gomes (2007), “extirpado devido à ação do governo Vargas e seu potencial subversivo (p.181)”. Porém, a literatura, justamente com a publicação de *As Memórias de um Sargento de Milícias* em 1854, dera sinais marcantes de representação do malandro brasileiro ou carioca, ponderando-se que Manuel Antonio de Almeida tenha representado a realidade urbana do Rio de Janeiro dos tempos do Rei. A partir de então, a figura do herói-sem caráter recorre em narrativas ficcionais, tencionando questões sociais.

Ao analisar as *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, Antonio Candido (1970) suscita duas dinâmicas ideológicas intrigantes sobre a figura do malandro: primeiro a de tomar o sujeito social luso-brasileiro como brasileiro, segundo, por tomar a parte pelo todo social, ou seja, considerando a possibilidade do malandro carioca representar o malandro brasileiro, criando uma genealogia do malandro. Sem desconsiderar relativização, o sentido de malandro que circula na crítica brasileira do século XX, não recusa as investigações acerca do caráter de um povo e nação, enfim, reflexões que envolvem a dinâmica de organização histórica e antropológica da sociedade. E, como não vejo uma dissociação entre Literatura, História e Sociedade, convém confrontar as contribuições de alguns críticos, começando pela dialética da malandragem de Antonio Candido (1970). O crítico analisa as *Memórias* à luz da ordem e da desordem social, destacando o movimento dos personagens, os quais se apresentam como tradução do lícito e ilícito da sociedade

sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para o outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século 19” (Candido, 1970, p. 82).

Para Candido, antes de constituir-se enquanto documentário, o romance de Almeida tem caráter extremamente social, por “ser construído segundo o ritmo geral da sociedade (p. 82)”. Ao referir-se sobre o que há na fatura dos contos de *Sagarana* de Guimarães Rosa, o crítico também trata do arranjo estrutural de uma narrativa

ficcional que guarda elementos sociais reveladores de uma realidade marcada pelos solavancos histórico-políticos, sociais e econômicos. Aspectos importantes na composição estilística literária.

Conforme Antonio Candido, nas *Memórias de um sargento de milícias*, a malandragem é representada com e na obra, aparecendo por vezes mais ou menos visível entre os grupos sociais que a constituem. São núcleos de personagens que transitam entre a ordem e a desordem. Importa lembrar o quanto o malandro busca um lugar de comodidade, esforçando tão somente para adequar-se e não para mudar a ordem instituída, ocupando, portanto, um lugar intermediário na sociedade. Embora arrisque virar um marginal (bandido) como os que evoluem para um ponto que é o lugar do Fora da Lei como o caso da jagunçagem e não o caso de Leonardinho das *Memórias* recupera-se, neste texto, o personagem rosiano do contexto moderno e do sertão para abrir uma discussão nessa perspectiva.

Sobre a necessidade de considerar as possibilidades de transformações dos sujeitos sociais, DaMatta adverte,

O sistema de personagens, então, tal como o sistema de ritos ou os dramas sociais dos quais os personagens fazem parte, atua como algo complexo que admite transformações e jamais devem ser tomados estaticamente. De fato, resolver o sistema de ritos é, [...], resolver simultaneamente, o sistema correspondente de papéis sociais que marca e caracteriza esses rituais (DaMatta, 2012, p. 271).

O romance almeidiano ambienta-se em um contexto histórico de exclusão social projetado pelo regime de dominante/dominado que é, nas palavras de Fragozo e Florentino (2001, p. 236) “o verdadeiro êxito histórico desse padrão excludente”. Em outras palavras, há uma persistência das desigualdades sociais. E é nesses termos, embora por vias específicas de análises, dada a configuração e o contexto mais atual do objeto de estudo – *Sagarana*, que me disponho a discutir a recuperação do herói às avessas de Rosa.

Uma sociedade marcada historicamente por tais desigualdades (poucos com muito e muitos com pouco), por certo apresenta também movimentos, no mínimo, estranhos (para não dizer logo malandros) de relacionamentos, a fim de que haja sobrevivência (dos muitos). Isso, porque é próprio da pessoa, buscar o seu lugar ao Sol. Se pensarmos na ordem (núcleo composto pelos que fazem cumprir a Lei) e na desordem (núcleo composto pelos que não cumprem a Lei), temos então uma equação perfeita de ordeiro/desordeiro, o que se facilitaria identificar a malandragem dada pela significação literal do termo. Porém, teríamos uma análise demasiada

ingênua. Essa não é a lógica da dialética da malandragem de Candido, em vista da possibilidade potencial de trânsito dos personagens entre os núcleos sociais, sobretudo, se considerarmos a complexidade comportamental que define a dinâmica da sociedade heterogênea e, mal chegaria ao entendimento de DaMatta (2012, p. 263) sobre a evidência de “*continuum* que vai da ordem à desordem”. O consenso é, portanto, de que tais obras literárias são construções narrativas gestadas a partir do ritmo da sociedade de épocas marcadas pelas desigualdades e exclusões sociais.

Para Francisco de Oliveira (2012), a discussão sobre malandragem passa também pela questão antropológica como a problemática do caráter nacional, conforme DaMatta. Porém, Oliveira prefere referir-se ao famoso jeitinho brasileiro. Segundo ele, esse é um “atributo das classes dominantes que transmitiu às classes dominadas (p. 3)”. Em “A volta do marido pródigo”, resta recuperar com cautela a representação de classe dominante/dominada entre o dito e o não dito³² na tessitura do conto. A questão é que, para traçar com rigor o perfil do herói – o malandro, talvez não se possa fazê-lo, tão simploriamente, identificando as duas representações de classes sociais, a saber: da ordem (basta identificar o personagem Caxias e seu núcleo, dando o seu jeitão, como defende Francisco de Oliveira, para disfarçar ou deslocar os problemas sociais?) e da desordem (basta identificar o sujeito da astúcia e seu núcleo, dando o seu jeitinho para driblar as dificuldades que a vida lhe reserva?). Para, além disso, retomo, a partir desse ponto, as contribuições de DaMatta numa tentativa de ensaiar a possibilidade de caracterização do malandro na perspectiva do triângulo equilátero de ritos ou dramas que o antropólogo constrói como fórmula válida para a definição de figuras paradigmáticas (heróis) representativas de grupos sociais. Todavia, ressalva-se a relatividade que o tema requer.

Para entender a proposta de caracterização do personagem sob a lente de DaMatta (1997), importa pontuar o que o antropólogo considerou antes de validá-la para identificação de figuras sociais. Para ele, convém partir do drama social por ser este um modo de expressão coletiva e nele se mostram com regularidade os papéis sociais e os atores. A trajetória de um personagem (o caso do herói) “segue a mesma curvatura da sociedade que engendra a dramatização (p. 258)”. E, ainda, o drama é representativo da sociedade, obviamente do caráter de um povo e, nele encontramos “nossos heróis e nossos mitos”. Outra verdade para DaMatta (1997, p. 260) é que

³² Refiro-me ao que está subtendido nos enunciados ou pode ser referenciado pelo contexto da obra.

“Brasil, país do futuro e da esperança porque, tal como seus heróis, é uma sociedade profundamente atada ao passado”. Diante disso, tem-se que, para o antropólogo, as nossas formas rituais básicas ou de dramas ajustam-se numa fórmula triangular equilátera representativa da ideologia das três raças “o branco colonizador e civilizador, o preto escravo e o índio. Para o crítico:

Além disso, somos - além da ideologia das três raças que acabamos de apresentar e que surgem também no triângulo - soldados, fiéis e foliões, nessa equação triangular, complexa e surpreendentemente consistente, qual seja: Carnavais = Foliões = Inversões = Índios (ou marginais) Paradas = Soldados = Brancos (ou superiores) Procissões = Fiéis = Negros (ou inferiores) (DaMatta, 1997, p. 262).

Das figuras de heróis – Caxias, malandro e santo –, esses dois últimos são os que se sentem afastados do sistema. No entendimento de DaMatta, o “malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como, totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (DaMatta, 1997, p. 263). Nesse estudo, a recuperação da figura de Lalino Salãthiel deve antever seu caráter social pela proposta de leitura do conto “A volta do marido pródigo”, observando como a realidade é representada na obra rosiana. A partir do vértice da carnavalização, observam-se os indícios da malandragem. Contudo, faz-se necessário realizar uma breve ancoragem diante dos demais vértices do triângulo para não haver desvio do *continuum* da ordem à desordem e, para que seja possível iluminar o campo das evitações dada pela fórmula triangular equilátera proposta por DaMatta.

4.1 UM HERÓI-MALANDRO – O LAIO

Com base nas discussões que envolvem a ideologia da malandragem defendida por Roberto DaMatta, propõe-se, a partir desse ponto, identificar alguns aspectos presentes na narrativa rosiana que apontem a inscrição de Lalino Salãthiel – o Laio, personagem protagonista do segundo conto de *Sagarana* “A volta do marido pródigo” como o malandro. Como antes esclarecido, os papéis sociais no conto estão marcados no campo da ordem e da desordem e os respectivos atores ou agentes nesses papéis transitam para cima (dominante) e para baixo (dominado), num ou noutro polo, como é da própria dinâmica social. Contudo, se pudéssemos marcar um aglomerado num determinado lugar e intervalo de tempo, seria possível fotografar mais vezes os atores em pelo menos três polos coincidentes com os vértices do triângulo dado por DaMatta. E, por certo, em cada polo ou vértice poderíamos

encontrar, em maior ou menor conglomerado, os agentes sociais caracterizados como o Caxias, o Malandro e o Renunciador. Em Rosa (1946, p. 65-66), refere-se a esse último: “O preto desferrolha o taipal da traseira, e a terra vai caindo para o barranco. Os outros ajudam, com as pás. [...]. O preto torna a aprumar o tabuleiro no eixo, e ergue o tampo de trás”. Trata-se da figura de escravo em seu histórico lugar de sujeito ativo em serviço braçal repetitivo.

No polo/vértice do Caxias e, somente para efeito de ilustração de nossa fotografia da realidade sertaneja, conforme representada por Rosa, pode-se encontrar, entre os atores sociais, o Major Anacleto, reforçando a ordem social (dominância) numa tentativa de mantê-la como ela é como se observa em Rosa (1946, p. 89), “Além de chefe do distrito, Major Anacleto era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar”. Nessa passagem da narrativa, há clara representação da ordem social ou da Lei, porém cabe ajuizar que, o personagem representativo dessa categoria, em algum momento, movimenta-se para outro vértice pelas curvas que a sociedade lhe permite fazer, sobretudo pelo papel social que busca ocupar. Percebe-se isso na narrativa, quando Anacleto usa sua posição social e negocia a seu favor com o próprio Lalino: em Rosa (1946, p. 187-191) – Vendeu a mulher, não foi?!... Nem que tivesse vendido ao demo a alma... É só não arranjar barulho, que eu não vou campear malfeito de ninguém. – Isso mesmo, seu Major. Com paz é que se trabalha!”. Nesse caso, o Major deixa de trilhar pelos ditames da Lei e passa para o polo da desordem, lançando mão de artimanha própria do malandro, ou seja, praticando ato delituoso para conseguir sucesso na sua campanha eleitoral. Major Anacleto usa seu poder para burlar a ética prevista no código eleitoral, porque negocia a conquista de votos, oferecendo dinheiro a Lalino: “Dá dinheiro ao mulatinho, que a corda nele eu dou... Cem mil-réis é muito, cinquenta é o que chega, p’ra principiar...” (ROSA, p.93). Arditosamente, Anacleto escamoteia o que é posto como ordem social, apoiando as ações ilícitas de Laio e conferindo-lhe o papel de cabo eleitoral.

Do polo/vértice do Caxias passo, de forma mais demorada, ao que compreende o malandro – o dos Carnavais e, no caso, a recuperação do personagem Lalino Salãthiel que ocupa uma posição de protagonista no conto “A volta do marido pródigo”. A narrativa traz em seu título um tom irônico pelo jogo linguístico de comparação com a Parábola do filho pródigo – texto bíblico. O narrador conta que Lalino consegue, por

meios contraditórios, recursos para financiar sua empreitada aventureira rumo ao Rio de Janeiro para a realização do sonho de conhecer mulheres que só via em revistas. O ilícito vai além do adultério se considerar que Laio aceita dinheiro de Ramiro, um espanhol pretendente a amante de sua própria esposa Maria Rita, embora, seja ciente de que ela lhe tem muito amor. Dentre outros aspectos que marcam a predominância do herói-malandro no conto e que motivam a discussão neste texto, está a existência de uma relação de apadrinhamento ou de favor entre Lalino e seu chefe de trabalho – seu Marra. Bem como, com o próprio traidor – o espanhol aspirante a amante de Maria Rita e com o político Major Anacleto que o ajuda a resgatar a família e a casa em troca de favor.

Definindo melhor o referido vértice do triângulo que serve à caracterização de personagens-herói-malandro em uma narrativa, DaMatta escreve,

Assim, sabemos que os heróis do carnaval, isto é, os tipos que denunciam aquele período como ‘carnavalesco’ são os marginais de todos os tipos. Seja porque estão situados nos limites do tempo histórico, como os gregos, os romanos e aristocratas de samba, lamê e cetim; seja porque situados nos pontos extremos das nossas fronteiras, como as havaianas, as baianas, os chineses e os legionários; seja porque estão escondidos pelas prisões, pela polícia e por nossa ingenuidade, pois aqui temos todos os marginais, como se no carnaval a sociedade brasileira abrisse suas partes internas, seus porões sociais (cf. DaMatta, 1973). Se quisermos reunir todos esses tipos numa só categoria social, sabemos que todos eles são malandros (DaMatta, 1997, p. 263).

DaMatta estende uma longa lista de malandros, incluindo grupos que são tomados, do ponto de vista de um Brasil festivo, como carnavalizados ou Brasil do samba, como sujeitos deslocados das formalidades. Sujeitos fadados à exclusão do mercado de trabalho, pertencente a camadas sociais diferenciadas e estigmatizadas, porque são vistos como avesso ao trabalho, inclusive do tipo curioso pelos aspectos físicos (jeito de andar, falar ou vestir-se). Guimarães Rosa, em seu conto, representa o sujeito tido como mulato marginalizado do tipo caricaturado por seus trejeitos de figura da frivolidade, afeito às festas.

Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de quê. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora (Rosa, 1946, p. 67).

Trata-se de uma figura social heroica oposta à ordem, justamente porque cria o seu universo a partir das leis do coração e do improvisado – sujeito regido pelos sentimentos. Porém, mesmo não concordando com as convenções legais ou em como a sociedade está posta ao seu desfavor, não se dispõe a promover mudanças.

Ademais, o sujeito da mudança é o do papel de renunciador que está mesmo disposto a criar outra realidade e não o do malandro que se presta ao drible dos infortúnios sociais para melhor passar a vida. O problema do malandro, nem é de manter a ordem – o soldado, nem de criar um mundo melhor para si – o fiel, mas, tão somente sobreviver, que é como se comporta Lalino Salãthiel. Para compreendermos o determinado apontamento deste personagem no grupo dos carnavais, precisamos, ainda que breve, entender suas origens e trajetória no trecho da narrativa.

Sagarana, livro que traz o conto em tela, como já dito, teve sua primeira publicação em 1946. Esse período (século XX), já estava marcado pela vinda da Família Real para o Brasil, conferindo ao Rio de Janeiro um lugar distinto, mas não só isso, período de projetos de desenvolvimento e construção de estradas com mão de obra, ainda, análoga ao trabalho escravo. Tendo como palco o interior de Minas Gerais e, também a capital carioca, o conto narra a trajetória de Lalino Salãthiel – mulato vivo, ajudante de construção de estrada, festivo, contador de estória e não afeito ao trabalho, apesar de pobre e excluído socialmente. Assim, o livro de contos regionalísticos integra o panorama da literatura nacional que representa a figura do malandro e os lapsos ou flechas da realidade social de Minas Gerais e do Rio de Janeiro com alguns fantasmas da organização política e econômica, no que tange às figuras joaninas e exploração da mão de obra escrava, por exemplo. Pelo contexto de produção e certas indiciências textuais, ambienta-se a narrativa numa sociedade marcada, historicamente, por um ranço de desorganização sociopolítica e econômica ainda muito forte, mesmo com a chegada da modernidade.

Em “A volta do marido pródigo”, resguardando-se pelo manto da ironia, da bossa é que o autor do conto-novelístico enreda os caminhos percorridos por seu personagem central. Inclusive, as adversidades que a vida tem reservado, até então, aos habitantes – homens livres e pobres – do tempo posterior ao do Rei. Em Rosa (1946, p. 74): “[...], pois onde é que havia de ser?!... No Rio de Janeiro! Na capital... Isso é teatro de gente escovada...”. Sabe-se que o teatro chegou ao Brasil com força, inclusive com a construção predial do teatro, por decreto de D. João VI, a fim de proporcionar espetáculo de qualidade à nobreza. Lalino, forçando uma relação de apadrinhamento, põe-se a contar estória para alimentar a paixão de Seu Marra (chefe de construção) por espetáculo teatral e, então, livrar-se das longas e duras horas de trabalho braçal.

O que apraz o malandro é o sabor da frivolidade no sentido da inconsistência, levando a vida do jeito que der e lhe convier, isto é, de vadiagem e de preferência sem ter preocupação com as consequências de seus atos. Em Rosa (1946, p. 70), Lalino dá indícios de sua personalidade ladina “[...] Falar nisso, hoje de noite, se seu Marrinha arranjar o *merenguém*, eu pago cerveja p’ra todo-o-mundo. Feito?... A gente podia até chamar o Lourival, com a sanfona. Isto aqui está ficando choroso demais...”. Espertalhão, Lalino encontra sempre uma forma de esquivar-se do trabalho, valendo-se de meios atrativos (festivos) para conseguir popularidade. A sua intenção não se volta para o que é ou não lícito, todavia, não aceita ficar de fora da boa vida ainda que tenha de furtar-se da ordem instituída. Busca fazer isso, valendo-se da astúcia e até de pequenos delitos.

Lalino sonha em conhecer o Rio de Janeiro, em participar da vida boêmia carioca como se não tivesse obrigação nenhuma com o que pode ficar para trás – a sua esposa. Ele é contraventor: não hesita em transgredir as convenções sociais nem mesmo quando está em jogo o próprio casamento, afinal, conta com a possibilidade de novas formas de safar-se e até conseguir a posição de herói, ainda que às avessas.

A história de Eulálio de Souza Salãthiel – o Lalino Salãthiel, do Imbaré-da-Lagôa, ou ainda, como todos preferem chamar – o Laio, coincide com a história de brasileiros pobres, cheio de sonhos, capazes de driblar a realidade para movimentar-se vida afora. Laio está sempre se desenrolando (em posição esquiva, sem muito esforço) dos embaraços que se asseveram em decorrência de uma ordem social dominante da qual ele não tem o desfrute. Não há igualdade social. O enredo do conto estrutura-se na ordem do apadrinhamento³³, do favor ou do arranjo do começo ao fim.

- Olha aqui, seu Ramiro: ... a coisa é muito séria...[...]. O senhor me empresta o dinheiro, que é só o que falta. Senão eu não posso ir!... É só emprestado... Daqui a uns seis meses, lhe pago. Mando pelo correio. Tenho um emprêgo bom, arranjado... Vou ser tocador de bonde, lá no Rio de Janeiro... [...].

- Com que... o senhor está falando sério, senhor Eulálio?... Por se acaso, não vai se arrepender?... [...].

- Mire: um conto eu posso... Fazendo um sacrifíciozinho, caramba! (Rosa, 1946, p.78-79).

O contexto social de Lalino é adverso e marginal. Espaço e realidade propensos, segundo DaMatta (1997, p. 269), “desde simples gestos de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos

³³ Uso esse termo com o sentido figurado próximo ao sentido de “jeitinho brasileiro” ou de favor.

golpes”. Laio promete pagamento a Ramiro, mas não paga. Garante que tem emprego “arranjado”, mas não tem. A gradação da malandragem no conto segue o curso da vida dos personagens e em Laio não chega “ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto (p. 269)”, justamente, pela relação de favor estabelecida, através de negociações com um sujeito que já é reconhecido socialmente como malandro. Ramiro negocia desconfiando, de forma que o não cumprimento da promessa chega a ser algo esperado.

As atitudes de Lalino são contraditórias, propositadas, fazendo dele um herói sem-caráter, pelo menos do ponto de vista da ordem, porque para ele, a vida precisa ser mais leve do que se mostra, mas como não ocupa espaço social digno para tanto, precisa arranjar-se como pode. Assim, acomoda-se no espaço intermediário das regras sociais historicamente instituídas. Laio parece brincar ou jogar com seus problemas, pois usa do artifício da venda da própria mulher, quando percebe o perigo da traição e quando ver-se sem dinheiro para suas empreitadas aventureiras. E o problema iminente torna-se a solução para a falta de dinheiro que lhe é importante para a realização de seu sonho de conhecer o Rio de Janeiro e as mulheres de revistas.

Diante do perigo ou da dificuldade, Lalino busca virar o jogo a seu favor: percebe a traição, recebe dinheiro em troca da esposa, foge em busca de aventura, sente saudades de casa, volta e resgata sua amada, utilizando-se de artifícios arbitrários. Todavia, trata-se de um sujeito com comportamento regular e, que dele, não se espera algo positivo, nesse sentido, acaba sendo acolhido ou legitimado pela sociedade. Em Rosa (1946, p. 68), “Seu Marra sente-se obrigado a dar as costas, porque fazer carranca não adianta”. Acolhido, porque, a exemplo de sua relação com o chefe de trabalho, Lalino encontra quase sempre apoio ou pelo menos certa tolerância nos mais diversos espaços sociais.

A conduta astuta própria do malandro o faz afastar-se do sofrimento mais comum para sujeitos marginalizados. A fome, a miséria, a solidão são diluídas pelo jogo capcioso, em que, de alguma forma, procura se envolver. O jogo de Lalino é o do favor que o livra da condição de ajudante de construção de estrada (trabalho braçal) análogo à condição de escravidão e ainda consegue realizar suas aventuras. No entanto, nesse jogo, não se trata de um drible dos problemas com deliberada violência. Mas, apenas para contornar situações difíceis ou para sobrevivência.

A predisposição de Laio está muito bem para as festas e aventuras na mesma proporção que não está para o trabalho, independentemente do esforço de emendar-se e formar a conduta esperada socialmente. DaMatta (1997, p. 253) considera que só é possível pensar numa dicotomização indivíduo/sociedade quando “a noção de indivíduo passa a ter, com a sociedade, valor e significado sociais. Dessa maneira, o triângulo dado para a tradução de condutas ou caráter, embora condicione um certo enquadramento do indivíduo a um grupo social, pode servir de parâmetro de estudos e compreensões na dinâmica da formação da sociedade e identificação dos papéis sociais. DaMatta aposta, então, na identificação de um perfil de herói social, analisando as características individuais, mas, com ressalvas importantes. A questão é que se parte do individual para o coletivo, chegando ao individual. Assim, opera-se com paradigmas conformados à um padrão de sociedade, não vindo do lado do diagnóstico das classes sociais, diretamente. Embora chegue a elas. Esquemáticamente, pode se pensar num movimento de análise que considera o ciclo: coletivo-individual-coletivo. Então, depreende-se que Lalino Salãthiel é caracterizado como malandro mais pela sua personalidade individual (ninguém pode ser ele) que pelo seu caráter social, isto é, caráter alimentado e legitimado pela sociedade, como o caso do Estevão:

E, no outro dia, Lalino saiu com Estevam — o Estevão —, um dos mais respeitáveis capangas do Major Anacleto, sujeito tão compenetrado dos seus encargos, que jamais ria... E, quando alguém vinha querendo debicá-lo, Lalino ficava impassível. Mas, como bom guarda-costas, o Estevão se julgava ali na obrigação de escarrar para um lado, com ronco, e de demonstrar impaciência. E o outro tal se desculpava: — Estava era brincando, seu Laio... Porque, ainda mais, o Estevão era de Montes Claros, e, pois, atirador de lei, e estava sempre concentrado, estudando modos de aperfeiçoar um golpe seu: pontaria bem no centro da barriga, para acertar no umbigo, varar cinco vezes os intestinos, e seccionar a medula, lá atrás (Rosa, 1946, p. 93-94).

Estevão, pela valentia e o medo causado à sociedade, mantém sua posição de herói-avesso-social num outro nível – o da violência, da marginalidade. Este nível de malandragem (prestando favor para receber favor – o da sobrevivência a todo custo) chega à esteira da jagunçagem com a figura do capanga. Esse obedece, incondicionalmente, seu patrão para garantir seu lugar na sociedade, mesmo sem dignidade. Do ponto de vista do paradigma construído socialmente, de modo raso³⁴, diferente de Estevão, ainda que não seja visto como um malandro social,

³⁴ Refiro-me assim para não adentrarmos numa análise mais profunda nos mais diversos campos que a ciência pode propor até que se esgote a discussão.

considerando os rituais básicos de dramas da sociedade, Lalino Salãthiel apresenta-se como herói-avesso-popular (é possível ser popular e não social?), pois se sustenta por vias de favores, driblando as dificuldades que a vida lhe reserva, mas não chega ao nível da marginalidade (banditismo). E, pelos favores que o sustentam e a falta de punições ou censuras que poderia sofrer em decorrência de suas práticas ilícitas e irresponsáveis, Laio se aproxima de uma figura mitológica ou folclórica, mais alinhado ao grupo: Pedro Malasartes, Macunaíma, Leonardinho³⁵ e João Grilo – heróis sem caráter da literatura brasileira.

Sobre Malasartes DaMatta (1997, p. 301) comenta que esse “não renuncia completamente a ordem, mas também não fica na plena marginalidade”. Como Lalino – o Laio, Pedro busca um lugar intermediário, aparentemente, o do conforto, já que sua intenção não é mudar o mundo. Digo aparente, porque sua escolha o coloca numa situação de inconsistência que não lhe garante posição fixa na sociedade, demandando esforço no bambolear do jogo da personalização da lei, contando apenas com suas próprias forças para viver numa zona ambígua do “nem dentro, nem fora da dela”.³⁶ Torna-se, segundo DaMatta, “O mestre da inconsistência” (p. 301) e o paradoxo está em seu caráter de homem que mantém a falta de caráter por não querer emendar-se ou reformar o mundo. Seus dribles consistem em sobreviver e até vingar-se, mas sem sujar as mãos de sangue. Então, consegue ir levando a vida sem grandes feitos e acúmulo de riqueza (quase sempre permanece pobre), mas sem total rejeição social, chegando até a ganhar certo prestígio – popularidade.

Conforme a fórmula triangular de DaMatta, resguardando seu caráter relativista, quanto aos personagens do conto “A volta do Marido Pródigo”, tem-se que Major Anacleto e seu grupo ou afeitos à Lei como Maria Rita e Seu Marra ocupam a posição de destaque no polo/vértice do Caxias. Já os trabalhadores da construção de estrada e os excluídos da sociedade como o grupo dos serviçais das fazendas, ocupam o polo do Renunciador e, Lalino Salãthiel ocupa o do Carnaval. Ressalto, porém, que se trata de um triângulo com movimentos para cima e para baixo de tal maneira que a malandragem se apresenta de forma bem sofisticada. Cabe ainda destacar que ela,

³⁵ Personagem analisado por mim, fundamentando em estudos de Antonio Candido, sob essa mesma perspectiva e estratégias discursivas. O referido texto consta no livro *Literatura, Linguística e Educação* (2020) sendo intitulado “A construção do herói malandro em Memórias de um sargento de milícias” (1854) sob a ótica de Roberto DaMatta (1997)

³⁶ Grifo meu, aproximando ao que escreve DaMatta (1997, p. 300), “ele escolhe, então, a estrada ambígua do nem lá, nem cá”.

na versão paradigmática de DaMatta, começa e termina entre os que compõem o grupo dominado, visto que à classe dominante reserva-se o “Jeitão brasileiro”. Conforme Oliveira (2012, p. 6), esse grupo ocupa-se de obrigar os dominados a driblarem seus problemas sociais. Nesse sentido, entende-se que a benevolência do Major Anacleto, fechando os olhos para as malandragens de Laio e até mesmo o ajudando a resgatar a esposa, apenas desloca ou disfarça o problema – Laio e sua aversão ao trabalho do tipo que não se emenda. O caso é que Lalino não quer mudar a sociedade, tampouco muda para ajustar-se ao grupo social ao qual se integra e interage. Daí a facilidade de ser manipulado com o apadrinhamento. Isso é percebido no comportamento e fala do personagem: “Este mundo é que está mesmo tão errado, que nem paga a pena a gente querer consertar...” (Rosa, 1946, p. 108)”. Em boa medida, Major Anacleto (interinamente dominador) também não pretende mudar a sociedade, apenas quer ser visto como cumpridor da Lei para continuar no seu papel, que lhe é conveniente – o de político à moda do sertão.

Analisando os papéis sociais dos personagens com foco no comportamento de Lalino Salãthiel e sua caracterização enquanto herói-social popular percebe-se que, requer cautela quanto à ideia de malandro e de malandragem que circula na literatura entre os séculos XIX e XX. Os traços de Laio são característicos da malandragem, sendo figura possível de ser recuperada sob a lente de Roberto DaMatta, desde que seja considerado, certos princípios sociais historicamente construídos e o contexto de concepção da obra rosiana. No conto “A volta do marido pródigo” é definido, logo nas primeiras páginas, às condições favoráveis ao plano de caracterização da malandragem do personagem central: a) uma frente de trabalho envolvendo um grupo de trabalhadores locais e estrangeiros prestando serviço braçal análogo ao trabalho escravo; b) um sujeito mulato nada afeito ao trabalho, porém cheio de artimanha para driblar as dificuldades que a pobreza o traz; c) sujeito definido como ladino, sorridente e de andar festivo; d) a adoção da conduta do apadrinhamento (político) que endossa, de alguma forma, a formação da conduta social de Laio pela tática do acobertamento ou hipocrisia por parte do Major Anacleto, quando este resolve ajudar a resgatar a esposa do malandro.

A análise aponta que o herói-malandro de JGR integra uma sociedade vocacionada a aceitação e ao perdão, mas também a pouca disposição de enfrentamentos enérgicos. Em outras palavras, tudo concorre para a recusa da ordem,

porém, Laio se arranja nos dribles dado pelo acaso e pelo favoritismo, fazendo-o ocupar o polo/vértice do herói-malandro paradigmático dado por DaMatta, sobretudo por encontrar ecos em figuras sociais comuns na sociedade, se tomamos para ladear ao personagem, a figura do carioca caracterizado pela crítica contundente do samba dos fins do século XIX e início do século XX. Por outro lado, não se pode conceber a ideia de que Laio é figura construída socialmente nos mesmos paradigmas em que se constrói Estevam, pois em Lalino pesa mais a força de sua personalidade ou sina, pelo menos no entendimento dos que com ele convivem como se percebe em Rosa (1946, p. 110) “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...”. Laio, tanto faz em diabruras e astúcia que sua malandragem passa a ser vista como parte de sua personalidade e até mesmo como uma predisposição divina.

Todavia, a malandragem pode atingir seu nível máximo de marginalidade, chegando ao banditismo legitimado, como o caso dos jagunços e a prática de crimes hediondos. Com as contribuições teóricas de DaMatta pode-se relacionar claramente o capanga Estevam – o Estevão, na categoria de herói-social pela prática de fazer justiça com as próprias mãos, ignorando, totalmente, a lei instituída.

A figura do capanga ou justiceiro como Estevam se presentifica ou está subentendida desde o primeiro conto de *Sagarana*: em “O burrinho Pedrês” cita-se o caso de Leôncio Madurera que matava boiadeiro para tomar seus bois; “Sarapalha” faz referência à existência do banditismo, pois, trata-se da história de primo Algemiro traído pela esposa e pelo primo Ribeiro, aquele até tem intenção de lavar a honra, mas devastado pela malária não empreende atitudes violentas como se subentende ser comportamento comum naquelas terras do sertão; em “Duelo” tem-se dentre outros, o valentão Turíbio Todo que se envolve em plano de vingança devido à traição; em “Minha gente” o fora da lei é representado pelo personagem Xandão Cabaça que se vinga, também, de adultério; o conto “São Marco” cita-se a valentia de Tião Tranjão, ainda que pela força da feitiçaria; “Corpo Fechado” representa a figura do valentão do sertão de forma explícita a exemplo do personagem Targino e; “Conversa de Bois” a história de violência e justiça envolve homens e bois e a ideia de um sertão sem lei, à mercê do *modus operandi* da jagunçagem, apresenta-se diluída numa narrativa de caráter fabular. Todavia, a vingança acontece e, de certo modo, o cumprimento da máxima impregnada na cultura da jagunçaria – “fazer justiça com as próprias mãos”.

Os bois questionam a justiça dos homens, Tiãozinho sofre maus-tratos nas mãos de Agenor Soronho, pretendente a padraço e, é através dos bois que, num descuido (ou não), o malvado é morto por assassinato (ou não). De qualquer forma, a desforra acontece e está implícita textualmente. Ressalva-se que, em certa medida, tais figuras se afastam do malandro. No nível de Estevam, considerando o ofício que desempenha ao ponto de ser visto no contexto representativo da obra rosiana como cidadão cumpridor de um papel na sociedade. Mas, que papel? O da ordem ou desordem? A meu ver, parece que para sociedade a ordem também poderia ser alinhada não à questão da justiça absoluta dos homens, mas da justiça relativa. Assim, ordem e desordem são conceitos que precisam ser relativizados em análises como esta.

4.2 UM HERÓI-SANTO – O MATRAGA

Como já dito, a questão da jagunçagem em *Sagarana* apresenta-se, em menor ou maior visibilidade, desde o primeiro conto – “o Burrinho Pedrês”, perpassando todo livro. As narrativas acenam para o real e o metafísico e reconstróem as lutas do homem com relação às suas dúvidas espirituais, mas também em relação às suas terras e suas posições sociais. Evidenciam-se as antigas vendetas entre grandes fazendeiros da região do interior do Brasil, deixando à mostra um sertão marcado por um sistema medieval de organização social. Uma ordem social escassa de justiça e polícia e muito enraizado aos costumes do passado.

A condição jagunça imperante no sertão dos desvalidos da Lei revela-se com maior fôlego no conto “A hora e vez de Augusto Matraga” que fecha o livro. Os contos e, muito mais esse, esboçam um estilo de narrativa regionalista que viria a público, com muito vigor, em obras posteriores e, dez anos depois, com mais êxito ainda no romance *Grande Sertão: veredas*. Nesse, o herói problemático é “quase uma espécie de um fausto sertanejo” no entendimento do próprio autor.³⁷ Rosa (1962) explica que a história é de um sujeito que “não tem nada, mas é filho bastardo de um que tinha”. Narrativa de fundo telúrico, mas que passa a ser uma história com transcendência, vislumbrando até o metafísico. Trata-se de uma composição narrativa vocacionada a reconstruir a experiência humana em sua totalidade, mas “quem sabe direito o que a

³⁷ “Entrevista raríssima do escritor e diplomata brasileiro João Guimarães Rosa com Walter Höllerer para um canal de televisão independente em Berlim, em 1962, que nunca chegou a ir ao ar [...]” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>. Acesso em: 17 de jun. 2022.

pessoa é?” (Rosa, 2021, p. 240). O modelo de estudos dado por DaMatta serve à análise do comportamento dos sujeitos e seus papéis, considerando o mundo social movente, sincrônica e diacronicamente.

O movimento dado pelo cotidiano interfere na gradação da qual estão sujeitas cada uma das figuras do esquema do triângulo de ritos e dramas de DaMatta. Cada lugar social assumido ou de destaque circunstancial, também, pode evoluir para outros níveis e cruzar-se com outros papéis. Como a sociedade compõe-se de indivíduos (que não se sabe direito quem é), por isso mesmo e, por outros aspectos evolutivos, a torna dinâmica e os sujeitos veem-se num ciclo movimentado, por vezes, fazendo-os passar de um estágio para outro, empurrados pela forma como a sociedade está previamente instituída. Nesse caso, a gradação dos três ritos faz com que, por exemplo, o Caxias arrisque virar um palhaço (sujeito da troça) e, do mesmo modo, o malandro chega até ao *modus operandi* do bandido e essa se confluindo com o papel do renunciador. Assim, o malandro pode operar num sistema de malandragem ao nível do banditismo, deixando de fazer parte do lugar intermediário entre a ordem e a desordem. Levado a fazer justiça com as próprias mãos, ele opera explicitamente contra a ordem, numa perspectiva arbitrária, porque visa, também, organizar e não desorganizar. Assim, tende a um individualismo ou à defesa de um grupo específico. Quanto a esses espaços sociais, DaMatta entende e ressalta que o Caxias, embora, totalmente, imerso no ciclo da ordem, ele não está ali sozinho, pois o palhaço e o otário também ocupam esse espaço. Cego em defesa da Lei, o Caxias, sendo o implementador de regras, pode se tornar o otário obediente e vítima dos malandros.

O caso do renunciador também se cerca de outros papéis dentro do sistema social, operando de forma alheia à Lei e, sua formação é observada pelo anglo da destinação que é, segundo DaMatta (1997, p. 270), “quando alguém decide sair da ordem por algum motivo trágico, especial, que lhe abre as portas da marginalidade, mudando sua orientação deste para outro mundo.” Nesse sentido, o renunciador busca outro espaço fora do espaço social regido pelas Leis. Assim, recusando uma realidade que não o comporta, passa a fazer parte do mesmo *modus operandi* do peregrino, do romeiro e do fiel, indo à fase extrema da renúncia, que é a entrega total ao destino, sem mais o senso do razoável. Ele esclarece:

Em vez de discursar e escrever (como faz o Caxias produzindo seus atos e decretos), cantar e dançar (como faz o malandro, produzindo seus sambas), o renunciador reza e caminha, procurando a terra da promessa, onde os

homens finalmente podem realizar seus ideais de justiça e paz social (DaMatta, 1997, p. 265).

Percebe-se que o malandro, como Lalino Salãthiel, interessa-se por si, buscando seu melhor e mais confortável lugar ao Sol, dando mais importância para sua paz interior, colocando-se em posição oposta ao Caxias que dá sinais de interesse pela realidade exterior a si. Já o renunciador, a exemplo de Nhô Augusto Esteves, esse acena para a realidade interior e exterior, buscando uni-las. Para tanto, vê-se na necessidade de criar outro universo: alternativo e novo, não importando se essa nova realidade seja ou não promissora economicamente ou que traga ou não ascensão social. Conforme DaMatta (1997, p. 266), “Sua promessa é a de um mundo social renovado”. O antropólogo cita Antonio Conselheiro, Lampião e Conde de Monte Cristo como renunciadores ou revolucionários conscientes de assumir os percalços de seus orgulhos e vaidades e dispostos a renunciar a bens materiais, da segurança proporcionada pelo aparato legal, criando suas próprias leis por meio de “tudo que lhe chega por meio do mundo interno, nas suas camadas e desejos mais profundos” (p. 267). Assim, precisa deixar de pertencer à realidade existente, deixando de buscar um espaço só para si para criar uma realidade para seu grupo, ainda que demande sacrifício pessoal ou futuro de perversão.

Roberto DaMatta, após recuperar a figura do malandro, analisando Pedro Malasartes, dispõe-se a realizar uma leitura de Augusto Matraga, observando o drama pelo ângulo do renunciador e lançando mão das possibilidades de análise encontradas no campo da “Antropologia da literatura”. Ele procura ilustrar seus estudos, analisando o conto-novelistico de JGR “A hora e vez de Augusto Matraga” e ressalva:

[...] o que procurei no texto de Rosa não foi defini-lo como um tipo literário. Também não procurei um tema especial, especificado na obra em questão. O que fiz, ao contrário, foi procurar uma razoável distância do texto submetido à leitura, buscando sua lógica a partir de uma perspectiva, relativizada, não particular ou única, mas inteiramente fundamentada na comparação (DaMatta, 1997, p. 309).

O interesse de DaMatta em buscar no texto rosiano uma “lógica a partir de uma perspectiva relativizada” (p. 309), aponta para o deslindamento da obra por meio de comparações que revelam a possibilidade de diferentes articulações de certos “domínios universais”. Ele explica:

[...] o que é mágico numa sociedade pode ser artístico em outra; o que é político num sistema faz parte do religioso em outro. Cabe a uma antropologia da literatura aplicar essa forma de comparação relativizadora ao texto literário, procurando revelar sua ordem mais profunda, lançando mão de exemplos etnográficos de outros sistemas para clarificar as intenções ocultas

do texto ou do autor. Dissolve-se assim, pela comparação, o literário como texto substantivo, dotado – como desejam alguns teóricos – de uma essência que o torna diferente e especial (DaMatta, 1997, p. 311-312).

DaMatta entende que, o que faz um texto ser literário é o lugar que ocupa diante de outros textos. Após analisar a sociedade inventada por Alan Poe, entendendo que somente ele fez um gato morto falante que denuncia e forja a trajetória de um personagem herói - às avessas, põe-se a analisar como Guimarães Rosa constrói um personagem que passa de fazendeiro dominante à Matraga. O crítico ressalva que, é a concepção relativizadora que dá ciência sobre a realização de um estudo de objetos deslocados e de deslocamento do autor. DaMatta (1997, p. 315), explica ainda que ciente disso, ao estudarmos o objeto, verifica-se que “estamos às voltas com formas coletivas. Unindo, então, o autor com a narrativa, o criador com a criatura e a literatura com a sociedade e seus mitos”. Seguro de inventariar algumas relações no texto e regras que compõem o mundo social, a perspectiva assumida por DaMatta busca compreender uma totalidade, mas sem perder de vista a relativização das comparações que faz. O entendimento do ser e pertencer à sociedade brasileira encaminha-se por critérios que lancem luz ao universo global, por meio da observação de dramas e papéis em que um indivíduo se envolve na sociedade.

Sobre o caso do renunciador, sujeito preso ao passado, esse se fixa em valores que o acompanham por gerações, a exemplo de ideias como lavar a honra, vingar a morte, defender as terras herdadas, os princípios religiosos e a cultura. DaMatta entende ser o protagonista de “A hora e vez de Augusto Matraga” um exemplo de sujeito da renúncia e escreve,

A julgar pelo caso célebre de Nhô Augusto Esteves, o famoso Matraga, [...], diria que aqueles que continuam presos ao passado e à vingança, como modo de relacionamento e código social básico, se transformam em bandidos e entram no cangaço ou no submundo do crime e da marginalidade. Afinal, os bandidos sociais têm uma história pessoal marcada pela vingança e, como vingadores generalizados, tendem a se legitimar pelo povo das regiões onde atuam e que, de certo modo, acabam por representar (cf. Hobsbawm, 1975) (DaMatta, 1997, p. 270).

Nhô Augusto Esteves – o jagunço – chega a abandonar a valentia e, o que o impulsiona a buscar força, para além das possibilidades do corpo e da alma, é a necessidade de criar outra realidade para si. Importa lembrar, que o jogo linguístico da trama, envolvendo o nome, deve ser observado para o entendimento de Matraga como herói-santo. O capanga do Major Anacleto, mencionado aqui como herói-social do conto “A volta do marido pródigo”, se chama Estevam, sujeito marginalizado

elevado ao nível do banditismo, torna-se coroado como o valentão, recebendo a alcunha de Estevão de Montes Claros. Sobre este, não se conta a trajetória de vida, mas aproxima-se de Nhô Augusto Esteves das Pindaíbas pelo nome de batismo acrescido um sobrenome que é o nome do lugar de seus feitos de jagunçagem. Sobre os nomes Estevam ou Esteves têm origem grega (Stéphanos) e remete à coroa de Cristo, que alude à salvação ou ao renascimento de um povo ou uma nova era, sendo também ligado a Santo Estevão – personagem bíblico mencionado no Novo Testamento, convocando o leitor a uma participação reflexiva, que chega a ressignificar o texto, conforme seu conhecimento empírico. Abrindo-se, inclusive, ao entendimento de um personagem que de santo só tem o nome ou tem até o nome.

No caso dos personagens mencionados e, especificamente, Estevão, trata-se de um atirador de lei que nunca ria – não é santo não é nada, mas era ele quem era chamado para acolher Major Anacleto, Lalino ou quem quer que fosse e estivesse em iminência de perigo – era o salvador, o santo de alguns. O outro – Esteves, não é Matraga não é nada, até receber a marca no corpo, passar pelo processo de mudança e alcançar sua coroação de santidade na chegada da sua hora e vez de enfrentamento do seu igual Joãozinho Bem-Bem, também se torna santo de alguns. Assim, Estevam e Esteves recebem uma marca que remete ao cristianismo – a do nome. Matraga recebe o reforço dessa marca cristã na própria pele que é o marco da penitência, a qual o leva a santidade.

O jogo linguístico na narrativa rosiana envolve formas de contar estórias, gêneros, nomes, enfim, recursos simbólicos enigmáticos como os emblemas e números caros à antiguidade clássica e a arte medieval. Relembrando o uso do três, por exemplo, é percebido diversas vezes nas narrativas: na construção do herói em “A hora e vez de Augusto Matraga”, dentre outras aparições, percebe-se no nome (Augusto Esteves, Nhô Augusto e Augusto Matraga). Esse aspecto da narrativa serve, inclusive, para aclarar o estudo feito por DaMatta à luz da antropologia da literatura. Ele faz a seguinte observação:

Nosso herói combina em si mesmo três posições a um só tempo umas e distintas: o homem neutro e registrado juridicamente (Augusto Esteves) que pode ser tudo e nada, a pessoa da ordem, da dominação e do poder (Nhô Augusto) que, como patrão todo-poderoso abusa de sua posição e pensa transcender o Bem e o Mal, o amor e o ódio, a riqueza e a pobreza; e finalmente o indivíduo que descobre sua própria alternativa, o renunciador – espécie redentora e sintética dos outros dois (DaMatta, 1997, p. 3018).

Linguisticamente, a narrativa vem carregada de elementos indicadores de como a sociedade se organiza nos termos de ser e pertencer a um determinado grupo e, tais elementos são dados na observância dos dramas e ritos sociais como apresentado por DaMatta. Os elementos simbólicos que, simultaneamente, conferem a ficcionalidade da obra de arte, revelam também o mínimo de coerência mantida pelo escritor ao reproduzir a realidade do sertão – o de Minas Gerais ou o de todo o Mundo. O sertão é onde a realidade mostra, mais escancaradamente, o pouco alcance da Lei, a aguda necessidade dos dribles do sofrimento do corpo e da alma e, o apelo (em decorrência do apego ao passado) às forças extra-humanas para que a justiça se sobressaia, ainda que numa outra realidade.

Ainda se referindo ao terceiro nome Augusto Matraga, considerando a análise social pelo viés do apego às raízes do cristianismo, tem-se uma referência à sinação do herói, desde que ele recebe a marca no corpo de um emblema de significação religiosa, ligando-o ao seu destino. Para Walnice Galvão,

No caso de Matraga, o significado é claramente cristão, pois o triângulo é sinal clássico da Santíssima Trindade e dele temos notícia, gráfica ou verbal, desde os primeiros séculos do cristianismo. [...]. Do ponto de vista da geometria, o triângulo é uma das formas básicas, já que é o mínimo polígono possível, pois com menos de três lados e três ângulos não se constrói nenhum polígono (Galvão, 2008, p. 51).

Matraga – o herói alcança a santidade, após receber a figura do triângulo equilátero que representa a perfeição e, também, após passar pela penitência. Segundo Walnice Galvão (2008, p. 72), “é a ferração que vai iniciar o penoso caminho da decifração da marca e do destino.” Assim, o conto começa com a fala do narrador destacando que Matraga não é nada, na sequência, Nhô Augusto Esteves recebe na pele a marca de um triângulo impresso numa circunferência. A partir de então, começa seu processo de penitência para fechar um ciclo de muita agonia: período em que nem é mencionado mais o nome Matraga, mas o aproxima, nas entrelinhas do enredo, ao vocábulo matraca – instrumento religioso usado para fazer barulho que, tanto DaMatta (1997) quanto Walnice Galvão (2008), aludem à saraivadas dos tiros que culminou na morte do herói e o consagrou como santo.

E o velho choroso exclamava:
 - Tragam meus filhos, para agradecerem a êle, para beijarem os pés dêle!... Não deixem este **santo** morrer assim... [...].
 Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente, [...].
 Então, **Augusto Matraga** fechou um pouco os olhos, com sorriso imenso nos lábios lambuzado de sangue, e de seu rosto subia um **sagaz contentamento** (Rosa, 1946, p. 332 - 333 – GRIFOS MEUS).

Após travar luta sangrenta com Joãozinho Bem-Bem decidido a fazer justiça, Nhô Augusto Esteves é referido pelo narrador, na sua hora e vez, como Augusto Matraga. Fecha-se o ciclo do indivíduo que não era Matraga e passou a ser, porque integra a personalidade dentro dela mesma. A ação bíblica de “beijar os pés” representa o momento de reconhecimento da justiça e merecimento – a coroação. Para Walnice Galvão (2008, p. 74), se considerado a figura marcada no corpo de Nhô Augusto e a ligação simbólica à mandala, e ainda, o quadro de dores e tormentos no processo de transformação, à luz do saber alquímico, “a marca de Matraga seria uma mandala cristã, indicando um processo de integração da personalidade e de realização pessoal no mundo ratificado como assinatura de Deus”. Nesse caso, tem-se no conto a representação do personagem beato – o herói-santo.

Walnice Galvão faz um estudo de Matraga na perspectiva do cristianismo, mas que de alguma forma alinha-se à visão antropológica. A noção de santidade dada por Roberto DaMatta em estudos dos papéis sociais dos sujeitos em uma sociedade marcada pelas desigualdades e exclusão é da categoria das procissões. Ele coloca nessa categoria a figura do santo, dos romeiros, peregrinos ou renunciadores, como já dito anteriormente. No caso do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, ocupando o mesmo núcleo social de Nhô Augusto Esteves, estão os indivíduos sujeitos ao modo de vida escravo e os demais excluídos da sociedade. Assim, seu grupo comporta, dentre outros, o casal de pretos (Mãe Quitéria e Pai Serapião), o padre, Quim Recadeiro, as raparigas Angélica e Sariema.

A trajetória do renunciador rosiano já vem marcada por seu passado. “Matraga não é Matraga, não é nada” (Rosa, 1946, p. 291), mas é filho de alguém que era reconhecido e respeitado, ainda que por valores que fogem aos padrões legais. De seu pai, Coronel Afonso Esteves das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, Nhô Augusto herdou a fama de valentão do lugar. Todavia, com a morte do pai ele cai em ruína e inicia o movimento de busca de alternativa para seu lugar de pertencimento. E, preso ao passado – aos valores fixos, sente-se no dever de vingar-se da traição da esposa e de seus capiaus. É essa tradição de vingança pela desapropriação de terras e lavagem da honra, por sua conta e risco, é que Nhô Augusto conhece o sofrimento e, por sua vez, o exercício da fé, fazendo-o atar-se aos princípios religiosos, indo até ao nível da beatificação.

O caminho percorrido por Matraga é o da penitência e da caridade para inibição da vingança e alcance da graça de Deus. Derrotado e o corpo tomado pela dor da surra que levou dos próprios capangas e do fazendeiro rival, tem a necessidade de recorrer a Deus, fazendo juramentos em troca da absolvição dos pecados. Recebe a visita de um padre e o processo de redenção se inicia com dedicação ao trabalho e abstenção de tudo que, historicamente, é entendido como sendo contra os princípios religiosos. É o padre quem aconselha:

[...]. Você não deve pensar mais na mulher, nem em vinganças. Entregue para Deus, e faça penitência. Sua vida foi entortada no verde; mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é abôio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, a qual é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que êle não regateia a nenhum coração contrito!

- Fé eu tenho, fé eu peço Padre... [...].

- Reze e trabalhe, [...] E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há-de ter a sua (Rosa, 1946, p. 305).

A possibilidade de Nhô Augusto redimir-se e alcançar a salvação parte da dor, mas tem a ver com sua realidade, considerando suas atitudes e seu papel social – o de filho de coronel. Portanto, seus atos de contrição, bem como seus atos de maldades são escolhas individuais. A depender de sua fé e dos princípios religiosos que lhes foram enraizados por gerações, tais escolhas encontram mais ou menos alternativas para serem cumpridas. Ademais, há de se considerar o destino do sujeito que, também, está enraizado na cultura: a crença do padre é de que todos têm sua “hora e vez” e suas palavras surtem efeito, reforça a fé de Nhô Augusto, que, a partir desse reforço, jura ir para o céu. Nesse caso, ele precisa apegar-se à esperança, pois ao tratar-se dos planos divinos, para o homem, tudo é incerteza e depende do exercício da fé.

Conforme a análise de DaMatta (1997, pp. 306-307), tomando o conto em tela “como uma descrição de um momento da vida social brasileira, situando-a no mesmo plano de uma etnografia”³⁸, a salvação que Nhô Augusto busca está no campo da moralidade. Malgrado enquanto sujeito da dominação social – da linhagem da família de valentões do lugar ou do coronelismo –, o personagem dispõe-se a lutar pelo sua posição. O crítico considera, também, a deliberada ou não deformação da realidade no ato da produção artístico-literária, porém, tem ciência da mínima coerência

³⁸ DaMatta (1997, p. 307) explica “[...], a caracterização do objeto do meu estudo como uma etnografia tem uma lógica, já que toda etnografia é, em última análise, a revelação de uma posição social específica diante de um dado objeto social ou cultural”.

resguardada quando da reprodução de fatos cotidianos. A questão é que, a decisão de resgate da moral é o que coloca Nhô Augusto em situação de sofrimento do corpo que se estende à alma, dando lugar a uma luta contra seus próprios ímpios para a manutenção do equilíbrio espiritual e, com vistas à santificação. Em poucas palavras, a busca pela salvação moral passa a ser também pela salvação da alma.

Considerando a papel do renunciador, tem-se que Nhô Augusto – o Matraga ocupa uma posição paralela ao sujeito da ordem e da desordem. De um lado encontra-se a essas ordens por onde transitam o Caxias e o malandro. Aquele, fazendo cumprir as Leis que organizam a sociedade e esse, mesmo não interessando em reforçar ou manter a ordem, equilibra-se como pode, buscando a sobrevivência em seu meio social. Por outro lado, encontra-se o renunciador que, conforme DaMatta (1997, p. 264), é o “herói dos espaços vazios e neutros” desejoso de outra realidade e tendo em sua ordem do dia a fé alimentada por “instrumentos de relação com o mundo das rezas”.

Por fim, ao analisar a composição das figuras de herói rosiano, pelo visto, o personagem malandro torna-se figura-mito de um heroísmo à custa de sua malandragem sem violência mais sangrenta. E, pela recorrência desse tipo de herói sem caráter em outros dramas sociais, tem-se como caricatura reconhecida nacionalmente – o herói-malandro em liames diferenciados. De qualquer forma, trata-se de sujeito que tende a ocupar o lugar intermediário da ordem/desordem na sociedade. O papel relacionado à mudança da realidade fica a cargo mesmo dos renunciadores – heróis que não lutam contra a ordem, deliberadamente, mas a partir do enfrentamento de desafios asseverados no convívio social, buscam a criação de espaço para si, criando um mundo ou uma realidade a parte.

No esquema de DaMatta, se o sujeito não está na ordem – se não é o Caxias empenhado numa revolução social por meio de requerimentos –, estará em ponto intermediário que mais é empurrado para fora da ordem que para dentro dela, ou seja, fadado a ocupar o espaço da desordem. Então, os afastados da ordem são malandros e renunciadores, considerando que esses últimos não se integram a espaços sociais constituídos. Tem-se que, o desfecho do banditismo (malandro extremado) e da renúncia (o santo) aponta para a estabilização social que é o retorno à origem e que, é o retorno a uma certa ordem (Lalino e Matraga retornam, numa busca não tão voluntária, aos seus papéis/dramas sociais iniciais). Ora, por mais que um indivíduo

se prenda às aventuras e festas (no caso do malandro) e ao passado ou às dúvidas sobre a existência humana e aos mistérios (no caso do renunciador), a sociedade segue o curso dos acontecimentos. Trata-se de uma curvatura de organização para a manutenção do equilíbrio. Assim, ocorre um movimento circular, observado na vivência dos dramas sociais.

Diante da análise realizada com foco na recuperação dos personagens, registra-se que Lalino Salãthiel – o Laio e Nhô Augusto Esteves – o Matraga – representam tipos nacionais caricaturados. Contudo, são representações coerentes a dramas que impulsionam o sujeito a ocupar um lugar social, respectivamente, o de malandro e o de renunciador, considerando a ordem/desordem instituída historicamente. Ressalva-se que a ideia do triângulo é vocacionada à definição do herói conforme a curvatura da sociedade e cabe sempre mais discussões.

O próximo capítulo traz uma recuperação dos estudos da obra *Sagarana* de JGR já realizados na perspectiva da crítica literária, assim que se teve notícias do livro, para o entendimento da recepção dos contos rosianos no cenário literário brasileiro e do impacto real causado pelo autor capaz de provocar interesses na retomada da discussão inconclusa sobre o regionalismo que já se reconfigurara na terceira fase do modernismo literário. São abordagens críticas à luz do impressionismo de Álvaro Lins, da experiência da tradução de brasilidades de Paulo Rónai e da visão sociológica de Antonio Candido.

3ª PARTE

RECUPERAÇÃO DA TRAJETÓRIA DA RECEPÇÃO DOS CONTOS DE SAGARANA NA LITERATURA BRASILEIRA: O SERTÃO DE ROSA

5 CRÍTICAS DE ESTREIA DE GUIMARÃES ROSA NO CENÁRIO LITERÁRIO: O ALVOROÇO SOBRE O REGIONALISMO

Para apresentar as críticas de Álvaro Lins, Antonio Candido e Paulo Rónai sobre *Sagarana* (1946) de João Guimarães Rosa (JGR), buscando entender em que medida a obra contribui para a formação da literatura brasileira desde a época de sua concepção, faz-se necessário, a princípio, uma rápida contextualização. Nesse caso, importa lembrar que tanto os referidos críticos quanto o escritor, embora vivenciando experiências próprias cotidianamente, compartilharam a mesma realidade social, política e econômica no Brasil.

Não há dúvida de que em todas as épocas o poder da arte literária é o de preencher vazios próprios do ser humano (em quem produz e em quem a recebe). Nesse sentido, a arte torna-se essencial para todos e, interessar-se por ela é, antes de tudo, um ato de humanidade, pois inclui a previsão do interesse alheio. Álvaro de Barros Lins (1912-1970) – de filiação impressionista, Antonio Candido de Mello e Souza (1918-1917) – sociólogo e crítico literário e, Paulo Rónai (1907-1992) – filólogo, tradutor dedicaram-se, profissionalmente e com boa dose de empatia, a compreender a arte literária, a sua função e, assim, passam a influenciar leitores. Candido (2014) chega a referir-se à literatura como fundamental para vida das pessoas e, por isso mesmo, um direito humano. Os estudiosos contribuíram, sobremaneira, para elucidar grandes obras a exemplo de *Sagarana*. E, sobre a escrita de JGR, desde sua estreia na literatura brasileira, eles não estiveram sozinhos na tarefa de apreciação e análise crítica para o entendimento da proposta de leitura do texto literário e da história da literatura.

O livro de contos *Sagarana* alinha-se ao que, para Lins (1946, p. 2), “deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista”. Dos que se debruçaram sobre essa obra, cita-se, ao menos os que publicaram suas críticas em jornais de grande circulação, a saber: i) anos 40, respectivamente – José Lins do Rego (1946.a, após

Álvaro Lins), Marques Rebelo, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rego (1946.b), Eloy Pontes, Renato Almeida (antes de Candido), Alcantara Silveira (após Rónai e esse depois de Candido) e Manoel Cerqueira Leite; ii) anos 50, respectivamente – Franklin de Sales, Paulo de Castro, Augusto Frederico Schmidt, Nelson Werneck Sodré; iii) anos 60, respectivamente – Homero Senna e João Condé; iv) anos 70, Henriqueta Lisboa e; v) anos 80, Nelly Macedo. A partir dos anos 80, a crítica conta com meios de divulgação, cada vez mais diversificados e *Sagarana*, que já circulara em vários deles, passa a ser objeto de estudos, inclusive no meio acadêmico, seguindo o curso da imortalidade de seu autor e sua contribuição para o entendimento de regionalismo literário.

Álvaro Lins entra para o grupo da crítica literária com a função de divulgar e analisar obras, através de artigos semanais publicados no jornal *Correio da Manhã* entre os anos de 1941 a 1963. Dedicou-se, de forma imparcial, à crítica literária brasileira, por vezes, tecendo críticas sobre a própria crítica. Em 12 de abril de 1946, de maneira entusiástica e muito esperançosa, Lins publica o artigo intitulado “Uma grande estréia”, vislumbrando a elevação de *Sagarana* de JGR ao nível das grandes obras literárias no Brasil. Referido como “o crítico das crises brasileiras” por Otto Carpeaux (1946, p. 3), Lins contribuiu, no momento de fecundas transições daquela nova era, para a circulação e leitura de obras literárias e para o reconhecimento de nossos escritores. Em poucas palavras, não só divulga, mas influencia a leitura.

De forma independente, menos doutrinária e mais impressionista, Lins ensina literatura, interpretando, sugerindo e julgando. Segundo Candido (1999, p. 62), a literatura tem um sentido humano e, o crítico consciente disso e de sua tarefa “paira sobre as preferências a acurada disponibilidade do gosto, captando beleza onde estiver, e oferecendo ao leitor o espetáculo de um espírito livre [...]”. Pelo impressionismo que Candido (1999, p. 59) chama de “crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente [...]”, Lins, vocacionado a influenciar leitores, garante, segundo Flávia Aparecido Hodas,

a vendagem de livros recém-publicados, como foi o caso de *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Com a publicação de um texto intitulado “Uma grande estréia”, Lins, ao saudar e elogiar a obra do escritor estreador determinou um número significativo de vendas do livro e, ademais, por meio de um tom profético e auspicioso, o crítico pernambucano já proclamava a carreira brilhante que Rosa estava prestes a trilhar (Hodas, 2018, p. 121).

A época era a da crítica moderna e do desenvolvimento da forma jornalística crítica. E, foi no espaço do jornal que Álvaro Lins, recém-chegado ao Rio de Janeiro e

atuando como experiente crítico impressionista – bem plausível àquele contexto – prestou-se à leitura e crítica de *Sagarana*, dias depois de ser publicada a sua primeira edição pela editora Universal. Candido observa que

Não podemos, é claro, restringir o estudo da literatura à apreciação individual, baseada em leitura rápida; mas dificilmente conceberemos um crítico verdadeiro que seja incapaz dela. Criticar é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária (Candido, 1999, p. 60).

Com base nas informações de Vilma Guimarães Rosa (1983), o húngaro, mas já cidadão brasileiro Paulo Rónai, em 1945, conheceu Rosa “quando este, no Ministério, providenciava a vinda da sua família, da Hungria para o Brasil. Porém, Rónai não sabia ainda que JGR era escritor (p. 339)”. Em 1946, tempos depois de ser ajudado pelo então diplomata em encontro meramente burocrático e até inusitado, o crítico húngaro recebeu do próprio Rosa um exemplar do livro *Sagarana* recém-publicado e, na ocasião recebeu também, a tarefa de uma apreciação crítica da obra. A relação literária entre Rosa e Rónai inicia-se ali. Esse leu o livro de contos e escreveu para o jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro para a edição de 14 de julho de 1946, um ensaio entusiástico como o de Lins intitulado “A arte de contar em *Sagarana*”. Rónai tornou-se um bom amigo e apreciador do estilo literário do escritor e, a partir de então, passa a ser considerado, conforme Ana Cecília Marins (2020) o maior decifrador de Guimarães Rosa, ocupando-se de divulgação de suas obras, do prefácio de *Primeiras Estórias* (1962) e, tornando-se organizador das obras póstumas do escritor publicadas em 1967 – *Estas estórias* e *Ave, Palavras*.

Para Marins, Rónai entra para os círculos da literatura do Rio de Janeiro muito rapidamente, por meio de sua intelectualidade. Em pouco tempo desde sua chegada ao Brasil em 1941 aproximou-se de grandes nomes como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manoel Bandeira, reconhecendo-os como potenciais enriquecedores da literatura nacional. Em seguida, decifrando a vigorosa narrativa de JGR, dilata a seleta lista de escritores brasileiros. E, daí por diante, unem-se a inventividade de Rosa e tradução de Rónai com o seu gesto curioso sobre as brasilidades que conferem sobrevida ao original da arte rosiana.

Quanto a Antonio Candido, ao que se têm notícias e embora tenha se manifestado sobre *Sagarana* antes de Rónai, teve pouco contato pessoal com JGR, tendo conhecido através do amigo Vinícius de Moraes. Em conversa informal com o crítico na Livraria Jaraguá em São Paulo, por volta de 1945, Vinícius teria comentado

que conheceu no Itamarati um escritor e que, esse, estava escrevendo contos de forma bem peculiar, pois pesquisava e coletava dados como se fosse para fazer um trabalho científico. Segundo Candido (2014), na ocasião, seu amigo explicou-lhe que se tratava de contos de estilos regionalísticos e que o autor anotara, em um fichário, informações sobre todos os passarinhos, geografia, plantas e respectivos nomes científicos, parecendo que se tratava de um trabalho de Sociologia. E foi esse particular que chamou a atenção do crítico literário e sociólogo.

As discussões que se seguem tratam sobre como os críticos Álvaro Lins, Paulo Rónai e Antonio Candido, encaminham-se para a busca de um entendimento sobre o impacto de *Sagarana* na formação da literatura brasileira nos anos 40 do século XX, sobretudo, no que se refere ao regionalismo. Para tanto, procede-se um estudo dos textos “Uma grande estréia”, “A arte de contar em *Sagarana*” e “Notas de crítica literária: *Sagarana*” de autoria dos respectivos críticos. A intenção é responder as seguintes questões: i) como o livro de contos e seu autor são analisados pelos críticos? ii) que performance estilística revela JGR, no entendimento de Álvaro Lins, Paulo Rónai e Antonio Candido? Efetivamente, o que representa *Sagarana* e seu autor no panorama literário brasileiro?

5.1 AS IMPRESSÕES DE ÁLVARO LINS

No ensaio “Uma grande estréia”, Lins exprime algo que lhe é pouco comum – deliberados elogios com uma dose aguda de profecia. O crítico, entusiasmadamente, sugere tratar-se de um livro – *Sagarana*, que, potencialmente, mudaria ou causaria, por certo, grandes impactos na história da literatura e que seu autor, João Guimarães Rosa, comporia o qualificado grupo de escritores brasileiros.

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhes acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o Sr. João Guimarães Rosa (Correio da Manhã, 1946, p. 2)³⁹.

Trata-se de impressões a partir de uma leitura rápida para o cumprimento do objetivo de divulgar o livro para leitores e até não leitores em busca do alcance, tanto mercadológico quanto do gosto do leitor pela ficção. Leitura rápida, porém, nada

³⁹ As referências ao texto, em citações curtas, “Uma grande estréia” de Álvaro Lins, a partir desse ponto, serão dadas apenas pela indicação do sobrenome do crítico, ano e página (Lins) para evitar repetições extensas com indicação de (Lins in Jornal Correio da Manhã, 1946, p. 2).

ingênua. A afirmativa de Lins, “O livro é *Sagarana* e o escritor é o Sr. João Guimarães Rosa”, os comentários que vêm antes e os depois desses, não deixam dúvidas de que, como de costume, o crítico procedeu a sua análise, a partir do lugar do leitor inteligente sobre o qual se refere Candido ao tratar de impressionismo. Ademais, os parágrafos seguintes revelam um crítico professoral, apreciador, interpretativo e julgador, vislumbrando inclusive uma classificação da obra e do autor por critérios valorativos que, na concepção de Lins, garantem “o prestígio de um grande mestre na arte de ficção”. Os valores, a seu ver, passam pela faculdade do escritor e pelo complexo processo de estilização da obra.

Pelos assuntos e pelo material da construção ficcionista, pela abundância documental, pelo estilo de artista, pela riqueza e pela ciência do vocabulário, pela capacidade descritiva e pela densidade das situações dramáticas, seria impossível classificar *Sagarana* como obra de principiante, e do seu autor, com efeito, ela transmite a impressão de alguém que já se encontra no completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte de ficção (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

Convergingo com os paradigmas marxista e formalista, Lins volta-se para o estilo do autor, sua capacidade artística técnica e madura que, segundo ele, compunha sem equívoco algum sobre o material e linguagem, um livro de estrutura verdadeiramente ficcional. De forma didática, o crítico caça e relaciona os aspectos da composição artística de JGR como que para verificar o nível e o potencial para um enquadramento do escritor e obra em um plano literário ideal.

Ao sustentar que “Estamos diante de uma vocação de escritor que se experimentou em meditação e aprendizado técnico, de uma obra intensamente sentida e longamente trabalhada”, Álvaro Lins, também se mostra ciente do processo de feitura do livro de contos rosianos. Pelo que se sabe, *Sagarana* levou anos para ser publicado. Antes mesmo de escrever a primeira versão – aquela que foi submetida ao prêmio Humberto de Campos pela Livraria José Olympio em 1937, o autor preparou-se: anotou detalhes da vida no sertão mineiro, refletiu, experimentou. Através da crítica especializada e confrontando-a com alguns vazamentos de informações pessoais, Rosa resolveu experimentar seu estilo. Segundo ele, “[...] além dos estados líquidos e sólidos, porque não tentar trabalhar a língua também em estado gasoso!?” (Rosa, 1984, p. 8). O escritor, só após pesquisar e meditar é que dá início à fase do processo de composição da obra – a escrita. Em carta a João Condé, Rosa (1984, p. 9) escreve: “foram sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois repousou durante sete anos; e, em 1945 foi ‘retrabalhado’, em cinco meses de reflexão

e lucidez).” Então, foi anotando dados e informações: assuntos, situações, vocabulários, etc., que *Sagarana* ganhou forma, não o primeiro escrito de JGR, pois já havia escrito *Magma* (livro de poesias), mas foi o primeiro que chegou ao crivo da crítica, causando “alvoroço” na literatura brasileira, para usar a palavra de Candido (1946).

Após o derrame de elogios a JGR e justificada exaltação da obra, Lins descreve sua estrutura formal. Para ele, o livro de contos ou novelas, assim referido por JGR, trata-se de um agrupamento de história interligadas, porém, independentes entre si, possíveis de serem organizadas em blocos, que juntos, são representativos de um Todo – o sertão do Brasil. Lins escreve: “E *Sagarana* vem a ser precisamente isso: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma de arte de ficção.” Para o crítico, sem que haja importância em buscar o que é realidade objetiva ou imaginada, o valor do livro como documentário descritivo está “no registro dos costumes, na fidelidade à linguagem popular fixada através dos diálogos”. Seu valor ficcional encontra-se “na capacidade poética de animar artisticamente o real, no poder de criar personagens e crises dramáticas no desenvolvimento do enredo, dando uma configuração estética ao que era antes tosco e bárbaro”. O entendimento de Lins sobre isso ou o caráter universal de *Sagarana* pode ser percebido quando ele afirma,

Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

As palavras do crítico podem ser entendidas como inquietação sobre equívocos quanto à concepção de literatura regionalista até então praticadas pelos escritores. E, *Sagarana* parece surgir como que para iniciar um novo ciclo de debate em torno do agastado e irresoluto tema. O fato é que, de forma elogiosa, muito pela esperança de uma mudança de rumo na história literária e pela tarefa de divulgador e formador de leitores, Lins apresenta o autor com atributos de um escritor de altíssimo nível.

Sobre o escritor, Vilma Guimarães Rosa (1983, p. 74) escreve: “Ele encontrara, por fim, os seus temas, pelo universalismo do homem, situado no regionalismo geográfico”. E, ainda segundo Vilma, filha do escritor, foi com o ensaio de Lins que veio a consagração de *Sagarana* e a instalação do seu autor na história da literatura

brasileira. Vale ponderar que, Lins admite ter realizado uma leitura restrita, objetivando a divulgação de *Sagarana* e a saudação do companheiro pela entrada na vida literária.

E ainda, bem resguardada a distância entre o autor e a verdade sobre sua obra, para registro de uma informação a mais sem desconsiderar o Rosa crítico e desafiador por isso experimentalista, o próprio escritor, em carta ao amigo e embaixador Antonio Azeredo da Silveira em 25 de setembro de 1946 e transcrita por Vilma Guimarães Rosa, escreve:

E pela leitura dos artigos, V. mesmo viu como o pessoal da nossa “inteligentzia” andou transviado, passeando pela casca dos contos, sem desconfiar de nada, sem querer saber se um livro pode conter algum sentido... Só o Paulo Rónai e o Antonio Candido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto flutuou sem molhar as penas... (Rosa, 1983, p. 320).

Pelos registros em documentos pessoais, JGR nunca se mostra afeito à crítica sobre a literatura de escritores compatriotas, tampouco deixa passar despercebido ou se posta apático às críticas que pesavam sobre sua própria escrita. Numa postura crítica ele se mostra enfático quanto ao empenho em evadir-se da imitação de fórmulas herdadas, mostrando-se inventivo nos processos narratológicos e no trato com a linguagem. Em carta ao tio Vicente Guimarães (2006, p. 134), um ano após a publicação de *Sagarana*, JGR escreve, “[você está] intoxicado suave e imperceptivelmente, pela má literatura simplista e calhorda, que reinou e abundou entre nós (...). Agora, porém, a hora é de combate, de ofensiva”. Sua preocupação voltava-se à rejeição pelo que ele considerava má literatura, a imitação barata e primava pela originalidade, porém sem negar influências inevitáveis e profícuas. O próprio escritor teceu críticas e teve suas grandes inspirações, sem perder-se de si.

Álvaro Lins atento à, por ele concebida como, “cultura requintada e intelectualizada” de JGR, analisa como o escritor “apresenta o mundo regional” e considera ser o livro de contos de “temática nacional numa expressão universal”, configurando-se como um “regionalismo com o processo da estilização” e, que seria o esperado de uma literatura regionalista ideal para o Brasil. Acresce-se, o fato do escritor manter-se otimista e o pessimista, em níveis equivalentes, na observação das ações humanas, demonstrando não se preocupar com qualquer política ou ideologia. Segundo Lins, isso faz com que a escrita ocorra de forma natural, com espontânea profundidade. Isenta de preconceitos ou paixões, a participação de JGR na obra é percebida pela simpatia e nível de compreensão do homem com relação aos bichos. Lins explica:

A sua participação sentimental na arte da criação literária só se opera através de uma generalizada simpatia, de uma indulgente e às vezes irônica compreensão, formada na base do ceticismo e da experiência humana. E estes movimentos sentimentais do Sr. Guimarães Rosa aproveitam ainda mais aos bichos do aos homens. São bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e mais bem tratados de Sagarana (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

Não que esteja nas palavras de Lins, mas, desconfio haver o apreço a uma antropomorfização, afeita às fábulas, às histórias infantis etc., por parte do escritor, se considerar a estima especial dedicada aos bichos ou à natureza. Há uma certa equiparação entre homens e bichos, embora estes percebam as coisas por ângulos antagônicos. Quanto a isso, vale conferir por outros vieses analíticos. Voltando-se para as impressões de Lins e a questão da simpatia e tratamento dispensado aos bichos, o crítico chama a atenção para a constante presença de bois, cavalos, burros, cachorros, aves, etc., nas narrativas de JGR, em todas. Todavia, destaca que, em duas das nove novelas, o escritor concede exclusividade aos animais, conferindo-lhes *status* de personagens com quase atributos humanos: “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”. Escolhida por Lins como novela completa e legítima obra prima de *Sagarana*, tem-se de “O burrinho pedrês” o seguinte excerto para esta análise:

Sete-de-Ouros espetou as orelhas para frente. E’ **calmo e comodista**, mas de maneira alguma **honesto**. Quando João Manico monta, êle não pula, por preguiça. Mas tem o requinte de escoucear o estribo direito, primeiro com a pata de diante, depois com a de trás, cruzando fogos. – Não falei compadre seu Major?!... Bicho medonho! Burro não amansa nunca de-todo, só se acostuma!... (Rosa, 1946, p. 20 – GRIFO MEU).

Referindo-se ao processo de antropomorfização tem-se, a exemplo disso, a malandragem (comodismo como joguete) de Sete-de-Ouros – em “O burrinho pedrês”. Percebe-se nos termos grifados uma ocorrência de atributos humanos, mas que agora é de um burro que pensa ou sente com base em suas próprias experiências (como se pudesse tê-las) de interação com os bichos. O “faz de conta que é gente” concede ao burro um protagonismo e o entendimento de uma presença, na narrativa, muito mais respeitosa dos bichos em relação aos homens. No final das contas, e para lembrar Candido (2014) e a ideia de que a força maior da arte literária está mesmo no paradoxo, o que prevalece e parece mais racional é a fantástica experiência animal e não a razoável experiência humana (o burro se salva e salva o homem do perigo que se abate na região).

A importância dos bichos em relação aos homens torna-se mais evidente em “Conversa de bois”. Nesse conto, o homem, ao fabular, sai de cena e o que predomina é a voz dos animais – o narrador passa a ser um boi.

[...] – Há também o homem... – É, tem também o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta... – ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo. – O homem me chifrou agora mesmo com o pau... – O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zonzos, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez dentro dos olhos da gente (Rosa, 1946, p. 263).

Há, na narrativa, uma extraordinária disposição em dar espaço de voz aos bichos para que esses narrem (como se pudessem narrar) seu cotidiano. E, nem o homem deixa de ser o humano por seu potencial fabulador e intuições, nem os animais deixam de ser bichos. Com a palavra (a voz), os bichos exprimem (como se fossem humanos) seu modo de pensar, sentir e ver as coisas ao seu redor (não distante do que seria real para um bicho – pelo menos por intuição do homem), inclusive, o quão desnecessário é o homem em suas vidas.

Em “Conversa de bois” [...] cruzam-se os bois e os homens como num contraste que se prolonga até o fim, apresentando o autor alternadamente os diálogos dos homens e os diálogos dos bois. Revela-se aqui uma espécie de filosofia dos bois, uma síntese do que pensam da vida e dos homens (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

Essa ideia que os bichos têm sobre o homem é, ao mesmo tempo, o que o homem tem de si e deles. A obra chega a ser motivo e resultado de uma reflexão profunda sobre o ser e sua existência no mundo. Trata-se de um conto romancizado em que se caracteriza a narrativa-descritiva. A estória principal, em diversos pontos desse conto, é suspensa para dar lugar às extensas passagens descritivas e a historietas. Sobre isso, conforme Franco Moretti (2014, p. 89), essas descrições de passagens “importantes e não importantes, são transmitidos por palavras, tornam-se linguagem, estilo”. Nesse caso, dá-se a tal “transposição do objetivo para o subjetivo (Moretti, 2014, p. 100)”, percebido através da construção discursiva de JGR.

Em “Conversa de bois”, como nos demais contos, há um jogo linguístico que deixa suspenso o próprio gênero literário (fábula, conto ou novela), o que se constitui como estilo peculiar de JGR – a forma é o que menos importa, porque o que importa é a arte de narrar, algo caro também para Walter Benjamin (1994). A dosagem entre realidade objetiva do conto e a realidade fantasiosa da fábula é o que dá corpo ao texto. Assim, a fórmula da narrativa é construída ao narrar, sem maiores preocupações

em fazer-se caber em um gênero preestabelecido, característica bem marcante da era moderna.

Retomando a discussão sobre a participação sentimental do autor que, segundo Lins, é percebida de forma intuitiva pela simpatia aos animais, tem-se que em “Conversa de bois”, a narrativa avança deixando o homem com sua voz em segundo plano. Nota-se a maleabilidade da forma (parecendo haver dois narradores) que deixa a narrativa ainda mais dinâmica e de caráter livre. Ressalva-se, também, a vivaz habilidade artística de JGR referida por Lins pela profundidade da matéria e pelos arranjos linguísticos da obra justificados, dentre outros detalhes envolvendo ambiente, homens e bichos, pelo profundo conhecimento sobre a realidade sertaneja, a partir do cotidiano mineiro. O crítico percebe então, certo vínculo entre autor e obra. Isso se confirma mais tarde, em carta de JGR ao amigo João Condé. Lins ainda comenta:

E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do Sr. Guimarães Rosa. Não vamos dizer que ele transmite humanidade aos bichos, pois isso seria descaracterizá-los pelo artifício, seria torná-los seres híbridos e absurdos. Os animais dessas admiráveis histórias de Sagarana, os bois como o burrinho pedrês, agem, pensam e falam, não como os homens na maneira das fábulas e histórias da carochinha, mas como podemos imaginar, com o recurso da intuição que eles fariam se realmente pensassem, falassem e agissem racionalmente (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

No quadro da animação fantástica “como se o autor se transportasse para dentro dos bichos” Lins acomoda os dois contos citados. Observa também que, como a história de um animal – a do burrinho ou dos bois –, o autor narra a história do homem – o do sertão. Para ele, tanto “Conversa de bois” como “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, são tão completas e perfeitas em si como a de “O burrinho pedrês”. Quanto ao feitio, é o próprio de JGR, ou seja, o de um autor muito mais romântico que contista ou novelístico. Ainda sobre “O burrinho pedrês” Lins ressalva,

Há aqui páginas de um surpreendente relevo, que se pode destacar para uma leitura independente, como a marcha da boiada, o episódio do touro que mata inesperadamente o seu dono, a patética narração da tristeza do negrinho e dos bois transportados do seu solo, além da descrição das paisagens, dos elementos da natureza, plantas e águas, que parecem ao alcance dos nossos olhos tal o vigor, o colorido, o intenso realismo com que são apresentados (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

Sagarana compõe-se de estórias que agregam outras estórias. São contos que cabem o que caberia em um romance e estruturam-se como novelas. São narrativas de corpo aberto enquanto gênero. O caráter multitextual dos contos marca-se porque,

à medida que a estória central vai sendo contada, outras historietas também são narradas e esse movimento não faz desandar a história principal, mas, pelo contrário, só a faz fincar ainda mais profundamente no seu palco – o sertão: onde há bois há estouros de boiadas, onde há homens e bichos há racionalidades e instintividades, onde há sertão, há natureza (fauna e flora – a ser respeitada) e há vida de toda espécie há mistérios. Sobretudo, onde há vida, há história para se contar. E por falar em forma literária maleável, cita-se a quebra da espinha do gênero referida por Candido em ensaio sobre *Sagarana* posterior a Lins e aqui analisado mais adiante. Por enquanto, cito Franco Moretti ao tratar dos enchiementos que dão forma a narrativa de cotidiano ou ao gênero realista moderno.

Moretti (2014, p. 82) cita Goethe para explicar o quanto, numa narrativa, os acontecimentos miúdos ou possíveis de acontecer podem mostrar, vivamente, uma realidade cotidiana. São os enchiementos da narrativa que são melhor detalhados posteriormente nesse texto. Explica também o quanto se tornaram frequentes, como que necessários, na virada para o século XIX. Todavia, em *Sagarana*, os tais enchiementos de que trata Moretti e que são compatíveis com o cotidiano repetitivo da vida burguesa de era recente ao contexto dos contos, não funcionam como retardamento inanimado (tom sério) da narrativa, dando-se de forma cadente e regular. Lins lembra:

Com a mão segura e hábil, o sr. Guimarães Rosa propositalmente retarda o desfecho, opera uma espécie de cruzamento ou desdobramento de linhas, com alguns episódios isolados a levarem o leitor a ângulos diferentes, e tudo com o fim de colocá-lo de repente em face da grande cena final, a do afogamento dos vaqueiros no rio, quando a novela encontra o seu desfecho “porque a história de um burrinho, como a história de um homem é bem dada no resumo de um só dia da sua vida” (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

As historietas (causos, por exemplo) que são apanhadas na matéria sertaneja e, que compõem os contos de *Sagarana* são enchiementos da ordem da suspensão da doxa sobre a forma da arte e outros aspectos que envolvem o horizonte do autor e leitor e, o alcance da obra. O uso de um estilo narrativo de total liberdade linguística em que narrador mistura-se com os personagens, eleva os enchiementos ao nível da animação, ilustração ou complementação da ação principal e tornam-se fundamentais para elucidar a realidade e invocar a participação do leitor. Nos contos, não se tem enchiementos como descrições de cenas estáticas como no caso da descrição do cotidiano da vida burguesa, mas tem-se descrição de uma vida pulsante envolvendo homens, bichos e meio ambiente do Sertão profundo.

Álvaro Lins (1946) apresenta o conto “A hora e vez de Augusto Matraga” como sublime arte de ficção e afirma, “Como novela em si mesma, como elaboração e construção novelista, representa sem dúvida a peça melhor realizada do livro.” Seu olhar volta-se para a estrutura e composição da arte novelística como se descartasse, de vez, a ideia de narrativa objetiva por muito tempo, resguardada à estrutura do conto. Para Lins, lado a lado com esse conto-novela está

“Duelo”, em que a um enredo sugestivo e apaixonante se junta à revelação do caráter de uma região, com a indicação de costumes e diálogos realmente definidores de uma forma e estilo. E isto acontece apenas no juízo dos que têm o gosto da análise e da discriminação, pois será difícil e até arbitrário estabelecer qualquer hierarquia diante da unidade de condições com que se apresentam as quatro principais histórias de *Sagarana*, precisamente aquelas que foram acima citadas (Correio da Manhã, 1946, p. 2).

Pelo visto, Lins (1946) divide *Sagarana* em dois grandes grupos de novelas, a saber: i) As com mais elementos de afirmação da ficção – “O burrinho pedrês”, “Conversa de bois”, “Duelo” e “A hora e vez de Augusto Matraga” e, ii) As com menos elementos de afirmação da ficção – “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo Fechado”. Esse último trata-se de um conjunto que, segundo ele, apresentam “certa fragilidade na ação novelística”, mas, “ficam valorizadas através de algumas páginas descritivas, ou caracterizadoras como fixação de costumes e episódios isolados, ou, em cada uma delas, através de algum aspecto marcante da vida regional”. Lins cita “Sarapalha” como exemplo de um aspecto marcante, o ocorrido numa região às margens de um rio e que se trata da transformação física e psicológica do homem diante do sofrimento causado pelo surto da febre (maleita) que assolou um povoado inteiro.

- P'ra ver!... Esta carcassa bem que está aguentando... Mas, agora, já estou vendo o meu descanso, que está chega-não-chega, na horinha de chegar...
 - Não fala isso, primo!... Olha aqui: não foi pena êle ter ido embora? Eu tinha fé em que acabava com a doença...
 - Melhor ter ido mesmo... Tudo tem de chegar e ir s'embora outra vez... Agora é a minha cova que está me chamando... (Rosa, 1946, p. 117).

O excerto acima se refere a uma conversa entre os personagens Primo Algemiro e Primo Ribeiro de “Sarapalha”. São dois últimos desgraçados pelo surto da maleita. Eles se apresentam nitidamente abalados, tanto fisicamente quanto psicologicamente por força da peste de mosquito transmissor de malária que devastou a região, exterminando ou expulsando as pessoas. Percebe-se a transformação física do homem em “carcassa”⁴⁰ humana. A transformação interior ou psicológica é notada

⁴⁰ Referindo-se à carcaça. A escrita com “ss” dá-se para manter a escrita original.

através da desesperança em vencer a doença. Os dois homens, que lá no início deram sinais de fortaleza e perseverança, depois de um tempo de sofrimento, apresentam-se vencidos e desanimados e entregam-se à morte.

Com relação ao conto “Corpo fechado”, Lins (1946) refere-se como “crônica dos valentões do interior”, em que se percebe uma preservação de costume regional como “a superioridade bárbara dos que dominam pelo terror, com absoluta indiferença às autoridades e às leis” como se observa em Rosa (1946, p. 234), “- [...] Até João Brandão, que foi patente no clavinote, deu volta, quando passou por aqui... [...]. Isto aqui é uma terra terrível seu doutor... [...] José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez”. Já em “São Marcos”, Lins o destaca como “fenômeno primitivo da feitiçaria” e explica que está muito bem cozido, linguisticamente, com a matéria natureza, chegando a comparar o jogo dos recursos vocabulares à maneira euclidiana. Para o crítico há uma vultosa “descrição da natureza”, tanto em proporções quanto em engenhosidade. Entende-se que se trata de um conto novelístico que representa a cultura e espirtuosidade marcantes do cotidiano sertanejo. Afinal, que sertão não guarda suas credices?

O conto “Minha gente” trata-se da história contada pelo narrador em primeira pessoa. E, para Lins, tem-se uma narrativa convencionalmente bem tramada, se considerarmos o que se sabe sobre as convencionais tramas das histórias de amor. Segundo o próprio escritor, “Por causa de uma gripe, talvez, foi escrita molemente, com uma pachorra e um descansado de espírito, que o autor não poderia ter, ao escrever as demais” (Rosa, 1984, p. 10). Sem pretender usar as palavras do escritor como justificativa da tal “fragilidade na ação novelística” referida por Lins, observa-se, no entanto, que, embora não se apresente com o mesmo apanhado linguístico como nos demais contos-novela, a narrativa liga-se às demais pela temática e potencial descritivo que sobreleva o conhecimento do autor sobre aspectos que se fincam no sertão de Minas Gerais e que, pode ser o sertão de toda parte do Mundo, isto é, temáticas como: costumes, apego à vida, às terras, à gadaria, meio ambiente com toda a riqueza da fauna e da flora.

Já faz aqui dois dias. Já vi de tudo: pasto, algodão, pastos, milho, pastos, cana, pastos, pastos. E, dos chiqueiros às turbinas, do pomar ao engenho, tudo encontro transformado e melhorado. Mas, o mais transformado e melhorado é mesmo o meu grande e bondoso Tio Emílio do Nascimento que assina “do Nascimento” porque nasceu em dia de Natal (Rosa, 1946, p. 170).

No trecho acima, do conto “Minha gente”, que narra uma história de amor linear ambientada no sertão de Minas Gerais, tem-se narrador-personagem numa linguagem formal, ou seja, sem lançar mão dos recursos coloquiais e onomatopéicos – os regionalismos – tão presentes nos demais contos de *Sagarana*. Porém, uma estória “cheia de terra” para usar as palavras de Antonio Candido em ensaio sobre *Sagarana* a ser deslindado ainda neste texto. E, por referir-se a episódios isolados, Lins cita, mas deixa de tecer mais detalhadamente os seus comentários sobre o conto “Minha gente”, dedicando-se um pouco mais ao conto “A volta do marido pródigo”. Sobre esse, Lins (1946) entende que, “está construído num tom mais leve, exprimindo o espírito da malandragem do curioso personagem Lalino Salathier, com a oportunidade para o autor de empregar alguns dos seus dons de ironia e malícia, que são tipicamente mineiros”. Para demonstrar as características do personagem-tipo de JGR apresentado por Lins tem-se o seguinte excerto:

Lalino passa a mão, ajeitando a pastinha, e puxa mais para fora o lençinho do bolso.
 - Vou pra luta, e tiro o atraso!... Mas que dia, hein, seu Marra?!
 - Tu ta fagueiro... Dormiu mais que o catre...
 - Falar nisso, seu Marrinha, eu me lembrei hoje cedo de um outro teatrinho que a companhia levou, lá no Bagre: é o drama do “Visconde Sedutor”... Vou pensar melhor, depois lhe conto (Rosa, 1946, p. 68).

O tipo representado por JGR em “A volta do marido pródigo”, conto que recebe um subtítulo: Traços biográficos de Lalino Salãthiel, de que trata Lins é o da figura do sujeito da carnavalesação que, para DaMatta (1997, p. 263) é definido como um malandro, dentre outros aspectos, porque é um sujeito “totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”. Nesse caso, esse é o tipo social recuperado pelo personagem do conto rosiano como já discutido em capítulo anterior que tratou sobre a construção dos personagens.

Por fim, Lins (1946) faz uma síntese do seu ensaio de apresentação da obra e autor com uma pergunta seguida da resposta: “Contos, novelas, histórias estes capítulos de *Sagarana*? Antes de tudo, são rapsódias, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região”. Refere-se ainda, às temáticas comuns aos contos: “Os homens e os seus dramas, os bichos e os seus movimentos, a natureza e as suas cores” e, entende tratar-se, inclusive, não só de um grande livro de ficção, mas de “um vasto material documentário, folclórico e sociológico, já agora imprescindível para o conhecimento, mesmo científico, do interior de Minas Gerais”. O crítico faz uma reafirmação sobre a

aguda faculdade do escritor, de visualização com um fim estético e considera ter diante de si um escritor de estilo terno, sem perder de vista nem a valorização da sintaxe arcaica, nem da brasileira, mostrando-se flexível, elegante e de bom gosto.

5.2 PAULO RÓNAI E A TRADUÇÃO DO ESTILO DE ROSA

O texto “A arte de contar em *Sagarana*”, foi publicado, antes, no jornal já mencionado (Diário de Notícias, RJ – 14/07/1946) e depois no livro *Encontros com o Brasil* organizado por volta de 1958. Todavia, tomo aqui como referência a 2ª edição do referido livro que é a edição de 2009. No primeiro parágrafo do texto, Rónai chama a atenção do leitor sobre o consenso mais comum de literatura regional no contexto da publicação de *Sagarana*, esclarecendo:

Para muitos escritores fracos, o regionalismo é uma espécie de ‘tábua de salvação’, pois tem a ilusão - e com eles parte do público - de que o armazenamento de costumes, tradições e superstições locais, o acúmulo de palavras, modismos e construções dialetais, a abundância da documentação folclórica e linguística suprem as falhas da capacidade criadora (Rónai, 2009, p. 111).

O filólogo e crítico-tradutor de brasilidades entende que o regionalismo deve servir de recurso para os autores trazerem uma mensagem humana, mostrando seus talentos que se tornam imprescindíveis à expressão dessa mensagem. Porém, tanto os aspectos linguísticos como o material folclórico têm sido empecilho e limitação para a expressividade artística. O primeiro, por dificultar a acessibilidade da massa leitora e o segundo, por potencializar o desvio da narrativa, quebrando a sequência rítmica do enredo. Nesse caso, tenciona-se o sentido do que se tem considerado literatura regional, pois o conteúdo da região de Minas contido na obra de JGR torna-se o pretexto da mensagem humana, assim, a mensagem é universal, mesmo no contexto local mineiro. Aspectos linguísticos e folclóricos nos contos rosianos são elementos construtivos da narrativa literária e não temas das estórias. A tensão é em que medida pode-se tratar de literatura regionalista, tomando como referenciais os seus elementos linguísticos e culturais constituintes da obra.

É a partir do segundo parágrafo do seu texto que Rónai (2009, p. 111) nos apresenta sua leitura de *Sagarana*, mostrando que JGR contrapõe-se a esse regionalismo ilusório, à medida que compõe contos de conteúdo universal e humano, sobretudo, atrativos em decorrência “do tom e sabor do estilo” que é próprio da arte por excelência no entendimento de Walter Benjamin.

Marins (2015, p. 205), também percebe que o primeiro contato de Rónai com a literatura de Rosa já o impressionou e destaca que o crítico confessa “o solavanco enfrentado ao se deparar pela primeira vez com a linguagem inventiva e singular do escritor e sua conseguinte estratégia de análise”. Para ele, o autor revela uma proeminente capacidade de narrar. Em suas impressões, Rónai explica:

O leitor vindo de fora, por mais integrado que se sinta no ambiente brasileiro, não pode estar suficientemente familiarizado com o rico cabedal linguístico e etnográfico do país para analisar o aspecto regionalista dessa obra; deve aproximar-se dela de um outro lado para penetrar-lhe a importância literária (Rónai, 2009, p. 111).

Rónai acredita que, com a eclosão das narrativas breves, novelas e contos curtos e de menor impacto frêmito ou admirável, narrar no sentido de evocar narrativas do passado “as caudalosas torrentes da épica antiga, está se tornando rara” (p. 111). E, JGR avolumou em seu livro, contos que retoma a continuação da “grande tradição da arte de narrar” (p. 112), sem o desespero de querer caracterizar o gênero de uma época e, conseqüentemente, sem incorrer em fórmulas que não têm despertado emoções profundas, ainda que surpreendentes e inéditas. Para o crítico, as nove histórias de *Sagarana* caracterizam-se não como contos, mas como novelas modernas, não porque são extensas, mas por envolver mais de um episódio ou sub-história, que se modificam conforme o assunto. Essa é uma tendência da modernidade, como foi entendida por Franco Moretti e pelas contribuições de Bakhtin que abriram a visão sobre a inevitável maleabilidade do gênero na era moderna.

De fato, uma narrativa breve, requer linguagem clara, objetiva e, quanto maior preciosismo pela linearidade e clareza, mais próxima da linguagem denotativa e distante da conotação ou subjetividade. Porém, o artifício linguístico de um autor pode não elevar a obra ao ponto alto da linearidade como o caso das narrativas de JGR, mas isso não se releva quando o que importa é a arte. “O Burrinho Pedrês”, na concepção de Rónai (2009, p. 112), é a narrativa mais estruturalmente desarrumada, pelas historietas e anedotas que atravessam, aqui e ali, na história principal. Essas se emaranham ao tema central, fazendo com que a forma nasça e cresça com o assunto. Por exemplo, ao contar a história do burrinho conta-se, concomitantemente, a história da vaquinha arisca que vitimou Josias e Tote. Em Rosa (1946, p. 21), “Ela deu o *tapa*, não achou firmeza, e *remou* as varas para fora... Escolheu quem, e guampou o Josias na barriga... Mas, virou logo para minha banda, e veio me visitar, me catando com os

chifres e me jogando baba na cara.” Conta-se, dentre outras ainda, a estória do boi Calundu e da onça cangussú como se confere no seguinte trecho do conto referido,

- Mas o Calundú cada vez ia ficando mais enjerizado e mais maludo, ensaiando para ficar dôido, chamando a onça para o largo e xingando todo nome feio que tem. Aquilo, eu fui bobeando de espiar tanto para êle, como que nunca eu tinha visto o zebú tão grandalhão assim! A corcunda ia até lá embaixo... [...].

- Eu estou quase não acreditando mais Raymundão...

- Bom, pode ter sido também uma visão minha, não duvido nada... Mas então foi que eu fiquei sabendo que tem também anjo-da-guarda de onça!... Você sabe que, quando a tigre arma o bote, é porque já olhou tudo o que tinha de olhar, e já pensou tudo o que tinha de pensar, e aí nunca ela deixa de dar o pulo, não é? Pois, nêsse dia, a cangussú de certo que imaginou mais um tiquinho, porque ela desmanchou o bote, andando de rastro para trás um pedaço bom. [...]

- Estamos chegando no córrego. Vamos lá... (Rosa, 1946, p. 30-31).

Após consentir que o autor assume, diante do personagem animal, uma atitude plausível: a observação feita de fora, adotando postura realista e ironia de humanização do personagem protagonista como em “E com isso concordou Sete-de-Ouros” (Rosa, 1946, p. 48), incluindo os demais animais como o conferido no trecho acima, a partir do quinto parágrafo,, Rónai (2009, p. 113) descreve a técnica de narrativa novelística de JGR que, segundo ele, é patenteada mesmo em “O Burrinho Pedrês” e adotada nos contos “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Duelo”. E, explica que, a partir de sua concepção de mundo e de destino, o autor busca “intensificar a tensão, aproximando o leitor de um desfecho trágico previsto”. Isso pode ser observado em

[...] Mil torneiras tinha a Fome, o riacho ralo de ontem, que da manhã à noite muita água ajuntara, subindo e se abrindo ao mais. Crescera, o dia inteiro, enquanto os vaqueiros passavam, levavam os bois, retornavam. E agora os homens e os cavalos nela entravam, outra vez, como cabeças se metendo, uma por uma, na volta de um laço. Êles estavam vindo. O rio ia (Rosa, 1946, p. 60).

A previsão da enchente desconsiderada pelos homens os põe em risco. Rónai percebe que, após encaminhar o leitor para o fim trágico, o autor o surpreende, dando uma volta inesperada no curso da estória, como em

Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ância e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que esta o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia. Deixou-se, tomando tragos de ar. Não resistia. Badu resmungava más palavras, sem saber que Francolim se vinha aguentando atrás, firme na calda do burro (Rosa, 1946, p. 63).

A questão é que, como a enchente do córrego da Fome é caracterizada, não deixa dúvidas para o leitor sobre uma iminente tragédia total, sobretudo para um velho e cansando burrinho. Porém, ocorre o inesperado – a sobrevivência de Sete-de-Ouros e de quem a ele se apoia. E o inusitado e patético acontece por algo paradoxal, envolvendo o próprio burrinho – um animal fadigado, além de ser sempre associado ao de menor valia com relação aos demais na narrativa e a algo pejorativo (desprovido de inteligência) ou mitológico (provido de inteligência) entre os homens, Badu – um bêbado (desprovido de capacidade de pensar) e Francolim – tido como o mulato serviçal (de pouca inteligência na concepção de seu senhor). Todos sobrevivem pelo respeito à natureza ou pela entrega ao trágico, ou à destinação, ou ainda, tão simplesmente, pela razão (maturidade do burrico). Para Rónai, com essa técnica de conhecimento da realidade e das incertezas do destino dos homens, JGR consegue uma combinação dos efeitos da “surpresa e da unidade”. Mas, faz uma ressalva com relação aos contos,

Talvez nem seja justo falar em técnica, pois nos dois últimos casos, pelo menos, o desenlace, por mais inesperado que seja, decorre necessariamente dos caracteres. O contista recria com extraordinária plasticidade caracteres primários como Augusto Matraga ou, no “Duelo”, Cassiano Gomes, concentrados em torno de um único sentimento, que se transforma em sua razão de ser no objetivo de toda a sua existência (Rónai, 1946, p. 17).

Feita a observação sobre a técnica de extrema criatividade e plasticidade do autor, Rónai aponta, ainda, a diversidade do gênero em *Sagarana* com a apresentação de uma estrutura dinâmica na narrativa das novelas, a exemplo de “A volta do marido pródigo” com o enredo em fragmentos, em caracterização simultânea do tempo, ambiente e personagem:

NOVE horas e trinta. Um cincerro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão. [...] Pronto. O preto desferrolha o taipal da traseira, e a terra vai caindo para o barranco. Os outros ajudam com as pás. Seis minutos: o burrinho abre os olhos. O preto torna a aprumar o tabuleiro no eixo, e ergue o tampo de trás. [...] E isto aqui é um quilômetro da estrada-de-rodagem Belorizonte – São Paulo, em ativos trabalhos de construção. Seu Marra fiscaliza e feitora. [...] 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 (Rosa, 1946, p. 65-66).

Nessa narrativa a estrutura apresenta-se organizada em capítulos enumerados (I, II..., IX) e, por isso, já se diferencia em sua apresentação gráfica da maioria dos contos do livro. Mas, muito menos por isso, nessa novela o cenário, o tempo e os personagens começam a se delinear no primeiro capítulo e, à medida que o enredo

avança, vão se desenhando em fragmentos desarrumados (desconjuntados na concepção de Rónai), mas que traz às vistas toda a força da literatura: “NOVE horas e trinta.” (tempo), “[...] é um quilômetro da estrada-de-rodagem Belorizonte – São Paulo, em ativos trabalhos de construção.” (ambiente) e, “Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão.” (caracteres de personagem). E, ver-se que esses elementos vão ganhando detalhes, complexidade e profundidade com o desenvolvimento da narrativa.

O tempo histórico-social começa a se deslindar no primeiro capítulo da estória e é o de construção das estradas brasileiras “a terra vai caindo para o barranco”, “ativos trabalhos de construção” e o ambiente envolve o trecho “estrada-de-rodagem Belorizonte – São Paulo”. Inclusive, de muito trabalho ainda braçal, envolvendo personagens (desse contexto) numa atividade rotineira implícita em, por exemplo, “torna aprumar o tabuleiro” e dura para animais (“sozinho, puxando o carroção”) e homens (“Os outros ajudam com as pás”, Seu Marra fiscaliza e feitora”).

Pelo trecho “dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel”, já se pode depreender, desde esse primeiro fragmento, a figura do malandro (maneiro). Evidente desde a titulação da novela – o marido pródigo, já se desponta como personagem central. A partir do segundo capítulo intensifica-se a identificação do tipo de personagem, como se observa em, Rosa (1946, p. 77), “Com seu Waldemar, foi mais árduo: êle ainda perguntou: -‘Mas que é que vai fazer, seu Lalino?... Quer cair na vagabundagem inteirada?’ – Vou p’ra Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil... O senhor sabe: é bom ir ver.” A caracterização do personagem (o malandro) vai ganhando relevo com a construção linguística, criativa e traços verossímeis da individualização do sujeito que guiam a técnica artística do escritor.

No ensaio sobre *Sagarana*, ainda no mesmo parágrafo sobre as impressões dos contos referidos acima, Rónai destaca “Corpo fechado” e “São Marcos”, como contos que se compõem em um tom supersticioso mais agudo. Cita-se, desse primeiro, o seguinte trecho:

[...] Só perguntaram:
 - O-quê que o senhor foi fazer com o meu irmão, seu Toniquinho?
 - Fechei o corpo dêle. Não precisam de ter mêdo, que para arma de fogo eu garanto!...
 - Jesus! Targino mata o Manèzinho... Não levou nem garrucha, nem nada o pobre!
 - Corre atrás dêle, gente! Seu Toniquinho pôs meu filho dôido!
 Mas ninguém transpôs a porta. O Targino já aparecera lá adiante. [...]

E o melhor foi que o meu afilhado conservou o título, porque pouco depois, um destacamento policial veio para Laginha, e desapareceram os cabras possantes, com vocação para disputar. Mas Manuel Fulô ficou sendo o valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial (Rosa, p. 256-257).

Em “Corpo fechado”, observa-se que a superstição é o principal ingrediente para o desfecho da narrativa. Numa situação improvável dá-se a morte do temido Targino que dominava a região de Laginha. Toniquinho das Águas encarrega-se da feitiçaria para fazer de Manuel Fulô (falastrão nada corajoso) o famigerado valentão (sem valentia alguma), mantendo a tradição do lugar. O fato é que o conhecimento aprofundado da região de Minas, o ambiente, o modo de vida e a crença popular, estão implícitos nos contos como elementos necessários para ficção e realidade, elevando o nível do valor artístico literário da narrativa.

Em “Minha gente”, Rónai faz referência à aproximação de interlocutores pela forma discursiva adotada por JGR. Não que, divirja distantemente dos outros contos, mas nesse, a latência da primeira pessoa do discurso e o uso do passado dá mesmo um tom memorial à narrativa. E, uma memória de fatos tão pertinentes às pessoas, tão próximos aos interlocutores que, resguardando a criatividade e a inventividade do enredo, se chega a vislumbrar a perspectiva do escritor: a de lembrar sua própria história por meio da superioridade literária.

[...] casas de arraiais, igreja brancas branquejando; desbarrancados vermelhos; restinga de córregos; píncaros azuis, marcando no horizonte uma rosa-dos-ventos; e mais pedreiras, tabuleiros, canhões, canhadas, tremembés e itambés, chãs e rechãs. Ali, até uma criança, só de olhar, ficava sabendo que a Terra é redonda. E eu, que gosto de entusiasmar-me, proclamei:
- Minas Gerais... Minas principia de dentro para fora e do céu para o chão...
Santana ouviu e corrigiu:
- Por que você não diz: o Brasil?
E era mesmo. Concordei (Rosa, 1946, p. 165).

Nesse trecho do conto “Minha gente” percebe-se que o narrador participa da história de forma comedida, como que a querer dosar, também, a participação de seus interlocutores (o personagem e até o leitor) para ir com ele conhecendo a região de Minas ao tempo que aprecia tudo que nela há e de forma agradável como é da natureza da arte. O escritor mostra sua perfeita impessoalidade, compondo personagens que se envolvem numa eleição interiorana e numa história de amor aparentemente convencional.

O potencial narrativo de JGR, a meu ver, está nos meios e não nos fins de contar história. Por meio do narrador interagindo com os personagens, com o ambiente

e, sugestivamente, com o leitor, não deixa de antever que a região de Minas – o palco de sua arte – não é só uma região do Brasil, mas representa o mundo do escritor que vai crescendo ao ponto de ser o mundo de todos os homens.

Ainda sobre o conto em questão e a proximidade dos interlocutores, basta voltar-se para a matéria local e os elementos da narrativa para que se encontre, pela engenhosidade linguística do autor, uma ficção verossímil em um nível elevado encontrado nas grandes literaturas. Além da percepção da imparcialidade do escritor em “Minha gente” (narrativa em primeira pessoa como já referido por Lins), Rónai (2009, p. 116), em sua análise de *Sagarana*, chega a eleger o conto “Sarapalha” como a narrativa que, para ele, é a “única vitória do regional sobre o humano: a descrição de uma região destruída pelas febres avulta sobre o conflito passional das duas personagens, que valem mais como componentes da paisagem que como verdadeiros atores”. É como se a região ganhasse *status* de protagonista vencedora e tudo mais seria elementos que compunham ou participam da história dessa região. Aqui, pelo que se depreende da concepção de Rónai, não é a dúvida sobre o certo, o errado, Deus, o Diabo, céu e inferno, por exemplo, que é importante superar, mas a doença que assola a região, bem como as regras do lugar. O poder do lugar se torna mais forte e expulsa o homem. É o único ponto em que se poderia aproximar Guimarães Rosa de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, por exemplo.

Marcado uma distinção de “Sarapalha”, Rónai (2009, p. 116) apresenta “Conversa de bois” como o “conto inteiramente estilizado, com bichos que falam e raciocinam quase numa atmosfera mítica de balada escocesa”. Como se ver em:

O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Êle vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Êle está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que êle entenda a nossa conversa... (Rosa, 1984, p. 286).

A estilização em “Conversa de bois” confere a essa narrativa uma feição única, e, a mantém muito próximo à fábula. A linguagem inventada para os bois exprime a intuição dos homens com relação aos sentidos dos animais. O autor penetra na atmosfera linguística dos animais, dando-os voz e proporcionando um entendimento mais profundo entre homens e bichos. E, por fim, Rónai caracteriza o livro de contos de JGR como de estilo literário vocacionado à épica. Ele acrescenta:

O exame unilateral de um livro tão rico de conteúdos e significações como este há de deixar uma impressão falsa. É sobretudo quase impossível falar desta obra abstraindo-se o aspecto da expressão verbal, que nela é de

excepcional importância. O autor não apenas conhece todas as riquezas do vocabulário, não apenas coleciona palavras, mas se delicia com elas numa alegria quase sensual, fundindo num conjunto de saber inédito, arcaísmos, expressões regionais, termos de gíria e linguagem literária. O que nos vale é que *Sagarana* já deu ensejo a análises agudas, extensivas a todos os seus aspectos; por outro lado, é desses livros em que cada leitor faz necessariamente novas descobertas (Rónai, 2009, p. 117).

O olhar de Rónai para *Sagarana* parece guiado por critérios filológicos e literários, apresentando a plasticidade linguística com que JGR compõe seus contos. Rónai analisa a riqueza linguística e o movimento, isto é, as voltas do discurso narrativo delineado pelo conteúdo regional que dá forma e estilo ao texto. A leitura de Rónai segue uma trilha, apresentando, primeiro, a contextualização rápida da obra, e, segundo, uma percepção que o permite agrupar os contos conforme especificidade conteudística e estilística desses.

Pelas análises realizadas e apresentadas no texto “A arte de narrar em *Sagarana*”, Rónai organiza os contos do livro de JGR enquanto formas irregulares. E, refere-se aos contos “Burrinho pedrês”, “A hora e vez de Augusto Matraga” e “Duelo” como indicativos mais contundentes do estilo do escritor: sua imparcialidade mediante seus personagens e pela atmosfera trágica de desfecho desolador ou sem recursos, mas “irrespondivelmente explicado” pelo destino dos indivíduos. Inclusive, estilo que ganha credibilidade pela ficção e não pela exatidão ou verossimilhança dos detalhes, bem engendrados, mas pela sugestividade dada ao leitor que dispensa, no final das contas, quaisquer verificações.

5.3 A NOVA CHAVE DO REGIONALISMO LITERÁRIO NO BRASIL SOB A ÓTICA DE ANTONIO CANDIDO

Sagarana foi publicado no início de abril de 1946, pela Editora Universal e, em 11 de julho do mesmo ano, Candido escreve para o jornal Diário de São Paulo o texto “Notas de Crítica Literária – *Sagarana*”. Segundo ele, ao receber e ver o livro e, também, a informação de que o autor era um diplomata, o fez entender que se tratava do colega de Vinícius de Moraes, porque o fez lembrar-se da conversa que tiveram sobre o escritor. Candido constata a peculiaridade do autor já referida e conferida pela leitura dos contos e percebe logo, que já não se tratava de, propriamente, contos regionalísticos. Nesse caso, notam-se aí indícios de novas discussões envolvendo o que se encaminhara no âmbito da literatura regionalista. Eclodem-se, inclusive, “elogios mais ou menos efusivos por parte da crítica”, conforme Gustavo Milano e

Thiago Salla (2017, p. 86-87). Os pesquisadores referem-se ao crivo de críticos como o próprio Candido, Martins, Milliet, Torres, Lins ainda no mesmo ano em que a obra é publicada.

No texto “Notas de Crítica Literária: *Sagarana*” (1946), publicado também no livro *Textos de Intervenção* (2002), tomado aqui como referência, Antonio Candido inicia informando que a obra de JGR ganha êxito por não deixar “de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário (p. 183)”. E lembra que a literatura passara por realidade política de extremo federalismo e latejante patriotismo em reação à unidade nacional, resultando numa literatura regionalista de cunho pitoresco e de afirmação nativista, tratando-se de uma literatura ultrapassada. No endosso do contexto literário de *Sagarana*, décadas depois de Candido, Luis Augusto Fischer (2013) refere-se à linguagem irresolvida na literatura regionalista e afirma também que, “com a chegada de Guimarães Rosa no cenário, o debate sobre o regional/local se renovou (p. 63)”. Nesse sentido, o consenso é de um clima tenso sobre a literatura regionalista à época de *Sagarana*.

Candido (2002) deixa entender que o contexto histórico da concepção da obra é de reviravolta na economia dos grandes estados, na pós-crise de 1929 que, “alterou os termos da equação política (p. 183)”. A literatura, surfando nas curvas da história e do pensamento, passara pelos problemas do regionalismo e do nacionalismo literário. E, seguindo palavras de ordem política e de sentimento geral provincianos, a literatura enveredara-se pelo nacionalismo e o bairrismo. Tendo sido, nesse período, consagrados nomes como Olavo Bilac, porta-voz da tendência nacionalista e Gilberto Freyre da tendência bairrista. Ironicamente, mas não sem embasamento, Candido faz uma observação: com o modismo das tradições, embora cidadão, o importante para o escritor era escrever com o “sabor da terra” (p. 184), era ter raízes. Nesse clima, eis que Guimarães Rosa provoca “alvorço”, escrevendo um livro que

[...] vem ‘cheio de terra’, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na ‘província’) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o Sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locuções e construções de humilhar cidadãos (Candido, 2002, p. 184 – 185).

Após situar o leitor no contexto da publicação da obra, Candido tece comentários sobre dois aspectos de *Sagarana*: primeiro sobre a matéria com a qual JGR constrói seus contos “despeja nomes de tudo”, segundo, sobre a linguagem

“enrolados em locuções e construções de humilhar cidadãos”. Sobre o primeiro aspecto, para Candido, regionalista propriamente dito são narrativas com notáveis choques de exotismo. Contos ou romances em que se sobressai uma matéria vista, aos olhos de quem vem da cidade, como se fosse outro mundo e excêntrico, inusitado, interessante. E, por isso mesmo, ganha caráter pitoresco. Nesse caso, ao referir-se sobre a voz da narrativa rosiana, Candido chama a atenção para o quanto há uma voz da cidade, que estabelece outra relação com o mundo do sertão que ela visa reter. Assim, torna-se mais justo tratar de voz de um virtuoso sertanista, ao invés de referir-se a voz sertaneja. Candido tanto trata desses aspectos que colocam em cheque o conceito de regionalismo nas “Notas de Crítica”, como retoma a análise dos contos no livro *A educação pela noite & outros ensaios*, anotando, inclusive, que *Sagarana* é o livro que deflagra um acontecimento importante na história da literatura regional no Brasil por sua composição criativa e inovadora.

Guimarães Rosa publicou em 1946 um livro de contos regionais, *Sagarana*, com inflexão diferente graças à inventividade dos entrecos e à capacidade inovadora da linguagem. [...] um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco (Candido, 1989, p. 235).

A impressão primeira do crítico diante de *Sagarana* é que se trataria ali de uma matéria totalmente diferente do que se tinha na categoria de regionalismo, porque não se tratava de narrativas de cunho pitorescas. Não que o pictórico e o exótico não existissem, mas que isso se tratava apenas de ingredientes para o fazer literário. O que se sobressai nos contos, sobretudo naquele que mais lhe chamou atenção e que devia, segundo Candido, entrar para os dez melhores contos de nossa literatura – “A hora e vez de Augusto Matraga”, são os grandes problemas do homem – aqueles que não estão ao seu alcance, porque parece ser de outro plano de realidade.

Nesse sentido, na leitura de Candido, os problemas universais como o que é o bem e o mal, a existência ou inexistência de Deus e do Diabo, o que é certo e errado, presentificam-se na obra, por meio do homem do sertão. Então, o Sertão como palco de uma trama que pode acontecer em qualquer lugar do mundo torna-se o mundo de JGR. Para Candido (2002), “A *província* do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, [...]” (p. 185). E, transcendendo o Sertão, o mundo de JGR é o mundo. Assim sendo, tenciona-se a ideia de

regionalismo na literatura que mais tarde, em análises de *Grande Sertão: Veredas*, Candido tratou como matéria metafísica.

Antonio Candido ao realizar análise crítica das narrativas literárias, ressalta as diferentes concepções de regionalismo na literatura – uma no contexto do Estado Novo e outra em decorrência de estudos voltados para o caipirismo –, vê em *Sagarana* uma nova perspectiva para um regionalismo aparentemente estanque, visto que a obra rosiana compõe-se de forma a transcender o critério regional até então posto. Para Candido,

[...] Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados 26 analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias. Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da “terra”), o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores (Candido, 2002, p. 185 e 186).

Assim posto, o crítico nos leva a entender, por meio do mérito dado a Guimarães Rosa e sua composição literária, que a partir do lançamento de *Sagarana*, há de se fazer uma reavaliação da literatura regionalista no Brasil. Para o ele, a obra resguarda em sua forma o que há de essencial do regionalismo romântico. A nova era é de um regionalismo que se apresenta, trazendo uma produção literária baseada na oralidade e no folclore e, por um véis idealista e também, romântico como defende Alfredo Bosi (1980). Trata-se de um olhar direto para a realidade local, vislumbrando as diversidades culturais do Brasil.

Conforme Afrânio Coutinho (1986), toda obra de arte torna-se regional se tomar como pano de fundo o lugar. Por certo, há de se considerar em uma pesquisa olhares muito mais atentos. Nessa perspectiva, Candido (2002) explica que, dentre outras coisas, o livro de contos rosianos não é regionalista como os outros, porque não simplesmente traz o sertão para o conhecimento do leitor, mas constrói uma experiência total, de alcance universal. Trata-se de uma região “criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas histórias” (p. 185). Criada assim, através de uma linguagem incomum.

Tecidos comentários sobre a matéria de *Sagarana*, Candido trata, em seu texto, do segundo aspecto referido anteriormente – a linguagem. E afirma,

A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo,

leria, comovido, esse resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heróica da sua (Candido, 2002, p. 186).

Nas observações sobre a linguagem de *Sagarana*, Candido admite que JGR tenha “atingido o ideal da expressão literária” pela extrema criatividade e liberdade. Sua impressão mais marcante é de ter surgido ali a criação de uma linguagem trazida da região – linguagem popular, mas com uma forte ligação ao passado da língua portuguesa – linguagem arcaica como assim é no sertão. Em outras palavras, trata-se de uma linguagem com certos arcaísmos ou arcaísmos recriados e criação de palavras completamente novas – neologismos, por isso mesmo, considera-se haver uma invenção da linguagem capaz de deixar a prosa encantadora e adorável na concepção do crítico. Para ele, por haver uma estratégia de construção linguística quase como o que acontece na língua alemã, ou seja, de fundição de meias-palavras ou de palavras inteiras na construção de palavras novas, Candido considera uma atmosfera completamente diferente na literatura de JGR.

Conforme Candido, JGR parece ser um homem convencional, mantém um abismo entre o eu pessoal e o eu criador. Em sua leitura, percebe que *Sagarana* pode acender uma crítica às convenções literárias. Segundo ele, “O Sr. Guimarães Rosa – cuja vocação de virtuose é inegável – parece ter querido mostrar a possibilidade de chegar à vitória partindo de uma série de condições que conduzem, geralmente, ao fracasso (p. 186-187)”⁴¹. Primeiro, com relação a uma temática já saturada – regionalismo sem surpresas mais sensíveis –, depois a problemática de um léxico de cunho exótico usado e abusado, a tendência descritiva meio escolar e familiar e, por fim, o capricho meio oratório do estilo resvalado a uma subliteratura. Conforme o crítico, tais condições, das quais parte JGR para compor seu livro de contos e revelar seu êxito, foram motivos de fracassos de grandes escritores. Às vezes, bastando apenas algumas dessas condições para levar ao fracasso de talentosos como Monteiro Lobato e Afonso Arinos.

Quanto à composição textual, Candido nos faz perceber uma quebra da convencional estrutura do texto conto. JGR chega a ser condescendente com *Sagarana*. Pela paixão de contar

O autor chega à condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha de suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vaza para

⁴¹ Sobre tais condições, Paulo Rónai se refere a empecilhos para a literatura regionalista.

contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios (Candido, 2002, p. 188).

JGR lança mão da narrativa e da descrição numa técnica de composição textual afrouxada para atingir o padrão da arte literária, a exemplo do conto novelístico *Duelo*, apontado por Candido (2002, p. 188) como “arte objetiva e elaborada, perfeito na suficiência admirável dos meios”. Ele percebe em JGR o veio de “contista-contador” que busca a verdade lançando mão de recursos estilísticos peculiar para contar “casos de amor, os estouros da boiada e os crepúsculos”. Sendo tantas composições de toques de arte autênticos em que a região passa à categoria de personagem.

Sobre a região de Minas, essa não resolve tão somente a “localização da história com função de pitoresco e anedótico (p. 188)”, mas toma a importância de um personagem pelo potencial invocador e vivaz dos elementos da natureza (flora, fauna, relevo). E, dito isso, Candido refere-se ainda aos contos “São Marcos” em que a região “redime o anedótico e garante o toque literário autêntico”. Destaca o conto “A hora e vez de Augusto Matraga” no qual “a natureza comunica sentimento quase inefável, germinal e religioso” e “Duelo”, já antes citado, como conto todo engenhosamente “cheio de detalhes geográficos e pequenos casos laterais”. Para Candido, *Sagarana* figura na literatura regional de forma peculiar, porque o autor opta pelo sertão como o palco das narrativas de temáticas e detalhes artísticos, simultaneamente, regional e universal, tratando de problemas fundamentais que atormentam o homem de qualquer região.

Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras: criando uma vivência poderosamente nossa e, ao mesmo tempo, universal, que valoriza e eleva a nossa arte; escrevendo contos como ‘Duelo’, ‘Lalino Salãthiel’, ‘O burrinho pedrês e, sobre todos (muito sobre todos), ‘Augusto Matraga’ – sei que por tudo isso, o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores (Candido, 2002, p. 189).

Candido, em sua leitura de *Sagarana*, chama a atenção do leitor para a matéria e para a linguagem da obra. Todavia, não expõe detalhes minuciosos de todos os contos, apenas citando, além de “Duelo”, “Lalino Salãthiel” e “O burrinho pedrês” como parte do conjunto de narrativas que valorizam e elevam a literatura brasileira, destacando “A hora e vez de Augusto Matraga” como a “obra-prima do livro”. O crítico deixa a cargo do leitor a realização de um enfrentamento do texto em busca dos aspectos sociais, linguísticos e geográficos, servindo-se das pistas, por ele dadas. Pelo visto, tais aspectos apresentam-se como importantes definidores da forma e do

estilo – o não regionalista propriamente dito e que, mais tarde, em 1970, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido (2011) chamaria de super-regionalismo.

Como experiência da pista dada por Candido, tomo, por minha conta e risco, um trecho do conto “São Marcos” para examinar em que medida a região redime o anedótico. É uma curta passagem de um conto que trata de superstição. Vale esclarecer que o narrador-personagem declara que não acreditava em feitiçaria e, experimenta a magia cultuada na região, após zombar dos feiticeiros com quem se depara e onde, costumeiramente, explora e contempla a geografia e as dádivas da natureza. O fato é que em uma de suas andanças na mata, após ouvir muitas histórias anedóticas, mete-se em uma situação embaraçosa, que chega a recorrer à famosa e poderosa oração de “São Marcos”, livrando-se de uma cegueira total.

[...]. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos! Vamos. Os primeiros passos são os piores. Mãos esticadas para a frente, em escudo e reconhecimento. Não. Pé por pé, pé por si. Um cipó me dá no rosto, com mão de homem. Pulo para trás, pulso um murro no vácuo. Caio de nariz na serapilheira. Um trem qualquer tombou da capanga. O binóculo. Limpo-me das folhinhas secas. Para quê? Rio-me de mim. Sigo. Pé por pé, pé por si. A folhagem vai se espessando. Há, de repente, um gorjeio de um bicudo [...] (Rosa, 1946, p. 227).

Ver-se que o cenário ou espacialidade dos eventos narrados em “São Marcos” é a mata rica em efeitos e vidas – um mundo encantado ou o Mato das Três Águas. Trata-se de uma região repleta de provocações de sensações (espanto e estranheza “Um cipó me dá no rosto, com mão de homem. Pulo para trás!” e constrangimento “Limpo-me das folhinhas secas. Para quê?” Rio-me de mim”). Repleta também de vidas (um bicudo) e sons (gorjeio). É a região de Minas com sua fauna, flora e geografia referida pelo narrador-personagem como arraial do Calango-Frito. E, é ela – a região que (no caso quem) é dada a tarefa de redimir (resgatar) a anedota. O desfecho é a fantástica experiência do narrador-personagem com relação à existência ou não de sortilégios.

Como se percebe, há uma forte interação narrador/meio, no nível da interlocução, em que ocorre o castigo e revide do narrador-personagem, “Um cipó me dá no rosto, com mão de homem. Pulo para trás, pulso um murro no vácuo”. Mas também, a rendição dele diante dos inexplicáveis fenômenos da natureza “Sigo. Pé por pé, pé por si”. , a vitória é, nesse ínterim,⁴² da região pelo êxito na batalha travada

⁴² Digo isso porque, no final das contas, não fica claro para o leitor se o narrador-personagem, após passar por aprovações, acredita ou não em feitiçaria.

(faz de conta que pode) em favor da preservação das credices populares e todo o seu caráter misterioso. Mesmo Candido (2014) entendendo que em JGR não há uma relação causal envolvendo o homem, o meio e a luta de forma determinista como acontece em Euclides da Cunha, no final das contas esse homem parece envolver-se num joguete do lugar. Nos contos, esses elementos coexistem. Ou seja, envolvendo o homem, há algo sobrenatural em seu meio que o faz bambolear em seu poder de luta contra certos problemas humanos. Um jogo que direciona ou que provoca o desenrolar e o desfecho ou destino de todas as coisas, inclusive do próprio homem.

Em “São Marcos”, portanto, a região de Minas, por meio dos elementos da natureza (cipó, serapilheira, folhinhas secas, gorjeio, bicudo), revida às desconfianças que pairam sobre a cultura local – a credice na feitiçaria –, reavivando ainda mais a dúvida do homem de toda parte do mundo. A reação da natureza às maledicências culturais como se empreendesse uma vingança é jocosa: o ponto em que elementos da natureza (fauna, flora e geografia) entram em ação (se é que entram), fazendo com que a magia aconteça (como se isso fosse possível), marca-se a vitória literária. Tem-se, no engenhoso jogo linguístico de JGR que inclui o pitoresco, a anedota regional como ingrediente para elevação da arte. Nesse caso, Minas é o mundo, porque nessa região, como em todas as outras, o homem, em suas inquietações existenciais, busca respostas para a existência ou não de feitiçarias, de Deus e do Diabo, do bem e do mal, da culpa, do medo.

O fato é que os contos rosianos recebem as honras de Candido por se tratar de um grande feito literário, em sua concepção. Ele escreve:

Por isso, sustento, e sustentarei, mesmo que provem meu erro, que Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual a sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias (Candido, 2002, p. 185).

Outra pista dada por Candido, além da engenhosidade imponente na exploração da geografia em “Duelo” e da criatividade literária das demais narrativas por ele apresentadas, tem-se na análise de “A hora e vez de Augusto Matraga”. O crítico considerou obra-prima do livro. Um conto que apresenta a natureza como invocadora de sentimento indizível, de devoção e de desenvolvimento dos estágios da vida do homem.

A vida de Nhô Augusto Esteves que, a julgar pela carga semântica⁴³ dos termos componentes do seu nome e pelo desdobramento dos fatos narrados, o encaminha para a trajetória de vida e coroamento do destino, tem um percurso que vai do desarranjo da família do herói à sua morte ou algo trágico. E todos os eventos ou estágios de vida – envolvimento delituoso, superstição, redenção, contrição, resignação, espírito de caridade, abstinência, dúvidas sobre a morte, recaídas, recuperação física e de ideias, destinação⁴⁴ –, parecem ser por força das organizações sociais – o cotidiano sertanejo. Todavia, potencialmente, parece ser mesmo por destinação. Observa-se isso, dentre outros, no trecho em que Nhô Augusto, após ter sido considerado morto, encontra um velho conhecido.

E essa era a consequência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma picada de vespa na orelha de um marruaz bravo, combinada com a existência, nesse mundo, de Tião da Thereza. **E tudo foi bem assim, porque tinha de ser, já que assim foi** (Rosa, 1946, p. 310 — GRIFO MEU).

O que a natureza comunica e é quase indizível são, por exemplo, as respostas que não caberiam na lógica dos homens percebidas no trecho grifado: o fato de Nhô Augusto está na hora e lugar do estouro da boiada, da picada da vespa, por ter conhecido Tião. São ocorrências improváveis em contribuir para o clareamento dos erros do passado ao ponto de, deliberadamente, Nhô Augusto querer pagar por suas culpas dedicando-se, de forma subserviente, ao que o destino por meio de uma fé, ou seja, devoção religiosa que, também, era improvável. A crença de que sua vontade de homem seja feita o faz perseguir outro intento – a sua “hora e vez”. De toda forma, é no sertão que o homem consegue impor sua vontade, porque se fortalece, superando as adversidades postas pelas condições ambientais (a natureza) e sociais (ausência ou precariedade de assistências da Lei).

Antonio Candido percebe uma ambiguidade em *Sagarana* que, mais tarde, ele explicaria de maneira mais incisiva em *Grande Sertão: Veredas*, chegando a caracterizá-lo como romance metafísico por transcender, em boa medida, as questões físicas das coisas, apresentando dúvidas e provocações acerca da existência do ser. Já em *Sagarana*, há uma recorrência de paradoxos e, bastante evidentes, em “A hora e vez de Augusto Matraga”.

⁴³ O que há por trás dos nomes dos personagens de Guimarães Rosa é algo que requer uma boa reflexão.

⁴⁴ Nesse texto, referente à sina do homem.

E o povo, enquanto isso, dizia: — “Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...” E a turba começou a desfeitar o cadáver de seu Joãozinho Bem-Bem, todos cantando uma cantiga [...]. Nhô Augusto falou, enérgico: - Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterre bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem! E o velho choroso exclamava: - Traz meus filhos para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim... Pra que foi que foram inventar arma de fogo, me Deus!... Mas Nhô Augusto tinha o rosto radiante, [...] (Rosa, 1946, p. 332).

O ponto máximo da ambiguidade em “A hora e vez de Augusto Matraga” é que, quando Matraga termina tudo – matando, cometendo crime contra Joãozinho Bem-Bem que de homem de bem também não tinha nada –, ele, o famigerado líder da jagunçagem das Pindaíbas, é aclamado como o salvador da família que o conhecia de outrora, inclusive, até por sua própria vítima. Matraga mata seu algoz e reclama enterro digno para ele, ousando considerá-lo um parente. A ambiguidade que ofusca ou impossibilita distinguir o que é o bem e o que é o mal, o positivo e o negativo, o certo e o errado é reconhecida por Candido como aspecto de caráter artístico peculiar ao estilo rosiano. Ele refere-se, por exemplo, sobre a ideia de um jagunço acabar com a jagunçagem que é um fenômeno que iria reaparecer em seus contos posteriores e de forma muito mais sofisticada, dez anos depois, em *Grande Sertão: Veredas*.

Candido nos apresenta, em “Notas de crítica literária: *Sagarana*”, um autor que concorre para uma nova proposição da literatura regional pela composição de uma obra que nasceu universal por meio de temática sertaneja e linguagem livre. E, nos faz entender que, se muito afeita ao detalhamento, muito mais a literatura se libera. Isso é o que acontece com JGR, rendendo-nos uma obra de grande qualidade artística.

Retomando as impressões dos críticos, tem-se que, “Uma grande estréia” de Álvaro Lins, revela a participação de JGR na construção da história da literatura no Brasil, desde a publicação de *Sagarana*, pela surpreendente originalidade e capacidade inventiva. Uma contribuição, marcada pela experimentação do próprio estilo com extraordinários resultados como a produção de textos literários nas feições de rapsódias e de grande plasticidade. São histórias, quase poesias, sobre as temáticas que envolvem os grandes dramas humanos e, de certa forma, dos bichos. A descrição de sertão vem em cores, cheiros, sons e tudo que a natureza e a espiritualidade humana dispõem. É como se tudo captado pelo escritor é devolvido ao leitor em forma de arte. Lins destaca, sobretudo, a habilidade de visualidade do

escritor e o trato de todos os elementos apreendidos para fins estéticos. O autor registra o potencial da obra em termos de despertar no leitor a incomparável sensação de surpresa e descobrimento.

Na abordagem contextual, Paulo Rónai, como experiente observador da arte, ressalta que o regionalismo à época de *Sagarana* parecia-lhe ilusório e o livro de contos surgiu como uma descontinuidade desse modismo que tendia a ofuscar a tradição da arte de contar. A partir disso, ele apresenta as técnicas de composição narrativa de JGR, admitindo a verdadeira vocação do escritor, a de contador de história e prevendo uma futura publicação de poesias, pois sobre o lirismo poético de Rosa ouvira falar. Finaliza suas impressões de leitura chamando a atenção do leitor para a exploração da riqueza de conteúdos de *Sagarana* com especial foco nos aspectos da expressão verbal do escritor. Definitivamente, Rónai, de apurado senso crítico, ajuda a contar a história da literatura no Brasil, deslindando os contos rosianos.

Conferindo pela leitura de Candido e por suas contribuições críticas posteriores às “Notas de Críticas”, o que se tem em JGR como força maior de sua literatura é o antagonismo, o paradoxo de extrema fidelidade às coisas da região e do homem e extrema liberdade artística. Em seus contos JGR não traz em alto-relevo questões deliberadamente marcantes de estilo um ou outro, que viria definir tendências A ou B como definira o nacionalismo e o regionalismo. Todavia, trata de questões humanas de alcance universal perfeitamente identificável nos contos através da representação do homem do sertão, evidenciando uma obra de arte como monumento artístico expressivo do homem, seu meio e suas inquietudes.

Importa destacar o tom irônico de “Notas Críticas”, como em Candido (2002, p. 184) ao referir-se sobre o diferente “sabor de terra” que há em *Sagarana* com relação ao regionalismo praticado pelos escritores que se preocupavam com as tendências literárias desenhadas pelos modismos regionalísticos no Brasil.

Por fim, ao analisar a leitura dos críticos e o impacto de *Sagarana* na literatura brasileira, registra-se que Álvaro Lins, assumindo-se impressionista, apresenta-nos uma obra surpreendente pelos assuntos e pela força ficcional e um autor completo, a julgar pelo domínio dos recursos literários e pela requintada habilidade artística. Para Rónai, o escritor é de extrema agudeza na arte de contar estória e de uma especial diferenciação no estilo literário regionalístico. Rónai enquanto filólogo e tradutor entende que há em JGR certa subversão do regionalismo pelo vigor literário e

conteúdo universal. E, Candido analisa a obra com os olhos de conhecedor da matéria social e literária, entendendo que o escritor é, no mínimo, peculiar em relação aos escritores regionalistas de sua época e com potencial inovador que, definitivamente, causa alvoroço no meio crítico literário. Sob apreciação e julgo nada ingênuos dos críticos, *Sagarana* torna-se, a obra “divisora de águas” para os rumos do debate regional na literatura e, seu autor, entra para o seletto grupo de escritores brasileiros da década de 1940 aos nossos dias.

6 O SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA: INTERTEXTUALIDADE E PARTICIPAÇÃO DO LEITOR NA COMPOSIÇÃO LITERÁRIA

Este capítulo traz uma rápida apreciação sobre a relação entre recepção literária e fatores de textualidade com foco de estudo mais específico na composição textual dos contos rosianos, que dão saber sobre o estilo autoral e facultam a noção de regionalismo literário por via de elementos referenciais que expõem o homem e sua memória cultural. A proposição visa perceber o quanto os interlocutores de um texto, num ato de leitura, tornam-se partícipes de um sistema humano comunicacional, que transcende o tempo e o lugar. Isto é, o homem do sertão e do mundo com seu cotidiano específico e suas inquietações individuais mais gerais, tempo afora. Não se trata, portanto, de sobrelevar um ou outro aspecto de representação da região – o sertão, mas de observar a estratégia composicional dos contos e o quanto essa expõe o papel do leitor na produção artística, cada vez que ler e o quanto a obra transcende os fatos cotidianos para preservar a memória de um povo pela estratégia composicional adotada pelo autor. Não se trata também, de identificar e inventariar os elementos intertextuais que compõem os contos, mas provocar um diálogo sobre a presença desses e o impacto no ato da leitura.

Nesse caso, objetiva-se apresentar uma análise, retomando o sentido e forma dos contos de JGR e os estudos de *Sagarana* na perspectiva da Estética da recepção e da textualidade. Teoricamente, tem-se que, no ato da leitura o leitor é levado a uma atividade de decodificação e decifração de elementos linguísticos, semânticos e simbólicos, conforme seu aparato cultural, inclusive, repertório de oralidade e escrita.

Robert Jauss entende que o autor é autônomo na produção do seu texto e o projeta para alcançar um determinado resultado. Por isso, faz escolhas e adota estratégias, lançando mão de artifícios linguísticos capazes de fazer cumprir a função social do texto. Uma obra literária configura-se por seu caráter sócio-histórico e cultural. Nela estão implicados os aspectos políticos, éticos, ideológicos, econômicos do contexto de sua produção, inclusive do horizonte de expectativa do autor. Em *Sagarana*, JGR compõe um texto tecido, engenhosamente, com elementos comunicacionais – discurso e intertextos, os quais são fundamentais para convocar a participação do leitor na tarefa de interpretar, comparar e avaliar o que ler.

Sem pretender realizar uma análise mais aprofundada destaca-se, portanto, algumas considerações oportunas para que se possa tratar da representação de

sertão em *Sagarana*, sem trilhar o caminho da busca de, tão somente, enumerar elementos linguísticos pictóricos, irônicos ou de aspectos estranhos caros à pauta da crítica literária que, de certo modo, empurrava o regionalismo para uma literatura menor. Entende-se que, ao tratar da questão da composição multitextual da obra, considera-se abrir possibilidades de lançar outros olhares que repercutem em conceitos importantes que encaminham para uma nova perspectiva da crítica literária.

Construindo um diálogo entre a Teoria da Recepção – relação leitor/texto/autor defendida por Jauss e os processos intertextuais, encontra-se, de certo, a proposta de leitura da obra *Sagarana*. Para tanto, há de ressaltar, nesse ponto, alguns pressupostos da ciência do texto necessários à fundamentação desse estudo, considerando que essa concepção de textualidade surge no “interior da Teoria Literária” como afirma Koch et al (2012, p. 9). Embasando o pensamento das autoras segue o entendimento de Júlia Kristeva,

o texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes extratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história (Kristeva, 1974, p. 18).

Pressupõe-se, portanto, que não há como dissociar o texto da história. Ou seja, do seu contexto de produção e de interpretação – algo à luz do marxismo e formalismo russo. Também, o texto passa a ser visto como prática complexa de representação por meio da língua, na concepção de Kristeva. O estudo de intertextualidade realizado por Júlia Kristeva parte de preceitos de textos e construção de sentidos defendidos por Mikhail Bakhtin. Tem-se que a intertextualidade é parâmetro intrínseco ao texto, independentemente de ser literário ou não. Como afirma Bakhtin (2003) um texto não existe nem pode ser avaliado ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos. Assim sendo, texto nunca é completamente novo, ele sempre fará menção ou alusão a outros textos. Sobre essa ideia, Genette (1982) infere que, há sempre de se vincular o texto a diacronia pelo simples fato de um texto ser resultado de uma derivação. Cita-se, a seguir, o trecho de abertura do conto “Conversa de bois”

Que já houve um tempo em que êles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carôchas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, alí e em tôda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (Rosa, 1946, p. 258).

De forma adaptada (derivação), a expressão “Que já houve um tempo” traz em si outra expressão recorrente nos contos de fadas: “Era uma vez”. Kristeva (1974, p. 64), reforça o pensamento de Genette ao consentir que qualquer texto se constitui como “um mosaico de citações”. Portanto, ela entende que todo texto absorve e transforma outro texto. Nesse sentido, como a intenção é discutir intertextualidade como estratégia de compreensão da recepção literária, convém salientar que a estratégia intertextual adotada pelo autor no livro de contos *Sagarana* considera “as práticas de produção e recepção dos gêneros do discurso (Koch; Bentes; Cavalcante, 2012, p. 85)”. Para tanto, importa analisar as intertextualidades em sentido não só *stricto sensu*⁴⁵, mas também *lato sensu*⁴⁶, além de lançar outros olhares sobre a intertextualidade à luz da concepção genettiana.

Para Genette (1982) um texto, na sua relação transtextual, tem em si outros textos que se apresentam de forma intertextual, metatextual, arquitetural, paratextual e hipertextual. Este estudo concentra-se nesse primeiro, considerando que *Sagarana* compõe-se de narrativas nas quais se presentificam, de forma explícita e implícita outros textos – a intertextualidade e como composição com função de paródias, que, nas palavras de Linda Hutcheon (1991), têm potencial autorreflexivos. Em outras palavras, as análises dão-se, considerando as estratégias de intertextualidade das quais o autor lança mão para a construção artística da obra.

Na engenhosidade de produção de *Sagarana* JGR vale-se, de elementos fundamentais para a ocorrência da interlocução: o discurso e os intertextos. O resultado é a multitextualidade da obra de arte. Nessa perspectiva, importa lembrar que o capítulo anterior faz uma abordagem sobre o quanto os mecanismos linguístico-discursivos em *Sagarana* apresentam um narrador sertanista (observador e conhecedor de sertão e do modo de vida sertanejo) e o quanto a articulação da linguagem – aproximação da oralidade com a escrita –, reverbera a memória cultural de um povo.

Os estudos de *Sagarana* na perspectiva da Estética da recepção têm apontado que, no ato da leitura, o leitor é levado a uma atividade de decodificação e decifração de elementos linguísticos e simbólicos, conforme seu repertório cultural de oralidade

⁴⁵ Trata-se de intertextualidade temática, estilística, explícita e implícita, na concepção de Koch et al (2012, p. 17 - 44).

⁴⁶ Diz respeito a intertextualidade genérica que se dar pela “interpenetração de dois gêneros no curso mesmo do processo de produção de um deles (p. 86)” ou pela “aproximação e/ou distanciamento” de tipos textuais, na concepção de Koch ET al (2012, p. 101).

e escrita. Essa experiência o leva a um ato de comparação com outros textos e outras vivências que sobreleva a memória cultural. As narrativas rosianas compõem-se de elementos linguísticos lírico-identitários que deixam amostra à capacidade criativa e imaginativa do homem do sertão.

No campo de visão da crítica literária e, considerando os pressupostos teóricos da ciência do texto, as narrativas de ficção destacam-se, dentre diversos aspectos textuais, pela verossimilhança ou referenciação numa relação entre o mundo imaginário e a realidade. O escritor cria, de forma peculiar, um sistema linguístico-textual em que as palavras e expressões relacionam-se de forma a permitir uma leitura paradigmática, isto é, quando o leitor consegue decifrar a mensagem codificada, identificando os termos e a que eles se referem, conforme sua capacidade imaginativa. Trata-se, segundo a teoria jaussiana, de um ato em que o leitor aciona seus conhecimentos prévios, decodificando elementos linguísticos e atribuindo sentido ao texto. A explicação disso dá-se, conforme Bakhtin, porque

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com o contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. [...] é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (Bakhtin, 1986, p. 162).

No conto “A volta do marido pródigo”, como em todo o *Sagarana*, há esse contato entre textos. Trata-se de uma conexão com parábola bíblica “A volta do filho pródigo”. A narrativa tem caráter irônico marcado pela desconstrução ou ridicularização do discurso cristão, por meio da comparação contraditória realizada pela estratégia intertextual em sentido amplo, se considerado o fato de Rosa apropriar-se do modelo do gênero parábola para formatação do seu conto (delimitação da forma do ponto de vista sincrônico – usos de recursos linguísticos como “Era uma vez”) e “a ordenação e a estruturação do discurso em termos históricos e sociais” (Koch et al (2012, p. 90). Esse último, é o que faz o leitor remeter-se ou um determinado tempo – contexto (passado ou presente). Em *Sagarana*, remete-se ao passado quando aciona os conhecimentos, por exemplo, acerca da parábola cristã referenciada pelo conto “A volta do marido pródigo.”

Vista em termos sincrônicos, a intertextualidade nessa narrativa ocorre de forma paradigmática, demandando o seguinte esquema: operação mental, no ato da leitura, com a troca de sintagmas (filho/marido) entre o texto original “A volta do filho pródigo” e o texto novo “A volta do marido pródigo”. Do ponto de vista diacrônico ou

em termos históricos e sociais, Lalino Salãthiel – o marido pródigo –, assim como o filho pródigo na parábola bíblica, apresenta-se avesso ao trabalho, mas gosta de boa vida e gasta dinheiro arranjado, levando uma vida devassa, todavia consegue reaver a família. Tanto um quanto o outro, mesmo em contextos sociais e tempos distintos podem submeter-se a julgamento por desvio de conduta. E essa comparação é operacionalizada mentalmente pelo leitor, conforme seus conhecimentos prévios.

A relação intertextual entre as narrativas estão na ordem do diálogo e reconstituição entre forma e conteúdo. Isso ocorre pelo caráter de relativa estabilidade existente entre os gêneros do discurso que, conforme Bakhtin (1990) vinculam-se ao contexto social interacional, constituindo-se, tanto de aspectos linguísticos quanto de aspectos sociais. Articula-se, discursivamente, algo que já é dado (o texto bíblico) para o entendimento de algo novo (a percepção do escritor contando com a do leitor – o endereçamento), formando o corpo textual de estilo próprio. Assim, entende-se que formas e conteúdos relacionam-se entre si pelos sentidos que um agrega ao outro no ato da produção e da leitura.

Graciliano Ramos, em seu texto intitulado “Conversa de bastidores”⁴⁷ afirma que Rosa

Com imenso esforço escolhe palavras simples e nos dá a impressão de vida numa nesga de cantiga, num gesto de caboclo, numa conversa cheia de provérbios matutos. O seu diálogo é rebuscadamente natural: desdenha o recurso ingênuo de cortar “ss”, “ll” e “rr” finais, deturpar flexões, e aproxima-se, tanto quanto possível, da língua do interior (Ramos, 1968, p. 270).

Retomando o ponto de vista sincrônico (o modo como a língua funciona no interior do Norte de Minas Gerais no recorte temporal de Rosa) e diacrônico (as transformações linguísticas ao longo do tempo), bem como do parâmetro de composição textual (a intertextualidade genérica), Graciliano Ramos provoca uma reflexão sobre a multitextualidade dos contos rosianos dada pela matéria sertaneja em seus aspectos cotidianos e histórico-culturais. Ele se refere à composição dos contos de *Sagarana*, que inclui “cantiga”, “gesto de caboclo”, “provérbios” e “língua do interior”. Nos contos “O Burrinho Pedrês” e, de forma ainda mais marcante, em “Conversa de bois” a intertextualidade configura-se pela mistura do conto com a fábula, ocorrendo uma intergenericidade e conseqüente aproximação entre oralidade

⁴⁷ Crônica publicada em *A Tribuna*, de Santos em 6 de outubro de 1946. O texto foi publicado pela Livraria Editora Martins no livro *póstumo Linhas Tortas* de Graciliano Ramos em 1962 o qual se refere a 16 de maio de 1944 como data de escritura do referido texto.

e escrita, conforme já mencionado em capítulos anteriores. Esse aspecto textual concorre para uma facilitação da interação leitor/texto, porque dialogam com o aparato cultural dos interlocutores. Trata-se de composição narrativa híbrida que se tece pela cadeia de textos de gêneros pertinentes ao memorial, definindo um estilo de caráter multitextual - o *Sagarana*.

Entende-se que todo texto é produção cultural coletiva, porque ocorre em processos de interculturalidade à medida que é processado como um emaranhado de culturas presentificadas, por meio dos intertextos. O título do conto “São Marcos”, por exemplo, contém elementos linguísticos referenciais que provocam uma fenda e esta precisa ser preenchida pelo leitor, imediatamente, para que se dê o entendimento da proposta de leitura. Nesse caso, será a experiência do leitor e o contato com outras leituras, desta vez, o texto oriundo do conjunto de simpatia, magia e credence popular “Oração de São Marcos” que vai completar o sentido do conto. Refere-se a uma intervenção em que elementos implícitos ou explícitos desse texto-oração pertencente ao empirismo do leitor levam à compreensão total da narrativa. A questão é que o conto não trata, especificamente, de São Marcos – o santo, nem da oração dele, mas lança mão desse gênero e suas significações para narrar a estória de um sujeito que não acreditava em feitiçaria.

Em *Sagarana*, a intertextualidade dá pistas sobre o entendimento de aspectos sócio-históricos e culturais que envolvem o sujeito e o seu meio. É nos intertextos que se busca a compreensão das experiências e da personalidade dos sujeitos – os personagens. No conto *Sarapalha*, por exemplo, há várias ocorrências intertextuais explícitas (o outro texto presente) e implícitas (o outro texto não referenciado)⁴⁸ como em, “Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos [...] (Rosa, 1984, p. 134)”. Nesse trecho o leitor depara-se com uma lacuna que exige dele uma operação imaginativa – remetendo-o a elemento *in absentia* (oração litúrgica mariana recitada de forma seriada com uso de um rosário) para aclarar o espaço natural do sertão e a ideia de singularidade mineira. Essa articulação intertextual, não ocorre somente nesse conto, mas nos demais de forma a alinhar-se uns aos outros, estilisticamente e semanticamente.

⁴⁸ Segundo Koch et all (2012, p. 31), “Tem-se intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte [...]”

A obra literária, resguardando o seu caráter artístico e ficcional, constitui-se como monumento histórico da humanidade, segundo Jacques Le Goff (2003). Compreendendo o que um texto pode inferir e a interpretação que se faz dele, há de se conceber o elo indissociável entre texto, leitor e aspectos histórico-culturais. Outrossim, estes aspectos envolvem sujeitos ativos, tornando a história e a sociedade dinâmica e o texto vivaz por seu caráter dialógico. A depender de um texto e seu potencial interativo, há de convir também, que uma cultura não se apaga por total dado ao processo de evolução/inação da forma e não de substituição pelo surgimento de novos gêneros literários.

Com a estrutura caracterizada por intertextualidade explícita e implícita, *Sagarana* trata-se de uma (re) construção literária autorreflexiva composta com diversos elementos culturais, configurando-se, inclusive, a metaficcionalidade que, conforme Linda Hutcheon (1991, p. 1), ocorre pela ficção sobre a ficção. A metaficção – desdobramento da intertextualidade – trata-se de uma estratégia textual que proporciona o leitor a consciência da produção e recepção do texto como produto cultural. Nesse caso, o autor produz um artefato (o texto) provocador de mudanças sociais através dos seus leitores.

A partir de 1960, quando o termo metaficção foi usado pela primeira vez por William Gass para tratar da ruptura canônica e das subversões literárias com o advento do romance na modernidade, a atenção volta-se para a escrita das obras de artes e o processo composicional, referencial e representacional. Nesse contexto de pós-modernidade, a ordem do dia no âmbito da crítica literária, inclui tratar dos processos de criação metaficcional. Ou seja, processo de produção literária que se deixa ver, aos olhos do leitor, a estratégia criativa do escritor.

Em *Sagarana* a estratégia metaficcional vai se apresentando nas narrativas a exemplo de “A hora e vez de Augusto Matraga”. Nesse conto, o personagem central Nhô Augusto Esteves refere-se, ironicamente, sobre conceito do que é real e do que é criação narrativa, como em Rosa (1946, p. 308), “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho dêste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido não senhor”. O trecho remete ao processo criativo do escritor, expondo algo inacabado na ficção, o qual convoca o leitor a atuar como coautor. Essa estratégia de composição suspende o ato de leitura, provocando uma descontinuidade da estória que só é

retomada após a reflexão, ressignificação e alteração do papel do leitor, reservando ao esse o lugar de coparticipe na produção da obra, conforme seu horizonte de expectativa.

Os intertextos entrecruzam-se, mas não só isso, as ficcionalidades deles também se emaranham de forma que uma ficção esclarece a outra. Nos contos, essas articulações apresentam-se, também, provocando lacunas e envolvendo o leitor na trama. De forma pontual, a estratégia metaficcional se apresenta como possibilidades de autorreflexibilidade geradas pelos contos rosianos no que se concebe como paródia e podem ser percebidas tanto em elementos simbólicos, quanto textualmente.

Linda Hutcheon (1989), sobre a teoria da paródia e trazendo uma nova visão para essa teoria, entende que construir um texto novo a partir de outro texto como estrategicamente faz o autor, não supõe recurso estilístico capaz de macular ou deformar discurso, mas se trata da fixação e afirmação da tradição que se apresenta como uma necessidade do homem moderno. JGR, à maneira da paródia, lança mão de outros símbolos ou outros textos como, por exemplo, do clássico triângulo cristão marcado na pele de Matraga, conforme trata Walnice Galvão (2008), ou dos nomes de coisas e personagens que por si os identificam a exemplo do próprio título *Sagarana* = saga+rana, do coaxar dos sapos em Rosa (1946, p. 108), “– Chico? – Nhô!? – Você vai? – Vou!...”. Enfim, utilizando quadrinhas como epígrafes ou recursos críticos e irônicos na abertura do livro, dos contos e no curso das histórias.

Para Hutcheon, ao incorporar o velho no novo ocorre uma desconstrução/reconstrução que tem como consequência uma inovação da arte e não mudança no sentido de apagamento da memória cultural. Esse processo todo ocorre porque o sujeito social é dinâmico com suas experiências sociais, históricas e culturais.

As questões sociais cotidianas e as de caráter existencial e espiritual representadas em *Sagarana* como problemas humanos universais e observados em aspectos individuais dos sujeitos apresentam-se, também, por meio da articulação dialógica, de tons crítico e irônico entre textos ficcionais – a metatextualidade ou metaficcionalidade. Então, ao ler os contos rosianos o leitor interage como partícipe das histórias, identificando-se e acionando seus conhecimentos prévios motivados pelo aparato histórico-cultural e pelos recursos linguísticos, semânticos e simbólicos articulados pelo autor na produção de suas narrativas.

Quando a crítica autorizada se posiciona sobre a literatura rosiana não escapa de referir-se ao forte impacto causado ao regionalismo, marcando uma reviravolta nas discussões sobre o assunto. O que se percebe é tratar-se de composição narrativa inclusa entre as grandes obras literárias do século XX e que, conforme Arricucci Jr (2021, p. 537), tais obras “tentam dar uma sùmula da experiênciã humana” e são vocacionadas à totalidade. Observa-se, inclusive, que os esquemas narrativos trazem mistura de formas linguísticas (no plano da enunciação e da caracterização dos personagens) e, uma combinação de temas e de gêneros literários. Tem-se um engenhoso trabalho artístico literário de estratégias intertextuais que resulta num conjunto de contos-novelísticos de caráter multitextual transcendentés ao que se tem referido até então, enquanto regionalísticos. Todavia, não deixando de revelar a matéria e linguagem regional, constituindo-se como um documentário da matéria sertaneja para citar a impressão de Álvaro Lins.

A estratégia intertextual torna-se fundamental na experimentação da preservação da memória cultural em *Sagarana*. São estórias de representação do universo do sertão, estruturadas sob o universo da oralidade (cultura milenar), tornando-as vocacionadas à estreita interação entre os interlocutores. De que se têm notícias, esses traços de oralidade tornam-se marcas peculiares da literatura de JGR e, de forma mais elaborada e complexa, em obras posteriores.

Em *Sagarana*, quadrinhas e provérbios dentre outros gêneros tipológicos são representativos da cultura oral e recorrem em todos os contos. Em Rosa (1946, p. 87), “Terra com sede, criação com fome, seu Oscar...” tem-se o exemplo de um provérbio com valor descritivo de um evento, porque qualifica a situação vivida por Lalino Salãthiel a qual faz retornar para casa. Quando um tipo textual explica outro, pode-se conceber a ocorrência da intertextualidade tipológica defendida por Koch; Bentes; Cavalcante (2012), podendo coincidir com intertextualidade intergenérica (um gênero explicando outro). Dessa maneira, tem-se que, a característica da forma moderna tratada por Franco Moretti: a nova dimensão da narrativa ou narrativa-descritiva cintila com força no estilo rosiano. Ou seja, há uma sobreposição da descrição nos contos de *Sagarana*, seja com uso de recursos linguísticos puramente descritivos, seja pela manipulação de tipos textuais que cumprem a função descritiva de coisas, situações ou elementos constitutivos da narrativa (conto-novela).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem inicial, nesta tese, traz para o leitor conceitos e alcances teóricos da Estética da Recepção, aspectos históricos de contextualização e aspectos composicionais – intertextualidade do livro de contos *Sagarana* de João Guimarães Rosa. Em seguida, apresentam-se análises da trajetória crítica e adaptação contextual da forma literária, dando saber acerca da repercussão ou impacto na (re)leitura e (re)escritura da história da literatura regionalista no Brasil no fim do século XIX e início do século XX, após a chegada de JGR no cenário literário brasileiro. A impressão de leituras da crítica, à época da publicação da obra, chega ao entendimento da noção de regionalismo e a relação com a noção de nacional e universal e o quanto a experimentação textual de Rosa explica a participação do leitor na produção da arte literária.

Na perspectiva teórica considera-se que, a articulação da teoria de Jauss com o pensamento de Bakhtin e a questão da criação do discurso e o ato responsivo, bem como a ciência do texto no que tange a textualidade, especificamente, a intertextualidade tem caráter basilar para as abordagens. Esse diálogo é fundamental para sustentar a questão da importância do leitor como coautor da obra de arte defendida pela Estética da recepção de Jauss. A ideia jaussiana, que serve à fundamentação da análise, “prever uma dialética, envolvendo escritor/obra/leitor”, e essa questão chega ao pensamento bakhtiniano sobre o interacionismo, que é um dos fatores de coerência conferida a presente tese e à leitura de *Sagarana*.

Na primeira parte, precisamente, no capítulo 1, trata-se das considerações teóricas sobre Estética da recepção literária e processos de textualidade. O estudo do sentido e forma do livro de contos *Sagarana*, observando o impacto da obra no contexto literário do fim do século XIX e início do XX, considera haver uma relação entre definição de forma literária e processo histórico-social. Assim, indo na contramão dos preceitos estruturalistas, a obra de JGR dá saber sobre a participação do leitor como coautor das narrativas e o quanto a estratégia composicional do autor contribui para essa coautoria. O estudo revela, também, como acontece a recepção do texto por meio da proposta de leitura dos contos e os seus aspectos literários e extraliterários, dando entender sobre uma obra que ajuda a recontar a história da literatura no Brasil, com ênfase, no que se refere ao tenso conceito de literatura

regional e nacional defendido no meio crítico da época. A proposta, se não resolve, ao menos estimula uma ebulição no pensamento crítico literário capaz de destacar o quanto a Teoria da recepção de Robert Jauss e os processos culturais, que envolvem cronotopo e linguística, demandam uma atenção em relação à complexa definição da forma e estilo autoral. O que não pôde ficar de fora do campo de visão da crítica literária com a publicação do livro, por certo, foi à virada estilística regional pela extrema capacidade criatividade, pela autonomia e pela habilidade linguística de João Guimarães Rosa.

Com a experiência de leitura de *Sagarana* e os estudos realizados sobre a recepção crítica dessa obra sustenta-se a apresentação de um painel de análise sobre a evolução literária que envolve exposição da trajetória crítica, análise histórico-social e intertextual de uma obra, vislumbrando esclarecer a sua permanência na literatura, ou seja, sua atemporalidade. Esse último aspecto – a intertextualidade –, dar-se para verificar a articulação da interatividade entre escritor/obra/leitor e a razoável importância dos intertextos enquanto estratégia dialógica do texto referida pela Estética da recepção.

Na segunda parte, nos capítulos 2, 3 e 4, ao fazer uma abordagem teórica sobre os aspectos históricos da literatura, busca-se um entendimento acerca do pano de fundo do estilo literário de João Guimarães Rosa e sobre a importância da obra para recontar a história da literatura. Num resumo crítico e sucinto dos contos de *Sagarana*, observando a matéria e linguagem das narrativas do livro registra-se o impacto da obra que, surge no cenário literário brasileiro inflamando o debate sobre a forma da arte.

O capítulo 2 permite entender que, por muito tempo a crítica literária debruça-se sobre os processos de criação artística, a exemplo do que fez Franco Moretti para o entendimento da evolução da forma literária e sua relação com a modernidade. Ele observou o cotidiano da vida moderna e como a geografia e a linguística definem forma e estilo, inclusive, analisando como certos parâmetros de produção de artes podem impactar as formas literárias menos vocacionadas às questões sociais e mais às expressões de problemas humanos universais. Nesse sentido, no contexto moderno, diante dos olhos da crítica especializada chegam os nove contos de *Sagarana*, compostos a partir da trajetória de vida humana movida por questões individuais, existenciais e universais que implicam o cotidiano do sertão mineiro ou do

sertão de todo o mundo. São questões que se entrelaçam pela espiritualidade, representando uma cultura local e universal em que o destino do homem e das coisas importa.

O capítulo 3 aprofunda a análise sobre a forma dos contos, observando que, o histórico engessamento da forma da arte, então, parece render-se ao novo com o experimentalismo literário de Rosa, pois não se pode afirmar se a narrativa enquadra-se nos padrões do conto ou da novela, por exemplo. O que Walter Benjamim olha com pessimismo, vislumbrando a decadência da arte de narrar com a chegada da modernidade, suspende-se com a notória operacionalidade do conto pela técnica do romance e a aproximação da tradição oral com a escrita. Nesse caso, é mais conveniente falar em adequação ou inovação da forma em que um estilo autoral se revela e não em uma iminente morte da arte por excelência, conforme a tese benjaminiana. Em verdade, com o romance em ascensão e o capitalismo moderno sobreposto numa sociedade então fluida até na forma de compor e apreciar a arte, a ordem, pelo que se entende da experimentação literária de JGR, é reinventar, dissolver, criar, adequar. Trata-se de experiência que resulta em uma obra de arte ou monumento literário de estilo próprio cheio de memórias.

No capítulo 4, em estudos de recuperação dos personagens compostos por JGR e, centrando as atenções nos tipos sociais representados pelo escritor na perspectiva antropológica de Roberto DaMatta, traz-se ao debate crítico dois deles: Lalino Salãthiel – o Laio e Nhô Augusto Esteves – o Matraga. Ambos representativos de tipos encontrados no Brasil e na literatura com estreita relação aos dramas sociais do contexto histórico nacional ou local à época da publicação dos contos e que se perpetuam em níveis específicos, conforme a curvatura da sociedade, ainda que de forma caricatural: o do malandro e o de renunciador. Afinal de contas é fácil encontrar, em qualquer época, esses personagens – figuras ou sujeitos ocupantes dos papéis sociais de que trata DaMatta em seu modelo de análise – o triângulo equilátero de ritos e dramas de uma sociedade.

A terceira parte, capítulos 5 e 6, recupera a trajetória da recepção dos contos de JGR na literatura brasileira, bem como, sua experimentação estilística multitextual. Analisam-se as contribuições de leituras de alguns críticos que se mostraram surpreendidos pela literatura rosiana no ano da publicação de *Sagarana* (1946). Trata-se do estudo das impressões críticas de Álvaro Lins, Paulo Rónai e Antonio Candido

e o quanto os críticos percebem ser o regionalismo literário rosiano uma forma diferenciada, revelando uma performance estilística que tenciona a história da literatura e a questão irresolvida do regionalismo. A obra é recebida pela crítica para compor o quadro da, então, grande literatura já no ano de sua estreia.

Álvaro Lins apresenta *Sagarana* como um importante livro de ficção composto de contos que são rapsódias (de temáticas comuns – homens e seus dramas, bichos e meio ambiente), cantos de representação poética da espiritualidade e realidade regional (documentário folclórico e sociológico). Ele ressalva tratar-se de obra relevante para o entendimento sobre a realidade e cultura mineira, destacando o autor e sua capacidade artística apurada pelo engenhoso uso da linguagem e valorização de arcaísmos, mostrando-se um escritor de estilo terno e de bom gosto.

Por critérios de tradução de cultura brasileira e expertises filológicas Paulo Rónai observa que o livro de contos rosianos tem suas formas irregulares e neles se deixa notar a imparcialidade e estilo do escritor. Percebe tratar-se de um estilo em que a composição dos personagens e as tragicidades remetem à desolação e impotência dos homens mediante os desfechos dados pelo destino. Segundo o crítico, a credibilidade da obra é seguramente, marcada pelo estilo do autor e pela força ficcional, trazendo para o leitor, num engenhoso trato com a matéria e linguagem, sugestividade que dispensa verificações e tornando a obra atemporal.

Para Antonio Candido, João Guimarães Rosa surge na literatura com uma obra cheia de antagonismos, paradoxos que chegam ao limite da fidelidade à cultura e realidade local e do ser humano e suas inquietações mais gerais com a mesma força de liberdade artística. A crítica tem em mãos um livro de contos que não parece ser regionalísticos propriamente dito, pois não cabe defini-los no que se tem apresentado na história da literatura. As narrativas tratam de questões humanas de alcance universal por meio da representação da realidade local – o Sertão de Minas Gerais. Tem-se, portanto, uma obra de arte representativa da expressão das inquietudes humanas e que não se enquadra nas tendências de modismos da literatura brasileira, a exemplo do nacionalismo e do bairrismo.

Nesse sentido, os críticos analisam o impacto de *Sagarana* na literatura brasileira. Lins, na perspectiva impressionista, explica que o autor surpreende, apresentando-se completo e maduro logo na estreia como escritor, porque domina os recursos literários com excelente habilidade artística. Rónai declara JGR como escritor

de arte aguda pelo dom de contar história e pela especial diferenciação no estilo literário regionalístico, chegando a certa subversão pelo vigoroso teor artístico e pelo universalismo da obra. Já, Antonio Candido observa a matéria social e literária de *Sagarana*, ressaltando a peculiaridade que diferencia o autor em relação aos demais escritores regionalistas. Trata da capacidade de inovação da arte e do quanto JGR desperta, no meio crítico, o debate sobre o regionalismo literário – o local/nacional.

A revisão de regionalismo de que trata Candido inclui considerar as implicações conceituais, trazendo para o centro do debate a questão local /regional/nacional/universal e as possibilidades de composição artística e usos humanos do aparato cultural e dos mecanismos linguísticos. Guimarães Rosa experimenta as articulações interacionais numa produção artística livre em que os “aspectos exóticos e pitorescos das regiões retratadas” são recursos de composição da arte e não meros elementos retratadores do lugar. Essa virada percebida em Rosa acende o debate sobre o regionalismo, tensionando o conceito mesmo de literatura regional.

O sexto capítulo trata da recepção literária e fatores de textualidade, observando em que medida os aspectos multitextuais de *Sagarana* podem ser considerados recursos de convenção estilístico-literária e, além disso, como respondem pela atemporalidade da obra de arte.

Em síntese, a análise dos nove contos-novelisticos do livro *Sagarana* aponta uma recuperação de sua trajetória e impacto crítico-reflexivo sobre os entendimentos que circundam os conceitos de regionalismo literário no contexto histórico, no fim do século XIX e início do século XX. Com a chegada de Guimarães Rosa no cenário literário brasileiro não se tem aí um novo rumo de um estilo, que se sobrepõe na literatura. Também não estamos diante de um acontecimento literário que resolveria a complexidade conceitual que envolve a tensão com relação à noção de regionalismo à época de *Sagarana*, que, aliás, vinha sendo motivada pela centralidade emplacada pelo modernismo literário brasileiro. Todavia, não se pode negar o quanto à obra e seu autor marcam o momento histórico, desconjuntando ideias que vinham sendo capazes de encontrar gavetas próprias nesses tempos modernos, a saber: o regionalismo romântico, o nacionalismo, o bairrismo.

Passado por diversos crivos críticos, bem como pela crítica especializada impressionista de Álvaro Lins, pelo filológico e tradutor Paulo Rónai, a obra chega

também, a Antonio Candido e, sem cogitar que ele tenha pensado em mais uma gaveta da história da literatura, ousou tratar-se de super-regionalismo literário ou regionalismo metafísico. Bem justificado e aclarado de forma muito assertiva com as análises, tanto dos contos de *Sagarana* quanto, das narrativas que sucederam, o crítico sociólogo deixa o campo ainda mais fértil para discussão sobre a literatura e a questão envolvendo o conceito de local, nacional, regional, universal.

A impressão imediata, diante das análises, dá conta que a proposta de leitura das narrativas rosianas contribui para o sentido regional e universal, considerando o envolvimento dos interlocutores numa prática social e no exercício do pensamento, o qual não pode ser desvinculado do modo de vida (aspecto histórico-cultural), tanto de quem escreve quanto de quem ler. E, nesse sentido, o estudo da obra de arte precisa considerar seu foco no autor, na obra e no leitor, observando a dimensão histórica, diacrônica e sincrônica, já que interfere e sofre interferência do contexto de produção e de leitura. Em outras palavras, *Sagarana* apresenta-se como uma virada de chave para repensar a história da literatura e o regionalismo literário à época de sua publicação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas. In:_____. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.

ARAÚJO, Homero José Vizeu. A peripécia brasileira de Robinson Crusoé: o herói burguês e negreiro na origem da ascensão do romance. **Cerrados**: crítica estética marxista. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 39, ano, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25709>. Acesso em: 20 de abr. de 2020.

ARAÚJO, Nabil. Estilística literária: Leo Spitzer e a transmutação hermenêutica da leitura filológica. **Matraga**. Rio de Janeiro – RJ, v. 20, nº 32, jan/jun., 2013.

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. 2ª ed. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1997.

BARRETO, Raylane Andreza Dias Navarro. **Fundamentos antropológicos & sociológicos**. Aracaju: UNIT, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Volume – I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Walter Benjamin tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7º edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. (it). 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

CANDIDO, Antonio. Crítica impressionista. In: **Remate de males**, Unicamp Campinas, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Grande Sertão Veredas*: Antonio Candido sobre Guimarães Rosa. **Youtube**, 02/03/2014. Disponível em: <https://youtu.be/nn9YMb6S7VQ?t=15>. Acesso em: 20 de jul. 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento (1970). In: **A Educação Pela Noite**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: *Sagarana*. In: CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Notas de crítica literária: Sagarana**, in: Diário de S. Paulo. São Paulo: 11/7/1946, p. 4.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos: o direito à literatura**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa, em II volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. Álvaro Lins e a literatura brasileira, in: **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 18/8/1946, p. 3.

CASCUDO, Câmara Luis da. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CEVASCO, Maria Eliza. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSTA LIMA, C. O leitor demanda (d)a literatura. In: Costa Lima (org.). **A Literatura e o leitor: textos de Estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COUTINHO, Afrânio. *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Prefácio: Ficção completa**, v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Romantismo. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1986.

DAMATTA, Roberto (1936). **Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Wallace. Uma análise revisionista de Adorno e Horkheimer em *A Dialética do Esclarecimento*. **CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. Ano 2, v. 5, Dez. 2008.

FISCHER, Luiz Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GALVÃO, Walnice N. **As formas do falso: um estudo sobre ambiguidade no Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, Walnice N. Matraga: sua marca. In: **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 2008.

- GENETTE, G. **Discurso da narrativa** – Figuras III. São Paulo: Veja, 1972.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.
- GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**: Infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1972.
- HODAS, Flávia aparecido. A crítica literária de Álvaro Lins. Revista **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 23, n. 2 p. 120-129, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2018v23n2p120/37811>. Acesso em: 30 de set. de 2020.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, W. A interação do Texto com o Leitor. In: COSTA LIMA, C. (org.). **A Literatura e o leitor**: textos de Estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo, 1994.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 10^a. ed. São Paulo: Contexto 2014.
- KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica. **Intertextualidade: Diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à *Semanálise***. São Paulo: Debates, 1969.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5 ed. Campinas: UNICAMP, 2003.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Guimarães Rosa**: escritura de *Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro - RJ, n. 15779, p. 2, 12 /4/1946, p. 2.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo - SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MARINS, Ana Cecilia Impellizieri de Souza. **O homem que aprendeu o Brasil** – A vida de Paulo Rónai. São Paulo: Todavia, 2020.
- MARINS, Ana Cecilia Impellizieri de Souza. **Paulo Rónai, um homem contra Babel** – o itinerário de engajamento no Brasil. Tese de Doutorado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2015.
- MEGALE, Heitor. **Elementos de Teoria Literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

MILANO, Gustavo; SALLA, Thiago Mio. **Os Contos antes de Sagarana**: desdobramentos da participação de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos no prêmio Humberto de Campos. Revista USP. São Paulo. n. 115, p. 77-88, out./Nov./dez./ 2017.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: introdução à problemática da Literatura. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

MOONEN, Frans. **Anticiganismo**: os ciganos na Europa e no Brasil. 3. ed. Recife: Frans Moonen, 2011.

MORETTI, Franco. O século sério. In: **O burguês**: entre a história e a literatura. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

OLIVEIRA, Francisco de. **Jeitinho e Jeitão**: uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro. Revista Piauí - Tribuna livre da luta de classes. ed. 73. Out. 2012.

OLIVEIRA, Jeciane de Paula; CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. O leitor e a Estética da recepção: uma proposta de análise de Circuito fechado, de Ricardo Ramos. **Nonada**: Letras em Revista, v. 2, n. 25, *Laureate International Universities*. Porto Alegre, jul./dez, 2015.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. **Magma**: as origens de Guimarães Rosa. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 5, nov. 2000.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução do russo: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, G. Conversa de bastidores. In: **Em memória de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

RAMOS, G. **Linhas Tortas**. São Paulo: Martins Editora, 1962.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2009.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. Rio de Janeiro: **Diário de Notícias**, 14 jul. 1946.

RONCARI, Luiz Dagoberto de Aguirra. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano. v. 1. o amor e o poder. (livre-docência) FFLCH: São Paulo, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Universal, 1946.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 30ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SPITZER, Leo. **A method of interpreting literature**. Northampton (Mass.): Smith College, 1949.

WILLIAMS, Raymond (1780-1950). ***Culture and Society***. New York: Columbia University Press. 1958.