UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

Paula Pires Ferreira

IMAGEM E PALAVRA EM "SÃO MARCOS", DE GUIMARÃES ROSA

NATAL

Novembro/ 2016

Paula Pires Ferreira

IMAGEM E PALAVRA EM "SÃO MARCOS", DE GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada, sob a orientação da Profa. Dra. Katia Aily Franco de Camargo.

NATAL

Novembro/ 2016

Ficha Catalográfica

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN Sistema de Bibliotecas - SISBI Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Ferreira, Paula Pires.
Imagem e palavra em "São Marcos", de Guimarães Rosa / Paula Pires Ferreira. - 2016.
103 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016.
Orientador: Prof.ª Dr.ª Katia Aily Franco de Camargo.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - São Marcos. 2. Regionalismo na literatura. 3. Cultura popular. 4. Religiosidade. I. Camargo, Katia Aily Franco de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA CDU 821.134.3(81).09

IMAGEM E PALAVRA EM "SÃO MARCOS",

DE GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Aprovada em 28/11/2016

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Dra. Katia Aily Franco De Camargo
Orientador - UFRN

_____

Prof. Dr. Francisco Fabio Vieira Marcolino
Examinador Interno - UFRN

_____

Prof. Dr. Afonso Henrique Favero
Examinador Externo - UFS

MINHA GRATIDÃO

À paciente e competente Profa. Dra. Katia Aily Franco de Camargo, pela confiança em mim depositada.

Aos amigos e colegas que me incentivaram e me ajudaram a vencer mais esta etapa de vida.

PARA

Os que sempre estiveram e estarão no meu coração

e que por longos caminhos me acompanharam e, mais que isso,

acreditaram em mim:

Tia Anna (*in memoriam*)

Meu pai (*in memoriam*)

Minha mãe

Meus filhos

Maria Tereza, meu anjo protetor

Evandro, companheiro e amigo de todas as horas.

RESUMO

Os contos de *Sagarana*, obra inaugural de Guimarães Rosa, trazem uma panorâmica dos temas e assuntos que motivaram toda sua obra. Um desses contos - “São Marcos” - é o objeto do trabalho aqui proposto. O autor retrata o cotidiano de uma comunidade distante, típico reduto da memória cultural de um Brasil caboclo. Considerando que os contos foram originalmente escritos no início da década de 1930 mas tornaram-se conhecidos em 1947, este trabalho estuda as peculiaridades do sincretismo da religiosidade sertaneja e sua importância no âmbito do regionalismo literário à época de sua elaboração, focando as imagens literárias. O estudo visa mostrar a configuração dessas imagens no conto, de acordo com as ideias de D. H. Pageaux (1988), destacando a oralidade (Zumthor, 1993) e as formas simples (André Jolles, 1976) na estruturação do texto, os aspectos peculiares da religiosidade popular (C. R. Brandão, 1980), e conta com as ponderações historiográficas de Antonio Candido (1976, 1981, 1987).

Palavras-chave: Guimarães Rosa; “São Marcos”; Imagem literária; Regionalismo; Religiosidade popular.

ABSTRACT

The short stories that comprise Guimarães Rosa's premiere collection, *Sagarana*, stage a panorama of themes and subjects that fuel all of his work. One of these short stories – *São Marcos* –is the object of the present study. In it, the author portrays the daily life of a rural community, so familiar in the cultural memory of a Brazilian *caboclo* – person of amerindian/European miscegenation. Considering the fact that the stories were originally written at the beginning of the 1930s, but only gained recognition in 1947, this work examines the idiosyncrasies of the religious syncretism in *sertaneja* – backlander – culture, and its importance in the sphere of regional literature at the time of its development, focusing on the literary images. The study aims to show the configuration of these images in the story, according to the ideas of D. H. Pageaux (1988), highlighting its orality (ZUMTHOR, 1993) and the simplicity of its form in the structuring of the text (ANDRÉ JOLLES, 1976), as well as idiosyncratic aspects of popular religion (C. R. BRANDÃO, 1980), relying on the historical-graphic ruminations of Antonio Candido (1976, 1981, 1987).

Keywords: Guimarães Rosa; "São Marcos"; Literary images; Regionalism; Popular religion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1 EM TEMPOS MODERNOS 15

1.1 Dos anos 30 aos anos 40: contexto histórico-literário 21

1.2 Modernização da literatura regional 26

1.3 *Sagarana*: a obra na historiografia literária 31

2 DE ORIGENS, OLHARES E HERANÇAS 37

2.1 A voz na escrita: sendas poéticas da oralidade 40

2.2 Tradição e modernidade de um escritor viajante 45

2.3 Legados poéticos e Natureza 53

3 “SÃO MARCOS” – O SANTO PELO AVESSO 59

3.1 Ambiguidades do título 65

3.2 A reza-brava 68

3.3 O conto, os causos 74

3.3.1 Crendices e superstições 78

3.3.2 De provérbios e ditos populares 85

CONSIDERAÇÕES FINAIS (O autodescobrimento do Brasil) 89

BIBLIOGRAFIA 92

ANEXO I 102

ANEXO II 103

INTRODUÇÃO

Lancemos as vistas para o nosso Brasil.
F. A. Varnhagen

Precisamos descobrir o Brasil.
Carlos Drummond de Andrade

As culturas dos países que passaram pela experiência de terem sido colonizados incorporaram, nesse processo, aquilo que lhes era alheio: elementos integrantes das identidades de outros povos. (CARVALHAL, 2003)

Agentes históricos da empreitada colonizadora, as levas de europeus que se instalaram no Brasil (sobretudo de portugueses, mas também de algumas outras nacionalidades) inauguraram uma peculiar experiência de mestiçagem e hibridação cultural com a população autóctone e com a imensa população de africanos transplantados para cá. Essa experiência, lentamente constituída de irreversíveis assimilações e trocas culturais, resultou na herança do complexo sistema da colonização portuguesa que marcou historicamente todo o desenvolvimento político-social do país.

Nos séculos que se seguiram ao achamento da América portuguesa, o quadro cultural que se desenvolve no país torna-se tão múltiplo quanto dicotômico. Em diferentes períodos, o movimento de expansão e ocupação de novos territórios, empreendido pelas populações mais simples detentoras dos legados portugueses, indígenas e africanos, é marcado pela miscigenação. A mistura dessas diferentes etnias (DIEGUES JR., 1958), cada qual com suas particularidades e códigos próprios, constitui-se num processo de hibridação cultural[1] em que reverberam, em variadas intensidades, os ecos das matrizes de origem.

No decorrer da colonização, formas diferentes de exploração e dominação continuaram a influenciar na divulgação do Brasil, sempre pela ótica do estrangeiro. Sustentadas pelo fluxo de cartas, crônicas e relatórios chegados à Europa – na medida de interesses mais imediatos – as notícias davam ênfase ao pitoresco e à exuberância da *terra papagalli*. Fomos vistos como exóticos e, como tal, incorporados

[1] A expressão “processo de hibridação” é empregada de acordo com CANCLINI (1997, p. 19, nota 1), com o sentido de que “abrange diversas mesclas interculturais”.

ao imaginário dos europeus. Com o passar do tempo, o contato e a interação entre populações variadas resultaram em novas sociedades, configuradas de modo a se diferenciarem dos distantes centros dominantes.

No que se refere à ordem intelectual, a representação mais direta da realidade é fixada nos registros dos cronistas e viajantes, atendendo à ideologia que rege os interesses tanto de quem possui o poder político como de quem detém o poder do conhecimento. Antonio Candido (1987c, p. 171) registra que foram os cronistas "que contribuíram para estabelecer em nossa literatura um realismo que se tornou arma de conhecimento objetivo da sociedade e do espírito." Tal observação é vista também em Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 175):

> A haver, com efeito, uma constante em nossa literatura, será a da predominância da observação sobre a invenção; pouco inclinados às abstrações, os nossos escritores, ainda os românticos, lidaram de preferência, mais ou menos fielmente, mais ou menos livremente, com a realidade.

Ao buscar entender as particularidades da nossa literatura e pensar, particularmente, sobre o regionalismo e sua presença intermitente no processo literário, o escritor Viana Moog (1966, p. 110) leva em conta a extensão territorial do país e apresenta uma explicação em função do que chamou "ilhas de cultura mais ou menos autônomas e diferenciadas, caracterizada cada uma pelo seu *genius loci* particular." A concordar com o autor, vemos que esse processo se refere a núcleos separados entre si, tornando-os regionalmente heterogêneos em termos de desenvolvimento econômico e evolução social. Quanto a este aspecto, Meri Lourdes Bezzi (2002, p. 15) inclui ainda o desenvolvimento de culturas locais peculiares, ao ponderar que "estudar uma região pela vertente cultural é manipular um código de representações e significações de determinado grupo social."

Hoje o Brasil são muitos. Assim, focar localidades e seus habitantes torna-se um novo paradigma que leva a apreender os laços afetivos integrantes da identidade regional e, no conjunto, o nacional. Tal procedimento, em termos de registros literários, resulta sempre numa contribuição significativa ao conhecimento de um país em sua totalidade.

Numa reflexão a respeito dessa matéria no estudo realizado sobre "O regionalismo na prosa de ficção" (1955, p. 149), Afrânio Coutinho aponta também para

o aspecto unitário na diversidade, ao afirmar que o regionalismo é “um conjunto que arma o todo nacional”, procedendo a um “mosaico literário”.

Alfredo Bosi (1983, p. 13-14) também faz referência “ao ilhamento cultural das várias regiões brasileiras”, e lembra que, nesse processo, os “subsistemas regionais” então surgidos no país são “relevantes para a história da literatura”; e aponta esse “fenômeno nativista” como o complemento do “*complexo colonial* de vida e de pensamento” que vai predominar até a nossa Independência política, quando se observa o início da manifestação de uma consciência histórica e de nação.

O caráter historicista inerente à formação da identidade nacional permite considerar uma região como produto da história e da cultura de determinados grupos sociais, e a identidade de um grupo como categoria cultural. Afinal, a expansão do território nacional levou à projeção de novos espaços regionais e respectivos novos gêneros de vida[2]. Antonio Candido observa que o vilarejo é “uma espécie de espaço único multifuncional, cujo princípio de integração é o gênero de vida” (CANDIDO, 2004, p. 83). E embora as relações dos grupos comunitários com seu próprio meio sejam de ordem simbólica, a dimensão sociocultural é elemento estruturante da identidade regional, parte integrante da identidade da nação.

Mas no decorrer da formação da literatura brasileira, muitas décadas foram percorridas para que o regionalismo, imbuído da força telúrica da narrativa nativista e amadurecido na trilha do sertanismo romântico, alcançasse o reconhecimento da importância de sua realidade como índice de valor literário, tanto no que se refere aos aspectos geográficos quanto aos aspectos humanos.

Com sua fixação no quadro literário, o regionalismo emerge como representante das mais autênticas raízes nacionais, manifestação daquele “instinto de nacionalidade”[3] assinalado por Machado de Assis e associado à literatura do Romantismo no século XIX. Além do mais, se desenvolve com uma história própria, revelando-se como movimento marcante de nossa historiografia. Ao chegar o século XX, tem maior reconhecimento e destaque alguns escritores pré-modernistas[4], e a

---

[2] A noção de “gênero de vida” aqui utilizada foi emprestada da geografia cultural, e entendido como recurso metodológico para compreender a formação de determinadas identidades sociais. Cf. SORRE, M., 2002.

[3] Expressão cunhada por Machado de Assis em “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade”, texto crítico de Machado de Assis, publicado originariamente em 24 de março de 1873, na revista *O Novo Mundo*, em Nova York, em que o autor avalia a produção literária da época.

[4] É o caso principalmente de Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos. Cf. BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, s/d.

literatura que expressa a cultura interiorana fica em segundo plano, mas volta a ser lembrada no modernismo literário, associada às questões mais amplas relativas ao caráter nacional da literatura brasileira (Antonio Candido, 1976, p. 112)

A redefinição cultural desencadeada pelos modernistas da “Semana de 22” tem continuidade na década de 1930, com o processo de atualização de temas e modos de expressão na arte literária. No período ocorre o ressurgimento da literatura regional em moldes até então inusitados, agora com ênfase no realismo social representado pelo romance nordestino e também de outras regiões do país. Busca-se, então, uma identidade nacional, ou seja, a brasilidade.

Todavia, o reconhecimento definitivo da temática regionalista somente vai ocorrer quase uma década depois, com a publicação do livro de contos *Sagarana*[5] em 1946, de João Guimarães Rosa. As histórias, ambientadas no sertão, foram escritas na década anterior. Em 1937, o autor os reuniu em um volume a que atribuiu o título de “Contos” e se inscreveu em um concurso literário com o pseudônimo de VIATOR; como não venceu o concurso, seus escritos aguardaram por quase dez anos para serem publicados.

A matéria narrada dos contos advém da experiência pessoal do autor, propiciada por viagens e obrigações profissionais no tempo em que atuou como médico em começo de carreira pelas terras das Gerais, com o “ouvir dizer” das histórias contadas pelos moradores do sertão, mas também da leitura de autores clássicos e dos relatos dos viajantes que percorreram o interior do Brasil nos séculos XVIII e XIX. [6](COSTA, 2000, p. 41)

A riqueza desses e outros elementos presentes no conto “São Marcos” motivou sua escolha para objeto de estudo do presente trabalho. Interessa-nos observar ali o olhar desse moderno *viator* que nos conta um conto.

Surge aí um aspecto no mínimo curioso e bastante peculiar referente a essa obra e que nos leva a perguntar: se a data de publicação da obra é considerada um marco na historiografia literária, que marcas sócio-literárias podem ser encontradas nesses escritos que foram elaborados na década anterior? A questão não deixa de ser pertinente, considerando-se as grandes mudanças ocorridas na vida política e

[5] No presente trabalho, todas as referências à obra *Sagarana,* de João Guimarães Rosa, são da edição da editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2001.
[6] Ver também FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa*: fronteiras, margens e passagens. São Paulo: Ateliê Editorial/Senac, 2003.

cultural do país entre os dois períodos. Tal questão instiga e remete a especulações tanto no plano da historiografia literária como também se abre para considerações de ordem estético-cultural e suas derivações ideológicas no contexto do pensamento literário predominante naquele período.

O conto escolhido para estudo é “São Marcos”. Traz a história de um doutor letrado (narrador-personagem), vivendo em uma comunidade interiorana de nome Calango Frito, que diz não acreditar em feitiçaria. Acontece, então, uma desavença entre ele e um feiticeiro local: o protagonista José torna-se alvo de um “trabalho” feito pelo negro Mangolô, por tê-lo ridicularizado. O feiticeiro constrói um boneco-miniatura do inimigo e coloca uma venda em seus olhos, o que faz José ficar cego, perdendo-se no meio do mato. Para conseguir achar o caminho de volta, ele apela para a oração de São Marcos, sacrílega e perigosa. Encontramos também no conto, em contrapartida, a descrição poética e meticulosa da natureza, em que o narrador-protagonista, em estágio de desprendimento da lida cotidiana, é surpreendido pelo caos da cegueira.

A par da aparente simplicidade da história contada em “São Marcos”, o trabalho ficcional do conto aponta para uma gama de elementos textuais cuja análise requer a articulação de mais de uma abordagem. Para tanto, consideramos as concepções do método comparativista, pois que “se ocupa com questões que decorrem do confronto entre literário e não-literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio.” (CARVALHAL, 2003, p.11).

Entender *como* o enredo foi desenvolvido leva à análise dos elementos que configuram a estrutura da narrativa. Assim, para efeito do estudo aqui apresentado, esta proposta segue duas orientações: uma de cunho historiográfico acerca do significado de *Sagarana* como obra-marco no sistema da literatura brasileira (CANDIDO, 1981) quando de sua publicação, mas considerando também aspectos do pensamento estético e social da década de 1930 – período de sua elaboração original. Em seguida, partimos dos recursos de linguagem popular presentes nas Formas Simples (JOLLES, 1976) em conjunto com os registros de oralidade (ZUMTHOR, 1993) – motivo relevante em “São Marcos” – associados às manifestações da religiosidade cabocla de uma comunidade rural (BRANDÃO, 1980). A orientação analítica dos níveis discursivo e narrativo situa a reflexão literária no âmbito da cultura popular e tem por referência a ideia de “imagem literária”, na

perspectiva do conceito desenvolvido por Daniel-Henri Pageaux (1988, p. 57), entendida como

> [...] um conjunto de ideias sobre o estrangeiro incluídas num processo de *literalização* e também de *socialização*, como elemento cultural que remete à sociedade. Esta nova perspectiva obriga o investigador a ter em conta não só os textos literários em si, bem como de todo o material cultural com o qual se escreve, pensa e vive.

Cabe esclarecer que, se para Pageaux o "estrangeiro" é aquele que é observado pelo viajante de nacionalidade diferente e, no nosso caso, formula uma hetero-imagem do Brasil, no caso em estudo, a "imagem do estrangeiro" se refere a um Outro, representado a partir do entendimento do autor do conto, que elabora uma autoimagem do seu país com a formulação de uma imagem literária da cultura interiorana. Rosa mostra uma outra realidade de Brasil e seu habitante natural – o homem simples do sertão. É o olhar viageiro de Guimarães Rosa que vê e expressa, pela ficção, a face pobre e desassistida do país, buscando delinear os contornos de um *imaginário* recôndito e ainda pouco conhecido; ele elabora e enfatiza a *autoimagem* do país que na década de 1930 quer se modernizar. Portanto, ainda dentro dos preceitos de Pageaux (p. 58), vemos a *imagem* como "o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais." Nesse sentido, transposto para o texto ficcional, emerge o princípio da dualidade movimentando toda a fabulação, tendo por base: a simplicidade do povo do sertão e seu imaginário, e a erudição do autor e seu olhar imagológico.

A fortuna crítica da obra de Rosa é múltipla e desde sua estreia com *Sagarana* tem se mostrado variada e a isso correspondem abordagens teóricas diferenciadas. No trabalho "Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa", seu autor Kenneth David Jackson[7] elaborou uma "retrospectiva da crítica dedicada à obra de João Guimarães Rosa desde 1946 até 2005, distinguindo fases nítidas de orientação teórico-crítica na evolução de sua significação literária". Trazemos para o trabalho a proposta de traçar um novo percurso no estudo de "São Marcos", abordando as manifestações culturais na elaboração de imagens literárias e

[7] JACKSON K. David. "Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa". Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 13 mar. 2013.

procurando ver o conto com um enfoque diverso da maioria dos que têm predominado nas análises da obra rosiana.

Com o propósito de articular objetivamente as ideias acima assinaladas, no desenvolvimento deste estudo apresentamos, primeiramente, na historiografia literária brasileira, o desdobramento do movimento modernista de 1922; aspectos do regionalismo literário nos tempos modernos e, com o foco em Guimarães Rosa, apontamos os elementos socioculturais na elaboração dos contos de *Sagarana*. A segunda parte trata de um breve resgate de elementos histórico-literários, procurando fundamentar e esclarecer a abordagem de questões integrantes do regionalismo no conto estudado (a mesclagem de culturas e alguns dos componentes identitários do povo do sertão no âmbito da cultura interiorana), elaboradas historicamente por estrangeiros na configuração de uma hetero-imagem e revertidas ficcionalmente por Rosa em uma autoimagem do Brasil. Os aspectos poéticos da escrita rosiana em contraste com a rudeza do sertão, são abordados em destaque ao final do capítulo.

Na terceira parte desenvolvemos o estudo propriamente do conto “São Marcos”; partindo do tema da religiosidade popular, investigamos aspectos da oralidade e da tradição presentes de diferentes modos no texto, enquanto elementos formadores de imagens literárias e índice de brasilidade.

Temos em conta, no desenvolvimento de todo o trabalho, que a palavra é o instrumento com que Rosa manipula o poético e o poder da magia no seu mundo ficcional em que o real é construído por imagens.

1 EM TEMPOS MODERNOS

A trilha comum para qualquer um que desejar ser moderno, independente do meio em que se expresse, é a capacidade de renovar a linguagem de sua arte, seja através de rupturas e novas formações, seja através de cores, tons, sequências de sons, efeitos visuais, neologismos.

Frederick Karl

Ao abordar a face modernizada do regionalismo na literatura brasileira, é preciso recuar um pouco no tempo e considerar algumas situações preliminares.

O esforço pela valorização e construção de uma arte literária nacional começou a ser desenvolvido nos primórdios do Romantismo. Em busca de autonomia literária, o indianismo ganhou destaque como o motivo principal na luta pela nacionalidade. Mas a par disso, um outro motivo também esteve presente nesse início: a cultura popular, trazendo para a literatura nascente as tradições, costumes e ambientes da *terra brasilis*, cultura essa conservada principalmente nas regiões interioranas do país.

Dois escritores foram pioneiros e retrataram o sertão brasileiro ainda na década de 1870: José de Alencar (cujo principal romance regionalista foi *O sertanejo*, de 1875*)* e Franklin Távora (que se destacou com *O Cabeleira*, de 1876)[8] Nesse viés regionalista da literatura, ambos relataram mitos, lendas, tradições, festas religiosas, usos e costumes, sempre procurando registrar uma feição brasileira em seus textos.[9]

José de Alencar, em 1874, chega a indicar a direção a ser seguida: "É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação."[10] Com isso, chama a atenção de alguns pesquisadores, como Silvio Romero[11] que, nas últimas décadas do século XX, publica importantes trabalhos de pesquisa folclórica: *Cantos populares do Brasil* (1883), *Contos populares do Brasil* (1885) e *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1870-1880).

No final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, uma nova geração de escritores começa a mudar o panorama da literatura brasileira.

Os efeitos provocados pelas profundas mudanças causadas pelos avanços científicos e tecnológicos à frente do século que se inicia abriram novas perspectivas

---

[8] José de Alencar escreveu ainda os seguintes romances regionalistas: *O gaúcho* (1870); *O tronco do ipê* (1871); *Til* (1872). Entre as obras regionalistas de Franklin Távora encontram-se O matuto, crônica (1878);
Lourenço, romance (1878); Lendas e tradições do norte, folclore (1878); *O Cabeleira* (1876) é sua obra mais conhecida.

[9] O romance do sertão do regionalismo romântico deu origem a uma importante vertente de nossa literatura, que embasou a criatividade de grandes escritores do século XX como Euclides da Cunha, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos.

[10] ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Edição de Maria Eurides Pitombeira de Freitas. Campinas, SP: Pontes, 1993. p. 19. Apud CARVALHO, Ricardo Souza de. Através do Brasil com Afonso Arinos. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n. 46 (2008).
Disponível em: www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34605/37343 Acesso em: 07 jun.2015.

[11] Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (Lagarto, 21 de abril de 1851 – Rio de Janeiro, 18 de junho de 1914) foi advogado, jornalista, crítico literário, ensaísta, poeta, historiador, filósofo, cientista político, sociólogo, escritor, professor e político brasileiro. Suas obras sobre literatura e cultura brasileiras tiveram grande repercussão em sua época.

para toda a humanidade (embora atingissem os setores da sociedade em diferentes níveis), levando a um novo modo de se ver o mundo.

No Brasil, o conjunto desses fatores, articulados com mudanças sociais ocorridas no período (como imigração, incorporação de novas culturas, novas crenças religiosas, surgimento de concepções estético-filosóficas entre outras), vão ter reflexos importantes na literatura. Tristão de Ataíde criou o termo Pré-Modernismo posteriormente (1939) para designar os anos que se estendem do princípio do século XX até a Semana de Arte Moderna, em 1922.[12]

Por duas décadas, as obras surgidas no movimento pré-modernista, com a renovação de temas e motivos, muito enriqueceu a literatura de então; apesar de ainda conservar traços parnasianos e simbolistas, apresenta inovações, com a exposição da realidade social brasileira e temáticas envolvendo fatos históricos, políticos, econômicos e sociais. Mas o aspecto peculiar da produção literária de então deveu-se também às novas vertentes estilísticas, o uso da linguagem coloquial e à ampliação dos temas abordados por autores que escreviam sobre a realidade urbana e suas regiões de origem.

Embora a historiografia literária considere Euclides da Cunha, que publica *Os sertões* em 1902, e Augusto dos Anjos que, em 1912, publica *Eu*, livro de poesias, entre os autores pré-modernos mais representativos,[13] foi um período em que despontaram muitos narradores e poetas no cenário literário. Para Alfredo Bosi (1975, p. 12), os escritores eruditos, no geral ainda conservadores, embora mais estilizados, trazem algo de renovador em seus escritos: “Um Euclides, um Graça Aranha, um Monteiro Lobato, um Lima Barreto injetam algo de novo na literatura nacional, na medida em que se interessam pelo que já se convencionou chamar ‘realidade brasileira’.”

No início do século XX, a representação revitalizada da realidade na literatura se evidenciou pela busca de um novo realismo. No panorama cultural tem destaque a literatura de alguns escritores que, a par dos nomes aclamados pela academia, demarcaram seu espaço com a denúncia social da marginalidade; autores cujas obras registraram a sociedade brasileira em reformulação inusitada, como Graça Aranha

[12] Cf. Tristão de Ataíde. *Contribuição à História do Modernismo. O Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1939. Apud Bosi, 1975, p. 12.
[13] Alfredo Bosi, no livro *O pré-Modernismo*, p. 12, destaca, além dos dois escritores citados, também Monteiro Lobato, Graça Aranha e Lima Barreto.

que, em *Canaã* (1902), retrata a imigração alemã para o Brasil; e Lima Barreto, escritor carioca que fez uma crítica da sociedade urbana da época, com *Recordações do Escrivão Isaías Caminha,* (1909) e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915).

Surge, em meio à prosa das primeiras décadas, o regionalismo literário pré-modernista que, mesmo eivado de influência naturalista e parnasiana, marcou espaço dando continuidade à valorização da cultura popular, com escritores focalizando a paisagem, a cultura popular, o homem das regiões interioranas, e apontando a descriminação sofrida pelo sertanejo, pelo caipira, pelo mulato em contos e demais criações publicados em revistas, periódicos e folhetins.

Com João Simões Lopes Neto, escritor gaúcho, autor de *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), vimos surgir o regionalismo do sul do país; o goiano Hugo de Carvalho Ramos publica *Tropas e Boiadas* (1917). Monteiro Lobato, autor de *Urupês* (1918) e *Cidades Mortas* (1919), Valdomiro Silveira, com *Os Caboclos* (1920) e Cornélio Pires, com *Conversas ao Pé do Fogo* (1921) foram escritores paulistas que mostraram o homem simples do campo numa região que entrou em decadência econômica com o fim do ciclo do café no vale do Paraíba, mas que exaltaram também a rica cultura típica do interior do estado de São Paulo.

Contudo, entre os historiadores da literatura brasileira encontramos quem explique o regionalismo pré-modernista com argumento pouco plausível. É o caso, por exemplo, de Mário da Silva Brito (1974, p.141), para quem

> O clima nacionalista que festejava o Centenário da Independência [que] faria florir uma literatura regionalista voltada ao homem brasileiro, sobretudo ao pobre homem do interior. Jeca Tatu transforma-se em símbolo. Lobato passa a ser imitado. O regionalismo converte-se, aos poucos, no caboclismo – que é uma espécie de decadência do regionalismo.

Mas as obras literárias do regionalismo pré-modernista são anteriores ao “clima nacionalista” da preparação das comemorações a que se refere Brito. A crítica do autor de *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna, está restrita ao regionalismo paulista, sem considerar as obras de escritores de outras regiões, e mostra-se focada nas primeiras publicações de Monteiro Lobato. Para o crítico, “o gênero passa pelas contribuições decorativas dos versos de Paulo Setúbal e anedóticas de Cornélio Pires, para, em seguida, descambar num processo fácil e falso, em que pululam mediocridades sem conta.” (p. 141) Fácil é ver, na

posição do crítico, a total indiferença ao significado mais amplo do regionalismo literário pré-modernista: dar a conhecer uma outra realidade social que não somente a da "grande cidade" prestes a surgir com a nova era industrial (p. 142).

Ainda no final dos anos de 1890 um nome se destaca como pioneiro nesse movimento de retorno ao resgate da alma nacional: Afonso Arinos de Mello Franco, jurista, político, historiador, conferencista, ensaísta e crítico brasileiro, que em 1897 publicou o folhetim *Os jagunços* (a respeito da Guerra de Canudos). Sua defesa arraigada da cultura brasileira teve a influência de José de Alencar; seus contos apareceram em jornais da época e posteriormente (1898) foram reunidos em livro com o título *Pelo Sertão.*

Afonso Arinos teve importância particular no cenário paulistano que antecedeu os acontecimentos dos anos 20[14]. No decorrer de 1915, ele proferiu, em São Paulo, uma série de conferências intitulada "Lendas e tradições brasileiras". Presente às conferências estava o jovem Mário de Andrade que, influenciado pelas ideias do palestrante e pelos contos de *Pelo sertão*, escreve as narrativas regionalistas "Caçada de macuco" (1917) e "Caso pansudo" (1918) (Apud CARVALHO[15]).

Entre os modernistas, alguns deles, por certo, atenderam à convocação feita pelo mestre em sua apresentação final: "Durante um século estivemos a olhar para fora, para o estrangeiro: olhemos agora para nós mesmos." (ARINOS, 1969, p. 707) E como bem observou Nicolau Sevcenko (1992, p. 238), Afonso Arinos foi o "vértice do movimento de 'redescoberta' do Brasil 'popular', 'folclórico' e 'colonial'". Como se vê, "as divisões da história literária nem sempre dão conta das continuidades e das rupturas." (CARVALHO)

Alfredo Bosi (1970, p. 208) aponta para certa continuidade entre alguns escritores da virada do século e os modernistas, ao observar que "[...] alguns dos nossos regionalistas precederam, em contexto diferente, o vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana"[16].

---

[14] Em *História do Modernismo Brasileiro* - Antecedentes da Semana de Arte Moderna (1974), Mário da Silva Brito não faz nenhuma referência a Afonso Arinos. O destaque que damos ao eminente conferencista se justifica pelo teor de sua obra e por, de certa forma, ter contribuído para as ideias defendidas posteriormente por Mário de Andrade. Cf. Ricardo Souza de Carvalho. "Através do Brasil com Afonso Arinos". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n. 46 (2008). Disponível em: www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34605/37343.

[15] Idem.

[16] BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 208.

Mas vai caber ao amplo movimento de ideias promovido pelo Modernismo, em 1922, a redefinição cultural, considerada por Antonio Candido (1976, p. 124) como a "tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro." A participação de artistas de variada natureza contribuiu para a heterogeneidade da Semana e maior repercussão de seus resultados: Heitor Villa-Lobos, na música; Victor Brecheret, na escultura; Anita Malfatti e Di Cavalcanti, na pintura, foram alguns deles.

O Brasil entra na moda. Melhor dizendo, o país torna-se motivo de revisão histórica. Busca-se uma arte genuína e para isso foi forçoso rejeitar a influência europeia, fosse por meio do humor ou de manifestos. A elite intelectual volta a pensar as raízes do Brasil. Oswald de Andrade, em 1924, publica o "Manifesto da poesia Pau-Brasil" e no ano seguinte o livro de poesias *Pau-Brasil*, em 1925, que punha em prática o programa modernista proposto pelo Manifesto.[17]

Os modernistas queriam mesmo "redescobrir o Brasil". No afã de realizar uma leitura própria de suas origens e na trilha das concepções estéticas da proposta modernista, muitos artistas tornam-se intérpretes do país, com seus poemas e livros, quadros e música, relatos de viagens e até filmes. Veja-se os artistas e suas obras mais representativas nos agitados anos 20:

- Tarsila do Amaral, pintora, abordou em suas obras temas sociais, cotidianos e paisagens do Brasil, como: A Negra – 1923, Caipirinha – 1923, Carnaval em Madureira – 1924, Palmeiras – 1925, *Abaporu* – 1928.
- Cassiano Ricardo foi jornalista, poeta e ensaísta brasileiro. Escreveu *Vamos caçar papagaios,* em 1926, inspirado na Carta do Descobrimento.
- Mendes Fradique[18]. Escreveu *História do Brasil pelo método confuso*, em 1927, com tom irônico e debochado.
- Mário de Andrade, em 1928, publicou o romance *Macunaíma*.
- No cinema, *O guarani*, de José de Alencar, foi adaptado pela primeira vez em 1912.[19]

[17] Oswald de Andrade, do livro *Pau-Brasil*, "Canto de Regresso à Pátria": Minha terra tem palmares/ Onde gorjeia o mar/ Os pássaros daqui/ Não cantam como os de lá// Minha terra tem mais rosas/ E quase que mais amores/ Minha terra tem mais ouro/ Minha terra tem mais terra// Ouro terra amor e rosas/ Eu quero tudo de lá/ Não permita Deus que eu morra/ Sem que volte para lá// Não permita Deus que eu morra/ Sem que volte para São Paulo/ Sem que veja a Rua 15/ E o progresso de São Paulo.
[18] Mendes Fradique (pseudônimo de José Madeira de Freitas), foi desenhista, caricaturista, médico, escritor e pintor brasileiro.
[19] Trata-se de filme mudo, hoje considerado perdido.

Os ecos da revolução estética promovida na Semana de 22 vão se fazer ouvir pela década de 1930 afora, como se observa ainda em *Cobra Norato*, do poeta e diplomata Raul Bopp, em 1931, e a *História do Brasil,* escrita pelo poeta Murilo Mendes em 1932.

Mas a euforia característica dos modernistas foi logo atenuada. As ideias apresentadas na Semana de Arte Moderna causaram impacto na sociedade elitizada, mas não tiveram aceitação imediata. No entanto, sua repercussão na literatura e cultura brasileiras estenderam-se rumo ao futuro, influenciando gerações, embora só tenham sido realmente compreendidas mais profundamente após algumas décadas.

Antonio Candido entende que as ideias postas pelo Modernismo na fase heroica se configuraram num projeto de revolução estética nas artes; isso porque, na década de 20, predominava uma visão de Brasil como um país novo, prestes a atingir pujança num futuro próximo – o que não aconteceu; nesse contexto, a utopia das vanguardas se desfaz. Já na década de 30, sem qualquer programa artístico a ser seguido e com as novas coordenadas no quadro político, observa-se na sociedade a consciência mais madura que leva à percepção de Brasil como país subdesenvolvido – os aspectos predominantes, então, são os ideológicos. (CANDIDO, 1987d p. 140) Como todo evento social traz implícito uma base ideológica, é reconhecido no movimento da Semana de 22 o compromisso com a valorização da cultura nacional. Entretanto, nos anos 30 a ideologia esteve mais presente nos acontecimentos do país.

Assim, em meio a profundas mudanças sociopolíticas ocorridas no final da década anterior (1920), as vanguardas se calam e o país passa a ser percebido por uma nova ótica. Dada essa nova realidade, Alfredo Bosi assinala no ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira” (2003, p. 217):

> Só em torno de 30, e depois, o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório e já não mais mítico, seria o objeto preferencial de um romance neorrealista e de uma literatura abertamente política. Mas ao longo dos anos propriamente modernistas, o Brasil é uma lenda sempre se fazendo.

1.1 Dos anos 1930 aos anos 1940: contexto histórico-literário

Para a formação do espírito nacional,

a arte pode concorrer mais do que a própria história.
Fernando de Azevedo

No Brasil do final da República Velha, no cenário da desgastada política do café com leite, graçava o desemprego e a miséria entre a maior parte da população cada vez mais descontente. A crise econômica, política e social levou à deposição do presidente Washington Luís e ao golpe de Estado de 1930 com a chegada de Getúlio Vargas ao poder.

Na nova década, os tempos são outros. O país assiste à instituição radical de uma nova ideologia, divulgação do marxismo e crescimento do Partido Comunista Brasileiro, surgimento da Ação Integralista, do populismo trabalhista getulista e ainda o ressurgimento do poder da religião católica. Quanto à literatura, a nova situação sócio-político vai ter grande repercussão nas obras surgidas no período, com as narrativas configuradas nos romances sociais de temática regionalista. Face a esse quadro, Alfredo Bosi, no ensaio "Moderno e modernista na literatura brasileira" (2003, p. 221-222) vai dizer que

> [...] o Modernismo fora apenas uma porta aberta: o caminho já era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente, isto é, aquele imenso e difícil "resto", aquele denso intervalo físico e social que se estende entre os extremos do mundo indígena e do mundo industrial. [...] O mundo da experiência sertaneja ficava muito aquém da indústria e dos seus encantos; [...]

Assim é que, sob a égide do "espírito dos anos 30", tem início "a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil" (CANDIDO, 1987, 195-204). Antonio Candido aponta para a surpreendente tomada de consciência ideológica que passa a ser manifestada pelas classes intelectual e artística. Diz ele:

> Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 1987, p. 82)

As produções culturais que surgem tanto enaltecem o país como fazem críticas sociais sob novas perspectivas ideológicas; de modo geral podemos citar:

- Nas artes plásticas, em 1932, Candido Portinari faz uma exposição em que revela, com sua pintura, a paisagem e o homem rurais; nas representações das figuras pobres, vemos a denúncia social.
- O rádio, em expansão por todo o território brasileiro, passa a ser o veículo de integração nacional[20]; a marchinha de carnaval "História do Brasil", do compositor Lamartine Babo, é o grande sucesso de 1934.
- Na incipiente indústria cinematográfica, o cineasta Humberto Mauro, em 1937, realisa o filme "Descobrimento do Brasil".

O crítico João Luiz Lafetá, em "Estética e ideologia: o Modernismo em 30" (2004, p. 67), assinala outras novidades: "A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama e das secas etc." Dentro desse novo espírito, grande parte das novas narrativas e outras produções no plano cultural voltam-se, de forma marcante, para o popular e para a realidade do interior do país.

A literatura brasileira entra na década de 1930 sob a égide do romance regionalista. O regionalismo volta a ter presença significativa na historiografia literária; afinal, como assinala Alfredo Bosi,

> A história literária não obedece apenas a vetores de continuidade, que, sem dúvida, são evidentes quando se consideram as influências, os intertextos, os retornos, as afinidades. A história literária traz também, como tudo o que vive no tempo, as surpresas da descontinuidade. (BOSI, 2013, p. 238)

Com efeito, se de imediato à Semana de Arte Moderna realizada em 1922 as propostas arrojadas da jovem elite de artistas paulistanos, promotores do marcante evento, não obtiveram a repercussão esperada, nas décadas de 1930-40 ocorre o amadurecimento do ideário modernista num quadro mais propício em que se intensificam e se mesclam "a libertação do academicismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país." (CANDIDO, 1976, p. 124). O próprio Mário de Andrade, um dos seus mais destacados expoentes, em 1942, passados vinte anos, profere uma

[20] O rádio vai ser usado também como principal meio de veiculação dos discursos de Getúlio Vargas na divulgação da ideologia do Estado Novo, principalmente a partir de 1937.

Conferência sobre o Modernismo de 22, em que examina as implicações posteriores do evento, reiterando que

> O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1974, p. 242).

Coerentemente, suas obras, desde o início de sua carreira, revelaram a preocupação com a realidade brasileira, priorizando os temas nacionais e colocando em destaque uma linguagem local própria; surtiram efeitos estéticos, mas não foram o suficientes para ter interferências sociais.

No entanto, as transformações decorrentes do novo momento político (1930) têm repercussões que interferem na natureza da literatura e a direcionam para uma nova função, ao favorecer a divulgação das propostas vanguardistas dos anos 1920. A continuidade daquelas ideias se amplia e se amolda ao movimento de renovação na cena literária: ao lado do surgimento do romance urbano, os temas regionais ganham força e adquirem dimensão nacional, com destaque para os autores do romance nordestino; além disso, diferentemente do período anterior, desenvolve temas psicológicos e sociais. Tem destaque, também, a moldagem de uma nova estética que incorpora a linguagem coloquial, popular e regionalista, principalmente nos romances.

Em *Céu, inferno,* Alfredo Bosi faz uma observação precisa a respeito do estado da literatura desse período:

> Na grande literatura do meio do século XX, o que está vivo não é a temática modernista em si mesma, oscilante entre a urbe moderna e a mata virgem; o que está vivo é o princípio da emancipação da escrita literária de todos os resíduos de uma prática convencional. O que está sempre vivo é o desejo de plasmar uma palavra que honre as potencialidades todas do real sem perder a coerência e o rigor de um ponto de vista pessoal que tudo articula e exprime quer ideológica, quer poeticamente. (BOSI, 2003, p. 237-238)

Com precisão, Bosi (2013. p. 221) observa que “A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno.”

O fim da II Guerra Mundial traz uma nova realidade para todo o mundo. No Brasil dos anos de 1940, o panorama político-social passa por profundas transformações. Assiste-se à queda de Getúlio e sua substituição por um presidente eleito democraticamente, e a sociedade brasileira anseia por desenvolvimento e progresso, ou seja, novamente se almeja a modernização.

Esse cenário possibilita a escritores, poetas e artistas sentirem-se livres para renovar modos de interpretação do país. A arte regional e popular volta a ser valorizada, surgem novas técnicas de expressão e cresce a experimentação linguística e temática nas produções literárias. Exemplo disso é o lançamento da obra inaugural de Guimarães Rosa, em 1946, com os contos de *Sagarana.*

Mas, apesar da intensa valorização da obra "revelação" por parte de críticos e acadêmicos, outras obras de autores regionalistas ficaram relegadas à margem do reconhecimento oficial, apesar dos nomes já conhecidos de seus autores. Há de se reconhecer que alguns aspectos formais e temáticos presentes em *Sagarana* apontam para tópicos tratados nas obras de escritores e artistas que também se dedicaram a tematizar quadros culturais do Brasil moderno, como o cotidiano da população mestiça no interior do país e a diversidade de práticas religiosas. Assim, importa lembrar escritores e artistas que lançaram suas obras nesse período:

- Graciliano Ramos, que por essa época era um escritor bastante conhecido, publica *Histórias de Alexandre*, em 1944. Livro de contos (gênero pouco usual para o escritor), coletados do folclore alagoano, com histórias contadas por um típico mentiroso sertanejo, não recebeu atenção merecida por parte da crítica.
- Bernardo Élis, escritor goiano que estreia na literatura em 1944 com *Ermos e Gerais*, e, como mostra Gilberto Mendonça Teles, "trazendo novamente à cena a temática regional e, pela linguagem e pela técnica modernizante, criando no Centro do Brasil uma obra estranha e original." (TELES, 2002, p. 333)
- Ariano Suassuna, que se dedicava a uma dramaturgia de cordel, enraizada no imaginário nordestino. Sua primeira peça é *Uma mulher vestida de Sol*, de 1947, baseada em um romanceiro nordestino.

A escrita literária dos anos 30 e 40 se emancipa da prática convencional e, com criatividade e tratamento original, contribui para ampliar o conhecimento do Brasil.

1.2 Modernização da literatura regional

A literatura se revigora sempre que fica próxima de suas raízes,
e tanto mais quanto mais profundas estas mergulhem no solo.

Afrânio Coutinho

Uma das regiões mais representativas no campo da nossa cultura é o *sertão*, categoria fundamental para se entender o Brasil. A palavra entrou para o imaginário brasileiro desde a carta de Caminha: "Todavia, como os arvoredos são muito numerosos e grandes – e de infinitas espécies – não duvido que por esse *sertão* haja muitas aves!" (CASTRO, 1985, p. 91. *Grifo nosso*)

A historiadora Janaína Amado[21] informa que "Para o colonizador, 'sertão' constituiu o espaço do outro, o espaço por excelência da alteridade." Mas no início do século XIX, "sertão" foi transformado numa categoria essencial para o entendimento de "nação". Diz a autora:

> No período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, mais precisamente entre 1870 e 1940, "sertão" chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira.

O sertão é tido como o *locus* onde a brasilidade se esconde. Monteiro Lobato, em sua ferrenha defesa da nacionalidade, assinala que "é lá que está o verdadeiro

[21] Cf. AMADO Janaína. "Região, sertão, nação". Texto disponível em: < http://docs.google.com>. Acesso em 20 set. 2008.

Brasil e não nas cidades do litoral, já diluídas em cultura estrangeira, invadidas pela imigração"[22]

No período de transição do pré-modernismo, o conto regionalista – o "regionalismo pinturesco"[23], na visão de Antonio Candido (1981, p. 298) –, é praticado, sem grande êxito, como uma variante naturalista. Visto como literariamente inexpressivo pelo poder acadêmico, é marginalizado pela literatura oficial.

Na década de 1930, questões relacionadas com a identidade nacional, já defendidas pelo movimento da "Semana de 22", colocam em cena, em novos termos, a necessidade de se buscar o Brasil ainda desconhecido. Nesse momento o sistema literário brasileiro já existe, o Brasil é nação reconhecida no mundo, mas paradoxalmente, aqui ainda é ignorado em sua totalidade – por subestimação da elite cultural. Após um período de perturbações político-sociais, a nova década vai trazer propostas ideológicas que vão servir de cenário também para as novidades temáticas e artísticas em geral, principalmente no que se refere ao regionalismo.

Mas o romance nordestino de 30 está ancorado na consciência regionalista que começou a emergir ainda na década anterior. A referência maior encontra-se no *Manifesto regionalista de 1926*, elaborado por Gilberto Freire, que reuniu em torno de si um grupo de intelectuais de Recife e esteve à frente da defesa das tradições culturais de sua região. As ideias estabelecidas no *Manifesto* estavam voltadas para o tradicionalismo nostálgico ao revalorizar a herança cultural do passado (ALMEIDA, 1981, p. 170). Como observou José Maurício Gomes de Almeida em *A tradição regionalista no romance nordestino* (1981, p. 171),

> [...] pode-se perceber que a proposta cultural regionalista assume papel explícito, de norma orientadora e de elemento catalisador. A renovação literária vem a ser aqui fruto de um contato mais direto da arte com a realidade local (linguagem coloquial, vida social, folclore etc...), não produto de uma experimentação consciente com os meios de expressão. A arte se renova por um mergulho no rico manancial de valores e tradições locais, até então desprezadas em prol da cultura acadêmica alienante.

[22] Apud ALEIXO, A. C. V. A imagem literária de um sertão chamado Brasil. *Revista da UFG,* Vol. 7, No. 01, junho 2004. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agro/V11_imagem.html>. Acesso em 15 mai. 2016.

[23] CANDIDO (1981, p. 298). O crítico usa o vocábulo equivalente a *pictórico.* O dicionário Houaiss registra a palavra como tradução do italiano *pittoresco*; "relativo a pintor, a obras de pintura; [...] relativo a paisagem, a cenas especialmente expressivas."

A proposta defendida por Gilberto Freire guardava um forte vínculo com o rural; e embora fosse urbana quanto a seu local de origem, manteve em relevo seus laços profundos com a cultura agrária da região. Deixando de lado as questões de ordem estética, o ideário defendido por Freire deixa subentendido uma ideologia passadista presente na base de suas concepções de cultura nordestina. Para Almeida (1981, p. 172), “O drama da cultura regional ameaçada parece sensibilizar mais os intelectuais e artistas do que o drama social do homem.”

Na opinião de Almeida, os anos corridos entre 1928 (com a publicação de *A bagaceira*) e o final da II Guerra Mundial em 1945 constituem a “época áurea” da ficção social. Por sua vez, Alfredo Bosi (1983, p. 439) amplia a discussão sobre o assunto, ao observar outros aspectos: “Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance empenhado desses anos fecundos para a prosa narrativa.”

João Luiz Lafetá (2004, p. 57) vê uma artificialidade na “separação” entre estética e ideologia referente às décadas de 20 e 30, trazendo um outro ponto de vista. No ensaio *Estética e ideologia: o Modernismo em 30*, ele destaca a importância dessa divisão como recurso dialético para uma análise mais precisa e entendimento da continuidade da ideologia nos anos seguintes. Diz ele:

> O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos, mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre eles. Sob esse prisma, podemos examinar o Modernismo brasileiro em uma das linhas de sua evolução, distinguindo o seu projeto estético (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).

É importante destacar o aspecto ideológico do Modernismo (pouco lembrado pela crítica), que nos anos seguintes vai atingir o primeiro plano na ordem cultural no país. Quanto a isso, o crítico ainda esclarece:

> [...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais, o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas [...] pelo

> desenvolvimento do país, iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem "oficializada", acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as "componentes recalcadas" de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial... (LAFETÁ, 2004, p. 57-58)

Numa nova fase, o projeto ideológico que se configura a partir da década de 1930 tem uma ênfase maior ao se voltar para as questões sociais, com o crescimento da conscientização política e as discussões acerca das relações da ideologia com a arte (papel do escritor e função da literatura na sociedade).

Os romances regionais do nordeste absorvem, em grande parte, as premissas freirianas, que soam como saudosistas de um tempo que já se foi. Mas a partir da nova década de 30, os escritores passam a se preocupar mais em questionar a realidade do que renovar a linguagem literária; isso leva à predominância do romance social como narrativa que vai dominar o período com uma estética própria do período.[24] Na prática, esses aspectos vão começar a aparecer em 1928, no romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Mas com a década de 1930 surgem as mais representativas obras do chamado romance regionalista nordestino, que incorporam as preocupações sociais, demonstrando a vocação de crítica à realidade sociocultural no contexto da época: em 1930 *O quinze*, em que Raquel de Queiroz revela o sofrimento da população sertaneja durante a seca de 1915, uma das mais rigorosas ocorrida até então; em 1932, José Lins do Rego, em *Menino de engenho*, conta sua história mostrando a vida num engenho de açúcar; em 1933, *Cacau* de Jorge Amado, que se destaca como romance regionalista urbano de denúncia social e clara postura ideológica; e em 1938 *Vidas secas* de Graciliano Ramos, romance de crítica social e certa abordagem psicológica dos personagens.

É preciso observar que, nas produções literárias citadas, no que pese sua importância como obras modernas, as narrativas voltam a apresentar traços naturalistas com desenvolvimento de ações lineares e tradicionais; ali, a força da linguagem revolucionária da estética modernista mostra sinais de enfraquecimento.

Mas a renovação no romance moderno brasileiro vai ocorrer também com o desenvolvimento de temas introspectivos voltados para a exploração do psicológico e de novas formas de narrar os dramas do universo urbano. Com a incidência de temas

[24] Cf. ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Op. cit. p.176.

dessa natureza assiste-se à descentralização da produção literária para além do romance regional, mas ainda com a predominância de uma visão crítica das relações sociais. Dessa forma, a renovação do romance continua em direção à década seguinte e assiste ao surgimento de novos escritores:

- Marques Rebelo, pseudônimo do jornalista Eddy Dias da Cruz, com *Marafa* (1935) e *A Estrela Sobe* (1939)
- Ciro dos Anjos com *O amanuense Belmiro,* publicado em 1937, que anota, num diário pessoal, os acontecimentos de seu cotidiano.
- Lúcio Cardoso estreia na literatura no contexto da ficção regionalista com *Maleita* em 1934 e *Salgueiro* em 1935. Seus romances seguintes são de cunho psicológico.
- Cornélio Pena foi romancista e também pintor, gravador e desenhista. Sua estréia na literatura se dá com *Fronteira* em 1935. É considerado o criador do realismo psicológico brasileiro.
- Érico Veríssimo com *Saga* (1940) e O continente (1949), 1ª parte da trilogia *O tempo e o vento.*[25]

Mas na história da literatura brasileira sempre encontramos autores que deslindam a diversidade das memórias arcaicas, transformando-as em matéria de composição estética. Este aspecto está presente em *Sagarana*, primeira obra publicada de João Guimarães Rosa[26], que logra a modernização da literatura regional com inovações de linguagem e de estruturação narrativa.

Rosa estabelece uma “relação válida e fecunda entre o homem erudito e a vida popular”, revelando sua “relação amorosa” com o universo rural de suas origens mineiras, como observou Alfredo Bosi (1994, p. 334). Quanto a isso, lembramos que Walter Benjamin (1987, p. 198) dá por certo que, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos

[25] A 2ª parte – O retrato – é publicado em 1951; a 3ª parte – O arquipélago – em 1962. A trilogia épica *O tempo e o vento* tem início com a ocupação do "Continente de São Pedro" em 1745 e segue até 1945 (fim do Estado Novo), contando a saga de uma família, metáfora da formação do Rio Grande do Sul.

[26] Guimarães Rosa estreou nas letras em 1929, quando cursava a faculdade de medicina, em Belo Horizonte. Levado pela necessidade financeira, escreveu quatro contos: *Caçador de camurças, Chronos Kai Anagke* (título grego, significando *Tempo e Destino*), *O mistério de Highmore Hall* e *Makiné* para um concurso promovido pela revista *O Cruzeiro*. Todos os contos foram premiados e publicados com ilustrações em 1929-1930. Rosa ganhou a recompensa de cem contos de réis.

inúmeros narradores anônimos.” Mas lembra também que o narrador conta o que ele retira de sua própria experiência; afinal, “quem viaja tem muito o que contar”.

1.3 Sagarana: a obra na historiografia literária

Os grandes movimentos, aqueles que contam, não são os movimentos formalistas
ou em demasia intelectualizados e logicamente articulados,
dos quais se distingue claramente as motivações, o começo e o fim;
são os que se perdem como a água de um “oued”[27] *nas areias,*
que desaparece ao olhar mas continua irrigando subterraneamente.

Julien Gracq

Nunca vi ninguém
Viver tão feliz
Como eu no sertão
Perto de uma mata
E de um ribeirão
Deus e eu no sertão

Victor Chaves[28]

Guimarães Rosa começa no ofício de escritor tendo por cenário esse complexo panorama sociocultural, com a profusão de mudanças ocorridas desde o início dos

[27] Nota do tradutor: *“oued”*: Curso de água temporário.
[28] Letra da música “Deus e eu no sertão”.

anos de 1930. Ele se introduz oficialmente na cena literária brasileira em 1946, com a publicação de *Sagarana*.

Até chegar à primeira edição, *Sagarana* traçou um itinerário singular, a começar pelos textos que o compõem, escritos bem antes de sua publicação. Os contos ali compilados foram escritos em tempos de transformações fundamentais para toda a sociedade e apresentam a singularidade de, em termos estéticos, não se aproximarem de qualquer tendência literária da sua época. Em termos ideológicos, o livro requer ser considerado no contexto de uma realidade nacional mais abrangente, atualizado com as exigências de novos tempos: tanto quanto à época em que os contos começaram a ser escritos no início do Estado Novo[29], como ao ano de sua publicação em 1946, após o fim da II Guerra Mundial.

Em 1937, Guimarães Rosa reúne seus escritos em um volume a que intitula "Contos" e o inscreve no Concurso Humberto de Campos (ele foi classificado em segundo lugar) com o pseudônimo de VIATOR. Sônia Maria van Dijck Lima (2000, p. 12)[30] revela que, em um volume arquivado no IEB – USP, encontra-se uma cópia em carbono encadernado em couro vermelho que corresponde à 1ª versão de *Sagarana*. Ali Rosa explica que: "'Sezão' e outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui." Portanto os textos de *Sagarana* que vêm a público em 1946 começaram a ser gestados e foram concebidos na década de 1930, no contexto das grandes mudanças na vida política e cultural do país. Alguns anos depois, ele procede a um trabalho de depuração e aprimoramento textual, até considerá-lo pronto para publicação; no decorrer desse processo, alguns contos são retirados e outros renomeados. O próprio autor revela, em carta escrita a João Condé:

> O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses, sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi 'retrabalhado', em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez.) (ROSA, 2001, p. 23)

[29] Getúlio Vargas decreta o Estado Novo em 10 de novembro de 1937.
[30] Sônia Maria van Dijck Lima, em *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*, 2000, p. 12. Ver também: **"**Procedimentos escriturais de Guimarães Rosa". *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, n. 16, 2000, p.76-91.

No entanto, o regionalismo rosiano se diferencia dos anteriormente ocorridos de modo esporádico, porém integrantes da formação de nossa literatura, como o regionalismo romântico do século XIX e o do pré-modernista.

A pesquisadora Lígia Chiappini (1994), no estudo “Velha Praga? Regionalismo Literário Brasileiro”, ao se referir à incursão de Rosa no percurso do regionalismo na historiografia literária, faz a seguinte observação:

> (...) Da defesa ingênua e xenófoba de Távora e da utilização ainda desconjuntada do folclore ao requinte com que isso tudo é aproveitado por Guimarães Rosa, foi necessário trilhar um longo caminho para criar e fortalecer uma vertente riquíssima da literatura brasileira (LEITE, 1994, p. 678).

O homem interiorano havia sido representado, até então, quase sempre de forma folclórica em seu habitat. Rosa subverteu esse enfoque. Para ele o sertanejo não é definido em função da cultura dita civilizada que detém o poder do “conhecimento”, mas apresentado como ser múltiplo que não cabe ser cristalizado por tipologias. Assim, com o foco de atenção voltado aos aspectos sociológicos, fixado nos valores culturais da população da região abordada, faz parecer que Guimarães Rosa foi regional sem ser regionalista.

Esse olhar diferenciado do escritor leva Antonio Candido, em texto de 1982, a reconhecer a necessidade de uma outra chave de análise para abordar seus contos, diferente da forma como vinham sendo vistos na opinião de alguns críticos.

A publicação de *Sagarana*, em 1946, pode ser considerada como a culminância da redefinição cultural desencadeada em 1922 e se estabelece como um marco no sistema literário brasileiro. Guimarães Rosa realiza, à sua maneira mineira de ser, a síntese modernista. Ele transforma o cotidiano rural em registro estético-cultural e inaugura uma narrativa *sui-generis.*

Em tempos de modernização, Rosa dá a conhecer o rico mundo do sertão, pelo reconhecimento do que essa região tem de valor e riqueza cultural, fazendo repercutir sua escritura artística no mundo urbano e culto ao revelar imagens guardadas na quase desconhecida memória coletiva da população do interior. O autor integraliza uma consciência literária autônoma que independe da consciência de nacionalidade,

nos moldes da abrangência concebida por Mário de Andrade – ele mostra a brasilidade expressada no conjunto dos vínculos culturais de uma região.

Para o escritor mineiro, impõem-se a paisagem humana: caráter do homem, vida, costumes, crenças dos habitantes esquecidos dos pequenos vilarejos do sertão e o quanto tudo isso interfere na dinâmica do lugar. Em termos ideológicos, a realidade ficcionalizada na configuração de uma comunidade rural pobre e simples – espaço da narrativa – institui-se como contraponto às exigências de um tempo de modernizações dentro da sociedade.

O processo de modernização do pensamento brasileiro refletiu significativamente na história das artes locais. Assim, na literatura, temas e problemas sócio-políticos refletem o país, trazendo a atualização de formas, questões da brasilidade, influências estrangeiras. Nessa trilha, tudo caminha para uma posterior abertura para o mundo.

No universo social criado pelo autor de *Sagarana* ocorrem formas de relacionamento humano que demonstram o entendimento do autor quanto ao modo de os indivíduos estarem no mundo (ELIADE, 1992). Assim é que um dos mais caros aspectos apreciados por Rosa e que o aproxima do homem do sertão é o da religiosidade popular[31]: os entrelaçados do catolicismo rústico e as modalidades arcaicas e mais recentes de cultos afro-brasileiros (BRANDÃO, 1980, p.121).

As novidades estéticas e o trabalho na arquitetura narrativa dos temas trazidos pelo autor estreante foram festejadas por boa parte da crítica.[32] Foi grande o impacto da obra no meio intelectual e entre os que exerciam a crítica literária à época de sua publicação; no entanto, a recepção nem sempre foi favorável em termos de valor literário, como pode ser visto nas primeiras críticas. Os motivos vão desde inconsistência da estrutura textual a uma indisfarçável discriminação pelo tema da cultura popular ali presente.

Sagarana foi recebida por Álvaro Lins como “grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível” (LINS, 1947, p. 176). Já Paulo Rónai (1958, p. 129), desde logo destaca Guimarães Rosa como “autor regionalista” de uma obra com “conteúdo universal e

[31] O tema da crendice popular também é desenvolvido pelo autor no conto “Corpo fechado", na mesma coletânea.
[32] O universo da cultura popular trabalhado por Guimarães Rosa, em *Sagarana,* já estava presente na obra *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos – que por essa época era um autor já consagrado – publicada em 1944, sem grande repercussão junto à crítica.

humano", e destaca "a superstição, um dos mais importantes elementos de quantos concorrem para a construção do universo do contista." (p. 135). A crítica mais ampla e consistente vem de Antonio Candido, para quem "a língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no meio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas." (CANDIDO, 2002, p.106) – em se tratando de literatura regionalista, uma combinação ideal. Tanto é que, quanto ao texto de "São Marcos", o crítico aponta ainda a "região" como verdadeira personagem que "redime o anedótico e garante o toque literário autêntico." (p. 188).

Por sua vez, Álvaro Lins vê nesse conto uma escritura menos afirmativa como ficção "por uma certa fragilidade na ação novelística." (1947, p. 182) E para Graciliano Ramos, um dos jurados do concurso do qual Rosa participou, "este doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores induz o autor a certa dissipação naturalista." (Graciliano Ramos apud BOSI, 2003, p. 35)[33]

Mas na visão do crítico contemporâneo Luiz Roncari, um dos aspectos que se destaca em "São Marcos" deve-se a que o narrador "está no centro mesmo dos acontecimentos e estes são vividos, vistos, narrados e interpretados diretamente por ele." (RONCARI, 2001, p. 119). A ensaísta Ligia Chiappini, (1995) observa ainda que *Sagarana* traz a ambígua característica de redimensionar o espaço regional, distinguindo-o do anterior regionalismo literário de feição exótica e saudosista.

Os contos de *Sagarana*, embora representem diferentes realidades, destacam os aspectos do homem rural e do grupo social do qual faz parte. São histórias que retomam os fios narrativos da tradição dos viajantes (característica do autor), agora em nova perspectiva e peculiar abordagem; comportam comentários e reflexões espirituosos com o emprego de ditos e provérbios populares, diálogos com registros diretos da fala popular e rude do homem do sertão, reprodução de quadras e poemas com a fixação de formas e sintaxes arcaicas e/ou arcaizantes.

A mudança aí observada na abordagem do texto em questão, da alteração de juízos estéticos e diferentes pontos de vista da crítica, ocorrem em paralelo às mudanças das concepções teóricas para se abordar a literatura ao longo das últimas décadas. Com o desenvolvimento de novos pensamentos críticos para se pensar e analisar o texto literário, nota-se que o interesse e o destaque destinados aos aspectos

[33] A citação de Graciliano Ramos, feita por Alfredo Bosi (2003), foi publicada em "Conversa de bastidores", n' A Tribuna, Santos, 16/5/1944.

culturais presentes em *Sagarana* têm permitido ampliar e enriquecer o campo de pesquisa dos textos.

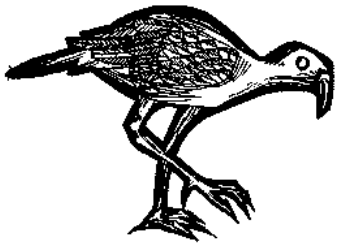
Na obra rosiana vai ser recorrente o embrião temático da religiosidade popular, na expressão do que o sincretismo religioso traz de peculiar e enriquecedor como componente fundamental da cultura brasileira.

A matéria narrada em *Sagarana* advém do conhecimento e experiência pessoal do autor, propiciada por viagens e obrigações profissionais no tempo em que atuou como médico em começo de carreira pelas terras das Gerais. O universo próprio do sertanejo faz do médico-viajante um quase-estrangeiro em terra própria. Desta feita, costumes, falas, valores, detalhes do cotidiano, tudo é anotado em cadernetas com a perspicácia do observador curioso e vai se constituir no material estruturador de sua narrativa. Com esse material ele estabelece os contornos do imaginário de seu universo ficcional com as mesclas de dois tipos de escrita que aparecem recriadas literariamente: a de anotações pessoais com relatos de ocorrências em viagem mesclados com informações obtidas em correspondência pessoal, e a resultante de leitura de documentos e obras científicas escritas por viajantes naturalistas.

2 DE ORIGENS, OLHARES E HERANÇAS

No quadro agreste da alvorada
O capelão da armada
Começou a dizer uma coisa sem fim.
.....
Depois que acabou a missa
Mulheres e homens nus
Saíram por ínvios barrancos
Levando o sinal da cruz.
.....
E quanto ao mais, foi assim:
Os papagaios palradores
Voltaram todos ao sertão
Dizendo coisas em latim...

Cassiano Ricardo, “A primeira missa”



A ideia de identidade nacional presente na literatura brasileira desde o início do século XX confere menção às origens da brasilidade, também presente no projeto escritural de Rosa, marcado pelas teses que vinham sendo configuradas nos anos anteriores à publicação de *Sagarana*. Nesta direção, destaca-se sua capacidade de articular algo que ocorre não apenas no nível linguístico, mas na perspectiva da própria evolução histórica da concepção de obra estético-literária. Isto deve-se à liberdade do autor de ser intencional quanto a urdidura do seu texto.

Ilustrativo disso é o conto "São Marcos" que se oferece à observação daquilo que o texto traz de diferente; mas é preciso ir além e explicitar o que ele tem de inovador. As imagens literárias criadas por esse autor-viajante são ponto importante de nosso trabalho de investigação. O conto se configura como o registro de uma nova concepção da autoimagem de nação brasileira, focando o universo cultural de uma comunidade do interior do Brasil – o sertão, natureza física em que o autor coloca em destaque a natureza humana. Dali, Rosa traz para o campo literário o universo interiorano, rural, com o que há de mais humano nos viventes simples e esquecidos do sertão. São pessoas quase invisíveis, sem presença no mapa político-cultural do país, habitantes de um grande território afastado dos centros urbanos, mas que é parte integrante do país que, a partir de então (1930), se quer moderno.

No presente trabalho, o foco escolhido foi o da cultura popular, em meio a outras derivações. Observando-se o mapa da construção da literatura brasileira, é possível acompanhar, ao longo das décadas, a preservação das raízes tradicionais e populares com base na transmissão oral. A fixação dessa tradição de longa memória na literatura rosiana possibilitou a inclusão do popular numa dimensão culta como algo natural.

O sincretismo que identifica a cultura roceira fica confirmado logo de início, pelo nome do lugar onde se passa a ação: Calango[34] Frito, uma comunidade de gente rude e crédula, cujas realidades geográfica e humana são evidenciadas pelo autor por meio de costumes arcaicos e legados da cultura portuguesa, tradições e crenças muito antigas e próprias que embasam a coerente visão de mundo do povo do lugar. Mas há de se considerar também que "calango" é um pequeno animal, parente do lagarto, habitante das regiões interioranas, equivalente a lagartixa, ingrediente comum de feitiçaria preparada por bruxas na tradição europeia.

[34] De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, calango é a designação comum atribuída a lagartos de pequeno porte, originário das Américas.

Vale registrar aqui a observação feita por Ana Maria Machado, em *Recado do nome* (2003, p. 44) ao lembrar que nos textos de Rosa, o nome próprio, em geral, tem sempre algo de poético que remete seu significado para além do texto. “As associações sensoriais ou culturais estão presentes o tempo todo no nome próprio e não permitem que se possa sustentar a noção de que o signo é arbitrário. Os sons do Nome evocam outras sensações, visuais, táteis, olfativas e mesmo palatais.”

Na continuidade, Rosa desenvolve o tema escolhido – o da religiosidade ao modo do sertão, tão próprio da culturabrasileira. O plano mítico da narrativa parte das situações do cotidiano dos personagens, práticas religiosas e valores sociais ancorados em arquétipos ancestrais de diferentes culturas.

Considerando-se a organização dos elementos narrativos, o conto tem estrutura peculiar a começar pelo emprego de recursos populares, vistos na linguagem e na religiosidade; de recursos eruditos, observados nas descrições à maneira dos viajantes e nos conhecimentos poéticos e científicos; e nos recursos lúdicos, nos jogos, como a proposição de enigmas ou mesmo na artimanha de natureza identitária, com o personagem-narrador em primeira pessoa que se diz chamar João, mas também Zé.

> “...para saber ao certo se o *meu xará joão-de-barro* fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro;” (p. 264)
> [...]
> “Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, *eu também me chamarei José*.” (p. 265) [Destaque nosso].

Ainda no que se refere a nomes, Ana Maria Machado chama a atenção para a lógica da escritura rosiana. Diz ela:

> Muito mais do que simplesmente descritivos ou alegóricos, eles são evocativos, carregados de significados que vão permanentemente mudando, como se modifica muitas vezes o significante do Nome à medida que a narrativa se desenrola. [...] Algum personagem só mencionado de passagem pode ser uma exceção, bem como um ou outro personagem secundário. Mas quase invariavelmente os protagonistas têm diversos Nomes, que se somam, se trocam, se substituem, se cruzam e se completam, criando uma faixa inteira de significação, onde é possível garimpar em cada caso. (MACHADO, 2003, p. 50)

Não pretendemos aprofundar neste estudo a possível identificação da figura do autor com o personagem-narrador; mas não passa despercebido a homonímia entre o personagem José – que é preconceituoso e provoca o negro Mangolô –, e João – autodenominação do narrador –, um viageiro que caminha e contempla a beleza natural da mata das Três Águas, seu particular lugar paradisíaco. No entanto, essa aproximação do narrador do conto com o autor autoriza deduzir ser esta uma ponte para se discorrer sobre conhecimentos externos ao texto, que servem como fontes auxiliares, guias para o seu estudo. O que se evidencia, enfim, é que Rosa centraliza o interesse naquilo que está no não-dito, como um desafio ao exercício de decifração dos sentidos do conto. Basta observar que, ao tratar do Brasil, o autor fala de preconceito, de sincretismo religioso, liberdade de crença – assuntos movediços implicados na ideologia do país que naquele momento (década de 1930) busca a modernização.

No conto, o conceito de identidade nacional é percebido mais pela intuição do que pela lógica. Mais que isso, o autor deixa transparecer a ideia, sutilmente insinuada nas imagens literárias, que apontam para a ideia mais propriamente de brasilidade.

2.1 A voz na escrita: sendas poéticas da oralidade

Toda língua são rastros de velhos mistérios.
G. Rosa

Quero da memória apenas
a essência das lembranças.
Pedro Nava

A oralidade é arraigada ao estado de cultura da humanidade. Existem marcas dos elementos da tradição que somente a oralidade pôde legar para o tempo presente.

Em “São Marcos” é patente o sentimento de origem. Toda a narrativa é reveladora dessa essência arcaica, de volta a certo primitivismo; é a partir daí que Rosa desenvolve seu processo criativo, diluído na abordagem de temas como religião, oralidade, primórdios da literatura, princípios de filosofia natural. Dado o isolamento, o sertão se configura em ambiente propício à preservação de práticas costumeiras de transmissão vocal; a memória da linguagem arcaica pode ser observada nos resíduos

da fala caracterizadora da população e nas práticas da cultura religiosa do catolicismo que adquirem contornos próprios, com consequente influência nas crenças e no comportamento coletivo:

> "– Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de!" (p. 263)

Embora as mudanças culturais que ocorrem com o passar do tempo sejam próprias dos grupos humanos, antigas manifestações populares, entre outras as formas arcaicas de expressão enraizadas no medievo europeu, se encontram ainda vivas, conservadas na fala e costumes do povo, marcadamente nas regiões interioranas. Tais elementos estão presentes nos gêneros populares a que André Jolles (1976) chamou de "Formas Simples". No entanto, o pesquisador esclarece que

> A Forma Simples já perde uma parcela de seu caráter específico ao atualizar-se. O que acarreta, quanto ao método e para a definição das Formas literárias, que as apreenderemos, tanto quanto possível, num domínio em que elas ainda não estão fixadas e orientadas, mas ainda são Formas Simples. (1976, p. 54)

As formas simples sustentam a configuração de uma expressão cultural propriamente popular. Ao assimilar esses elementos na elaboração de imagens, a narrativa rosiana torna-se exemplar.

A par das tradições, do aprimoramento da cultura humana, os gêneros literários surgiram e foram sendo transmitidos no compasso da História e do fazer dos escritores. Alguns desses gêneros sobreviveram de modo transmutados e adaptados; outros foram relegados às margens, restando encolhidos em suas formas originais – e vivos. Porém, "Para reencontrar a Forma Simples, a partir da qual [as histórias] se constituíram como atualizações escritas ou orais, faz-se mister apurar a disposição mental e o universo em que essa forma é válida." (JOLLES, 1976, p. 67-68)

É certo que muitas vezes uma história contada traz ecos de uma lembrança sempre renovada; é a rememoração enriquecendo o passado e dando valor a algo novo. Quanto a isto, cabe lembrar Paul Zumthor (1993, p. 29), ao informar que vários dos traços da cultura popular provêm formalmente das tradições medievais, mas no sentido daquilo que tem referência no coletivo, na vida em comum entre a população mais simples. Ele lembra que "A voz medieval não é a nossa; [...] desintegrou-se no

mundo onde ela ressoou e onde produziu – este o único ponto certo – a dimensão de uma palavra.” (p. 22). No entanto, essas tradições populares podem ser concebidas como origem e, na “continuidade das durações”, como aquilo em que nos tornamos: herdeiros da prática de um sistema de representações de uma época que, pela oralidade e pela literatura, chegou até nós. Daquele universo medieval, interiorizamos sua memória (p. 24) e, deste modo, o passado é projetado através da modelização do moderno em novo contexto literário.

A contação de histórias não é uma atividade tida como Arte. Mas indubitavelmente, é. Por mais relevante ou banal que seja o assunto, despertar e manter a motivação do ouvinte pelo que é relatado vai depender da maneira como ela é contada; o sucesso disso deve-se aos recursos utilizados pelo narrador, pois no desempenho apropriado de sua expressão consiste o princípio essencial de sua arte.

Em texto já consagrado, o filósofo Walter Benjamin (1987, p. 197-221) refere-se ao papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade. Com efeito, nessa concepção, contar histórias parece ser inerente ao homem.

Em 1936, em face das inseguranças de um tempo entre guerras, Benjamin constata, melancólico, que “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” (p. 197) Ele não percebeu que o “seu” narrador – figura arquetípica romantizada, herdeiro do contador de histórias orais à moda antiga, desde tempos ancestrais, poderia moldar-se e sobreviver nos tempos modernos.

E foi o que aconteceu. O “narrar devidamente” foi incorporando as novidades tecnológicas, desenvolvendo novas linguagens, avaliando-se, reciclando-se; ao experimentar, também se atualizou. Do intenso processo de renovação cultural ocorrido no século XX, surge um novo narrador e sua correspondente narrativa: o temário se amplia, novas relações culturais são estabelecidas; surge uma gama de olhares e abordagens diversificadas das realidades circundantes que, incorporados, enriquecem as criações artísticas.

Entre nós, destaca-se o contador de histórias João Guimarães Rosa, sempre fiel à sua concepção de narrar advinda da vivência de quem conviveu com contadores e de quem ouviu muitas histórias em seus tempos de andanças pelo sertão das Gerais. Ele realiza o feito de unir os dois tipos de contador de histórias citados por Benjamin. É ele o narrador de diferentes e ricas histórias que teve conhecimento em suas andanças (como o marinheiro viajante), mas agora é também o contador das histórias que ora rememora, fixadas pela escrita.

Nascido e criado em cidade do interior, Rosa cresceu em ambiente familiar favorável para uma formação intelectual privilegiada, com acesso ao conhecimento do mundo letrado. Mas o cotidiano da vida interiorana – mesmo a urbana – é muito pouco diante do "mundão" do sertão que Rosa vai conhecer em suas andanças depois de formado.

A massa de informações por ele acumulada – vida humana alçada à condição de matéria – constitui o magma de onde vai surgir quase toda a literatura rosiana.[35] É como se ele atendesse à questão proposta por Benjamin: "não seria sua tarefa [do narrador] trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?" (p. 221)

Guimarães Rosa segue regras correntes da composição oral, observadas no conhecimento e sabedoria popular, nos valores sociais das comunidades rurais, nas tradições religiosas, em "causos" recriados com os recursos das formas simples; inscreve-se, assim, na linhagem do narrador tradicional ao revelar características do narrador espontâneo e, no melhor estilo dos contadores de história, surpreende com uma *performance* inovadora.

A narrativa em "São Marcos" tem início nos moldes da contação de histórias à moda antiga com uma fórmula consagrada, similar a *"Era uma vez..."* ou *"No tempo em que os animais falavam..."* ou ainda *"O que aqui se conta aconteceu há muitos anos...";* o autor abre sua história reforçando a tradição, mas, já inovando, introduz e antecipa o assunto:

> "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros." (p. 261)

A relação de proximidade do contador com sua história revela-se logo no início; e, uma vez que o que está sendo contado já aconteceu, a narrativa em primeira pessoa é ampliada pela visão do narrador que se situa dentro da matéria narrada como participante do enredo. Com pleno conhecimento do assunto tematizado, é ele próprio um objeto da narrativa, colocando-se ao nível dos demais personagens.

> "– *'Guenta o relance, Izé!...*
> Respiro. Dilato-me e grito:
> – E aguento mesmo!..." (p. 285)

[35] Uma das mais importantes fontes para Rosa foi obtida por meio da correspondência com seu pai.

Distingue-se no conto várias maneiras de expressão da linguagem popular herdadas de modelos ancestrais, sintetizadas nas “formas simples”, que Guimarães Rosa atualizou em formas estéticas. Como consequência, tem-se a escritura de Rosa resgatando do universo popular os “índices de oralidade”, que Paul Zumthor (1993, p. 35) esclarece ser

> tudo que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.

Zumthor (1993, p. 17) esclarece também que é preciso “distinguir *tradição oral* e *transmissão oral*: a primeira se situa na duração; a segunda, no presente da *performance*.” Quanto a este aspecto, é preciso frisar que Rosa utiliza, como prática da sua escritura, a inscrição desse conhecimento por meio do padrão culto da língua, trabalhados estética e literariamente. Ao optar pela adoção de uma escritura desse nível (em que mistura linguagem popular com linguagem formal), ele revela a consciência e certa intencionalidade de seu ato criativo, no sentido de assegurar a aceitação da obra no meio intelectual.

> “E aquele? Ah, é o joão-grande. Não o tinha visto. Tão quieto... Mas, de vezinha – *i-tchung!* – tchungou uma piabinha. E daqui a pouco ele vai pegar a descer e a subir o bico, uma porção de vezes, veloz como a agulha de uma máquina de costura, liquidando o cardume inteiro de piaba.” (p. 282)

Na narrativa de “São Marcos” estão imbricados recursos diversos: contação de “causos” com reflexões introspectivas, filosofia natural com conhecimento de botânica, crendices e superstições com santos católicos, tudo contribuindo para a riqueza estética do conto.

2.2 Tradição e modernidade de um escritor-viajante

A viagem é uma viagem, segue-se o itinerário da alma.
Paul Zumthor

Quanto fui peregrino
Do meu próprio destino!
Fernando Pessoa

Viajar é uma das necessidades mais antigas dos homens. Por muito tempo a palavra "viagem" referiu-se à ideia de deslocamento físico do indivíduo no espaço geográfico. Poeticamente diz Zumthor (1993, p. 90): "A viagem é uma viagem, segue-se o itinerário da alma." No princípio o homem precisava deixar seu *habitat* movido pela busca de meios para garantir a sobrevivência; com o passar do tempo, os caminhos o levaram a ter conhecimento de si, a construir seu mundo e fazer sua história.

Os homens da antiguidade sabiam que viajar é preciso. Assim, viajaram pelo tempo e por diferentes espaços os argonautas, os peregrinos, os andarilhos, os aventureiros, os cientistas, os diplomatas, os turistas, – e todos acumularam, além de suas experiências, histórias para narrar. O mundo foi dado a conhecer pelo olhar dos viajantes[36]. Do registro de rotas, percursos e descobertas originou-se a literatura de viagem. Afinal, dar visibilidade às experiências retidas na rede da memória possibilita inusitadas combinações.

De acordo com Flora Süssekind (1990) em *O Brasil não é longe daqui*, o relato de viagem é fruto da observação minuciosa de um universo em que tudo é novo aos olhos de quem o vê e descreve; afinal, os viajantes, desde sempre, se interessam pelo que lhes é diferente num espaço desconhecido e por tudo mais que lhes surpreende, além da figura humana ali presente. O olhar curioso desses viajantes levou à "recriação de casos no interior da província, [registro de] crônica de alguma vila, histórias ou casos regionais". (p. 208)

A figura do narrador-viajante tem presença marcante na História e na história da literatura brasileira há muito tempo. E de acordo com o momento político-social em

[36] Daniel-Henri Pageaux, op.cit, p. 35, diz: "Ao reflectirmos com alguma profundidade sobre as relações entre viagem e literatura, somos desde logo levados a distinguir três formas essenciais de viagem que se sucederam historicamente: a peregrinação, a viagem e o turismo."

que ocorre sua presença, observa-se uma significativa mudança em seu perfil. A pesquisadora registra que essa figura surge na primeira metade do século XIX,

> [...] em especial com dois gêneros diversos e às vezes associados: a literatura não-ficcional de viajantes – sobretudo a que se refere ao Brasil –, e o paisagismo – sobretudo o que tematiza vistas e exuberâncias tropicais ou cenas pitorescas do cotidiano ou da "história" local. (SÜSSEKIND, 1990, p. 20)

Os relatos de viagem integram de modo significativo o espaço cultural que se configura na nova nação, principalmente a partir da Independência. Destaca-se, aí, a visão do estrangeiro, cujo testemunho acerca dos rincões brasileiros se soma a um complexo sistema de registro de aspectos históricos e culturais entremeados a interesses econômicos. O viajante estrangeiro, figurando quase sempre como um pesquisador com sólida formação intelectual (todavia com conhecimento precário, quando não distorcido, a respeito do Brasil[37]), com seu "olhar-de-fora" vê o habitante destas terras como um "outro" ainda dependente, inferior e pobre. Embora a ideia de alteridade seja motivo de interesse dos viajantes e escritores brasileiros, muitos, no entanto, relutam em ver no "outro" um pouco de si mesmos. Mas, ser "outro", pela perspectiva europeia, não basta. Há que se revelar os efeitos das variadas colonizações – não como mera herança, mas como parte do magma que está a consubstanciar propriamente a brasilidade.

No panorama da literatura brasileira, João Guimarães Rosa destaca-se como *homo viator,*[38] entendido em um sentido moderno do termo: o escritor-viajante. No epíteto adotado pelo escritor revela-se, desde já, o olhar do caminhante que observa e absorve tudo que vê, ouve e vivencia.

Com efeito, Rosa traz para sua obra o sentimento de humanismo como princípio de composição; a mesma natureza é particularmente valorizada com contornos poéticos, pois seu olhar não tem a pretensão cientificista dos naturalistas dos oitocentos.

---

[37] Registra CAMARGO (2007, p. 161): "Dois brasileiros também faziam parte desse rol de publicistas: Émile Adêt e Pereira da Silva, os quais procuraram 'corrigir' as imagens propagadas até aquele momento sobre a terra e a gente brasileiras."

[38] Cf. G. B. Ladner, Homo Viator: Medieval Ideas on Alienation and Order, Speculum 63 (1967) 235. A tradição do *homo viator* remonta à Idade Média. Naquela época, havia o predomínio da ordem do tempo associado a um itinerário. O objetivo do viajante-peregrino era sair andando à procura do seu destino de vida e de morte, rumo à eternidade.

Mas na narrativa rosiana, a viagem é também elemento intermediário: reforça o elo de união entre o escritor e a realidade social rural e reitera a ligação atávica do homem com suas raízes. Por essas trilhas, no presente trabalho, procura-se mostrar algumas evidências em “São Marcos” que possibilitam aproximar a narrativa de Guimarães Rosa a aspectos próprios de relatos de viagem dos naturalistas do século XIX.

Ana Luiza Martins Costa, ao estudar a influência dos relatos de viagem na obra de Rosa, faz a seguinte constatação:

> O modo como Rosa registra o que vê e ouve durante a viagem, e a atenção minuciosa que dedica à natureza e à cultura nativa, têm muitos pontos de contato com os relatos de viajantes naturalistas do séc. XIX, especialmente os que percorreram o sertão de Minas, e foram cuidadosamente lidos pelo escritor, como o botânico Saint-Hilaire, o mineralogista Emmanuel Pohl, o botânico Von Martius e o zoólogo Von Spix.[39]

É preciso frisar que “na narrativa de viagem, o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objeto, por vezes privilegiado da narrativa, organizador da narrativa e encenador da sua própria personagem.” (PAGEAUX, 1993, p. 34)

Seguindo as concepção teórica de Daniel-Henri Pageaux (1980), é possível destacar as imagens literárias criadas por Rosa a partir de um imaginário esteticamente constituído. Ao observar a natureza dialógica da abordagem comparativa, procuramos mostrar o texto literário em relação a um *modelo genérico* tomado como referência (o relato de viagem). Por *modelo genérico* o autor considera

> o conjunto constituído pelo nome do gênero, o gênero como designação de origem, classificação (taxionomia passível de correções históricas [...] e também duma análise estética e cultural que explique o fundamento da hierarquia desenvolvida pelo gênero, nome singular numa série), e por elementos textuais que lhe correspondem (segundo o momento, o espaço cultural, a série de textos escolhida). (PAGEAUX, 1980, p. 181)

E por abordar um outro segmento – a literatura de viagem –, vale destacar a importância da relação necessária entre diferentes disciplinas. No dizer de Pageaux:

---

[39] COSTA, Ana Luiza Martins. “Rosa, ledor de relatos de viagem”. Veredas de Rosa (Seminário Internacional Guimarães Rosa, BH (1998). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

> A partir de uma verdadeira interdisciplinaridade, a Literatura Comparada proporciona o diálogo não só entre as literaturas e as culturas, mas também entre os métodos de abordagem do fato e do texto literários, segundo a natureza da questão levantada pelo pesquisador. (p.17)

Toda narrativa é uma viagem. Para quem é capaz de bem ouvir e ler histórias, a "viagem" pode transcorrer na imaginação.

Walter Benjamin (1987, p. 198) lembra que o antigo e tradicional contador de histórias, que somente ouvia e repassava as vivências e aventuras alheias, também muito "viajou" ao acrescentar à sua vocação de narrador a aguda observação do viajante, enriquecendo-a com criatividade e estilo próprios. O filósofo explica que "O saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência." (p. 202)

A pesquisadora Norma Telles (2003), ao considerar que as sociedades mudam continuamente, lembra que os relatos de viagem passaram à condição de "arquivo de experiência dos humanos no conhecimento do planeta", e atualiza o assunto:

> Esse tipo de narrativa se renova, período após período, sempre na confluência com vários outros gêneros, influencia-os e é por eles influenciado. Na época moderna, a estreita relação entre experiência vivida e escritura encontra-se embutido no sentido em que a palavra "voiage", a partir do século XVII, designa tanto o deslocamento no espaço quanto o seu relato. (TELLES, 2003, p. 148)

A narrativa também floresceu no sertão, onde Rosa, a seu modo, é um continuador da tradição. O reconhecimento de ser ele um autêntico "contista-contador" vem de Antonio Candido (2002, p. 188), em artigo crítico publicado logo após a estreia dos contos; ali o crítico identifica e valoriza as artimanhas narrativas do autor ao observar que "*Sagarana* se caracteriza pela paixão de contar." [40] Alguns anos mais tarde, em depoimento a Günter Lorenz[41], Rosa vai autodefinir sua natureza de escritor: "nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso

[40] O texto foi publicado originalmente no jornal *Diário de S. Paulo*, em 11 de julho de 1946, na coluna "Notas de crítica literária".

[41] A entrevista concedida a Günter Lorenz em Gênova, em janeiro de 1965, está reproduzida com o título "Diálogo com Guimarães Rosa" em Coutinho, Eduardo (org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.

sangue narrar estórias[42]. [...] Desde pequenos estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas..." (COUTINHO, 1983, p. 69).

Na escrita de *Sagarana,* os registros literários advêm do olhar do autor focado em viagens reais (na infância, na companhia do pai e já adulto, como médico). A viagem imaginária ao seu universo pessoal por meio das palavras procede de reminiscências da terra natal, em que se apropria de cenas e experiências familiares, vivenciadas ou por ouvir dizer.

Observa-se, assim, que a síntese decorrente de uma filiação à antiga tradição dos contadores de história, da lembrança de antigas andanças, da recorrência à memória paterna, tudo isso articulado com a peculiaridade estética de sua linguagem narrativa, resultam na escritura rosiana elaborada em meio às transformações histórico-culturais dos anos de 1930.

Para o viator mineiro de Cordisburgo, a vivência adquirida nas itinerâncias pelos interiores da terra natal lhe permitiu traçar literariamente uma imagem da paisagem física e humana da região central brasileira. Experiência que teve início quando ainda era menino, ao acompanhar o pai pelas estradas mineiras, a viagem foi para ele o elemento motor do que viria a ser uma vida de constante deslocamento, aguçando cada vez mais sua curiosidade e despertando-lhe, desde cedo, o gosto pela viagem imaginária. Em entrevista a Ascendino Leite[43] ele lembrou suas preferências na infância: "Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas..." (LIMA, 2000, p. 48)

Essa mesma curiosidade aliada ao exercício de minuciosa observação da natureza ao seu redor o levou a adquirir uma prática de caminhante à moda dos viajantes naturalistas. É conhecido seu costume de anotar em cadernetas as impressões e palavras, os nomes e "causos" que ia conhecendo pelos caminhos, com o que ele organiza parte da matéria-prima de sua obra futura.

É certo que o registro das anotações de viagens feitas por Rosa e das que foram feitas a partir de leituras de âmbito geral, estão entre as principais fontes de

[42] Cf. LIMA, 2000, p. 18. A forma "estória" consta dos originais da 5ª edição e seu uso data de 1957.
[43] A referida entrevista, com o título "Arte e céu, países de primeira necessidade", teve publicação especial para *O jornal*, Rio de Janeiro, em 26 de maio de 1946. Para o presente trabalho foi utilizada a versão que integra o livro "Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa", organizado por Sônia Maria van Dijck Lima.

alimentação de sua criatividade narrativa[44], ao lado das importantes contribuições fornecidas por seu pai por meio da correspondência trocada entre eles.[45] Pai e filho mantiveram uma correspondência intensa que resultou em importante fonte de informação para Rosa.

Em Guimarães Rosa, a viagem, mesmo não se constituindo no elemento essencial da obra, é sempre presente. “Ele foi assim. Nômade, na irrefreada curiosidade que sempre o caracterizou. [...] Nômade confesso...” (ROSA, 1999, p. 100).

Alguns elementos formais da prática dos viajantes e dos relatos por eles formulados podem, portanto, ser localizados nos escritos de Rosa. A abordagem e o tratamento dispensado à viagem imaginária é o elemento revelador que faz toda a diferença. Mas se o cuidado e a atenção minuciosa de Rosa o aproximam da prática dos antigos viajantes, cabe observar, no entanto, que para além da diferença de gênero e função social desses escritos, destaca-se a poeticidade da narrativa rosiana.

Henri-Daniel Pageaux propõe a inversão de princípios entre narrativa de viagem e literatura imaginária para se estabelecer a relação entre os termos. Assim, tem-se que:

> Pageaux: “A narrativa de viagem é resposta, passagem do desconhecido ao conhecido”. (p. 47)

> Adolphe D’Assier, viajante oitocentista (1863a, p. 48)[46]:

> > Se o [viajante] quer mesmo se sentir no Brasil, que ele monte bravamente uma mula, afronte as picadas pelas florestas virgens, e procure os mestiços lá onde são conservados intactos os velhos costumes, numa fazenda.

> Pageaux: A viagem imaginária é “interrogação sobre um mundo que supúnhamos conhecer”. (p.47)

---

[44] Vale o registro de que Guimarães Rosa dominava vários idiomas e tinha sólido repertório de leitura em variadas e distintas áreas do conhecimento.

[45] Cf. *Relembramentos,* livro-homenagem de sua filha Wilma Guimarães Rosa, em que se encontra publicada parte da correspondência de Guimarães Rosa com seu pai.

[46] D’ASSIER, Adolphe. Le Brésil et la société brésilienne: moeurs et paysage. II La fazenda. Revue des Deux Mondes. Paris: Bureau de La Revue dês Deux Mondes, 15 juin, p. 48. CAMARGO, 2007.

Rosa (p. 288):

> Ai! Uma testada em tronco. O choque foi rijo. Mas, a árvore? Casca enrugada, escamosa... Um pau-de-morcego? Um angico? Pé por pé... Vem alguém atrás de mim, outra pessoa chocalhando as folhas? Paro. Não é ninguém. Vamos. Outra esbarradela, agora contra um tamboril, garanto.

Pageaux: “A narrativa de viagem é sucessão linear de descrições de locais visitados, de impressões e de experiências, mais ou menos pormenorizadas.” (p. 47)

Adolphe D’Assier (1983a. p. 733):

> Como todos seus congêneres da zona tórrida, o Americano do sul é sóbrio. Arroz cozido na água, feijões com toucinho e farinha de mandioca e eis aí sua alimentação do ano todo. Nos dias de festa, ele mata um porco, que é recheado e servido inteiro.

Pageaux: “A viagem imaginária é uma peregrinação através de livros e tradições culturais.” (p. 47)

Rosa (p. 262):

> E me ria dessa gente toda do mau milagre: de Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pasteis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vinténs enterrados juntamente com mechas de cabelo, em frente das casas; do sapo com uma hóstia consagrada na boca, e a boca costurada para ele não cuspir fora a partícula e depois batizado em pia de igreja, e, mais, polvilhado de terra de cemitério, e, ainda, pancada nele sapo até meio-morrer, para ser escondido finalmente no telhado de um sujeito; [...]

Pageaux: “A narrativa de viagem é apropriação de um determinado espaço geográfico.” (p. 47)

Von Martius, viajante oitocentista (1824, p. 246, apud KURY, 2001, p. 368):

> Escuro como o inferno, emaranhado como o caos, aqui se estende uma floresta impenetrável de troncos gigantescos, desde a foz do Amazonas até muito além do território português em direção a Oeste. ... A natureza pudibunda do reino vegetal parece, de repente, sentir

> prazer em produzir formações grotescas, numa ânsia inquieta. Arbustos com espinhos irritantes e malignos, palmeiras com terríveis aguilhões, cipós laticíferos emaranhados perturbam os sentidos do peregrino ... Não admira que a alma do índio, errando em tal ambiente, torne-se sombria e de tal maneira, que, perseguido pelas sombras da solidão, possa ver em toda parte criações fantasmagóricas da sua rude imaginação.

Pageaux:

> A viagem imaginária é uma tentativa de apropriação de ideias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor. (p. 47-48)

Rosa: (p. 278)

> A lagoa grande, oval, tira do seu polo rombo dois córregos, enquanto entremete o fino da cauda na floresta. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma Finlândia de lagoazinhas sem tampa.

Se o universo sertanejo é revelado numa perspectiva que remete às narrativas de viagem que mapearam as terras brasileiras nos séculos passados, por uma outra direção, a paisagem física e humana é registrada por um viajante brasileiro que se aproxima do sertanejo e o vê como um seu semelhante. Esse encurtamento de distância leva o escritor a traçar uma autoimagem do Brasil.

2.3 Legados poéticos e Natureza

E assim, lição por lição,
o que aos poucos aprendemos
de outros a outros daremos
que outros a outros darão.

António Aleixo

...Quanto à poesia, parece condenada a dizer
apenas aqueles resíduos de paisagem,
de memória e de sonho que a indústria cultural
ainda não conseguiu manipular para vender....

Alfredo Bosi

Guimarães Rosa, reconhecido narrador de histórias, teve também reconhecimento como poeta. Em 1936 ele participou e foi vitorioso num concurso de poesias da Academia Brasileira de Letras com a obra intitulada *Magma*; mas nunca permitiu que os poemas fossem publicados.[47]

A poeticidade de Rosa, consignada em *Magma*, migra para a escrita em prosa. Já na sua primeira obra de ficção, – *Sagarana* –, ele deixa evidente sua narrativa poetizada. Anos mais tarde, Rosa confessa, em entrevista concedida a Günter Lorenz que a experiência de Magma foi, a seu ver, útil na sua escolha de narrador:

> Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à saga, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*. (LORENZ, 1983, p. 70)

A poeticidade rosiana tem destaque no conto “São Marcos”. Ali, no nível discursivo, ritmo e sonoridade se espraiam em paisagem, como o retratado no passeio dominical do narrador-viajante à mata das Três Águas, onde João/Zé encontra a poesia da Natureza.

Como realidade ou metáfora, a viagem está sempre presente na literatura. Na esfera ficcional de “São Marcos” a realidade é incerta. O tema do “deslocamento*”* que transpassa o conto leva à alteração de perspectiva do olhar do personagem-narrador no que se refere à natureza da geografia e das pessoas, levando o autor a utilizar recursos inusitados em sua estruturação. Quanto a este aspecto, destaca-se a “quebra” na narratividade do texto, com a introdução da visão intimista do personagem-narrador, configurando um mundo paralelo, aparentemente à parte mesmo das artimanhas narradas até então, mas que vai se desenrolar em direção ao desfecho da história. Isso ocorre com a viagem que João/José empreende pelo interior da mata ao fazer seu tradicional passeio dominical. Neste ponto, o foco narrativo se volta para o personagem com suas sensações e impressões pessoais vivenciadas em sua andança. A narrativa dá lugar à descrição poética, fazendo lembrar a observação de Pageaux (1988, p. 48): “quanto mais ‘literária’ é a narrativa de viagem, mais as

[47] Magma foi publicado somente em 1997, alguns anos após a morte de seu autor.

suas características se fundem nas da viagem imaginária, da narrativa utópica ou da viagem romanesca."

Mas os passos do caminhante nunca são os mesmos. Assim, cada passeio leva João/José a novas descobertas no mundo natural e na sua própria natureza, deixadas transparecer na reflexão consigo mesmo no decorrer do episódio. E mais uma vez se percebe a presença do autor.

> Neste espaço estrangeiro, o viajante vai descobrir (ou esquecer!) o Outro. A relação com o Outro constitui também um elemento básico da narrativa de viagem: ao leitor passivo, que não se desloca, o viajante vai comunicar informações que poderão tornar-se preciosas e definitivas, princípio de reflexão e de juízo. (PAGEAUX, 1988. p. 45)

Nesse processo, o olhar é um dos principais sentidos para se apreender o mundo, pois permite ao homem ampliar seu conhecimento com a releitura da realidade que o cerca. Como observa Otávio Ianni (2000, p.31): "No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa."

A sensibilidade do viajante para observar as pequenas coisas do mundo natural se assemelha à capacidade sensorial do poeta de "ver" o que não está evidente e de ultrapassar a aparência do que parece ser mera paisagem.

Eloá di Pierro Heise (Apud SOUSA, 1996, p. 133) enfatiza "a importância da palavra como mediadora entre o poeta e o Mundo [...] no papel da linguagem poética como instrumento de sondagem do real." Nesse sentido, Rosa articula sua estratégia narrativa com objetivos diversos: a língua assume a função de *logos* e a atividade criadora a de *ludus*, permitindo a elaboração de ricas imagens literárias.

A Natureza é imensa, e o poder das palavras também. A palavra é o elemento presente na poesia e na magia que nela se equivalem em potência. E mais do que elemento de ilustração de sua poética, Rosa traz para primeiro plano a Natureza – "que não é cenário, mas sim personagem". (ROSA, apud LIMA, 1997, p. 23)

> "E eu, que vinha vivendo o visto mas vivando estrelas..." (p. 274)

Começa aqui a "sub-história" do conto com a mudança brusca que ocorre no plano narrativo. José/João dá a conhecer suas impressões mais profundas, colocando

em dúvida a natureza autoral da escritura com a presença performativa do próprio autor.[48] Afinal, Rosa vê a Natureza como linguagem.

> Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas [...] Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos... (Rosa, p. 273)
> Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria – só três ou quatro esgalhos – as folhas são estrelas verdes, mãos verdes espalmadas; (Rosa, p. 273).

Há uma circularidade no enredo em "São Marcos" que se evidencia na organização da história narrada, no centro da qual se encontra um conjunto de impressões, sensações pessoais de João/José e sua relação com questões de ordem filosófica.

O personagem-narrador é um andarilho. Assim é que pelos seus olhos percebe-se a função da visão na escritura do conto e, mais ainda, da observação, com o autor investindo na plasticidade de imagens poéticas. O forte apelo às impressões coloridas se destacam e predominam na atmosfera da cena descrita pelo narrador-protagonista:

> No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul; gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando sorvete de coco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido - um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer. (p. 265)

Mas há um outro lado na poética do conto, como aponta a pesquisadora Nelly Novaes Coelho, para quem "[...] a narrativa rosiana procede do *homo ludens*, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação." (p. 257) A observação é reforçada por Zumthor (p. 52): "a poesia lírica *popularizante* remete a um substrato cultural de oralidade pura..."

Rosa começa sua viagem particular ao expor a simplicidade e a ingenuidade da cultura e da palavra poética primitiva. Sabe-se que a poesia medieval tinha origem

[48] Neste ponto é possível observar de modo mais evidente a figura do autor por trás do personagem. Entre o real e o imaginário, Guimarães Rosa discorre seu conhecimento pela filosofia, artes e ciências.

na tradição popular; assim encontramos, de início, um poema que remete à cantiga d'amigo, gênero poético praticado em Portugal e na Galícia entre os séculos XII e XIV.

> "Teus olho tão singular
> Dessas trancinhas tão preta
> Qero morer eim teus braço
> Ai fermosa Marieta." (p. 274)

Na sequência, observa-se, de modo marcante, a preocupação de Rosa com a sonoridade das palavras:

> Sargon
> Assarhaddon
> Assurbanipal
> Teglattphalasar, Salmanassar
> Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
> Belsazar
> Sanekherib.

O autor aproveita a potencialidade sonora dos nomes dos reis babilônicos, mas também associando-os à expressão de seu simbolismo histórico de reis leoninos.

> E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes.
> Sim, que, à parte do sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. (p. 274)

No contexto da Natureza, continua a se espraiar a poeticidade descritiva de Rosa, com vocábulos cuja substância sonora se superpõe a seus significados:

> E as superfícies cintilam, com raros jogos de espelho, com raios de sol, espirrando asterismos. E, nas ilhas, penínsulas, istmos e cabos, multicrescem taboqueiras, tabuas, taquaris, taquaras, taquariúbas, taquaratingas e taquaraçus. Outras imbaúbas, mui tupis. E o buritizal: renques, aléias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanando flabelos, espontando espiques; de todas as alturas e de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcionadas, buritis-senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos. (p. 278)

É no recôndito da mata que João/José encontra o mais profundo de si. Ali ele vai conhecer seus medos e aprender com seus sentidos a fragilidade de ser humano.

A descrição minuciosa de pássaros, plantas e outros animais – experiência da natureza – desencadeia no personagem-protagonista a consciência de seu lugar no mundo e de sua relação com todo o seu arredor. Com olhos de artista, ele “pinta” com palavras belas imagens visuais:

> E, nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de cores, com pétalas desconformes, franzidas, todas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados, e roxos, e ambarinos - ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista. (p. 277)

E quase humaniza a rica natureza selvagem:

> Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avencas de folhagem minuciosa: a avenca-dourada, recurvando em torno ao espique as folhas-centopéias; e o avencão-peludo, que jamais se molha, mesmo sob os respingos. Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiuçus. (p. 279)
> [...]
> Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três-Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, uruçu, e toda raça de abelhas e vespas, esvoaçando; e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos - vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *bâton*. (p. 280)

Ao ficar cego, seus sentidos ficam mais aguçados; assim, pelo olfato ele procura sair da mata:

> É a colher-de-vaqueiro: este aroma, estes ramos densos, esta casca enverrugada de resinas sei, como se estivesse vendo vista a sua profusão de flores rosadas. Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre. [...] O alhum! O odor maciço, doce-ardido, do pau-d'alho! Reconheço o tronco. Deve haver uma aroeira nova, aqui ao lado. Está. Acerto com as folhas: esmagadas nos dedos, cheiram a manga. É ela, a aroeira. Sei desta aberta fria: tem sido o ponto extremo das minhas tentativas de penetração; além daqui, nunca me aventurei, nos passeios de mato a dentro. (p. 289)

João/José se vale do tato,

> Bem, até há pouco, estava uma pedra solta ali. Tacteio. Ei-la. Bato com a mão, à procura do tronco da minha coraleira. Sim: a ponta da lagoa fica mesmo à minha frente. (p. 284)

e da audição:

> Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coincho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, todas brincando nas folhas secas. (p. 287)

Em "São Marcos", todos os sentidos despertados na fuga cega pela mata apreendem a realidade. Mas é o poder da palavra que muda o destino de João/José e o cura da cegueira. E o final do conto é um panorama colorido na poeticidade das palavras:

> Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava a roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul. (p. 291)

3 “SÃO MARCOS” – O SANTO PELO AVESSO

E é por isso que
enquanto existir na terra um farrapo de humanidade,
esse farrapo será um moinho de orações.

João do Rio

Os gêneros da literatura oral, ou “formas simples”, na denominação de Andrés Jolles (1976) em seus estudos acerca da cultura popular europeia, ainda são encontradas, no tempo presente, na cultura brasileira. Há muito transculturados, adaptaram-se aqui e, amalgamados com outras culturas, alcançaram o sertão ulterior; ali, se transmutaram e adquiriram acento local – magma da criação literária de Guimarães Rosa.

Mas no meio acadêmico a cultura popular não tem sido bem vista como assunto adequado para uma literatura “séria”; e, assim como alguns autores e suas obras ficaram tolhidos e alijados do cânone literário estabelecido por certo poder elitista, algumas práticas orais e escritas, poéticas e discursivas ficaram relegadas ao saber mais simples de populações menos letradas.[49] As tradições populares têm resistido através dos séculos pela força das permanências culturais via oralidade; e, apesar de reveladas eventualmente como elemento folclórico pela ficção literária, somente alcançou reconhecimento com a obra rosiana.

Neste capítulo vamos nos ocupar, numa análise geral de “São Marcos”, com as imagens observadas na narrativa rosiana propiciadas pela cultura dos habitantes de Calango Frito. O material abordado são crendices, reza brava, reza oficial, ditos, provérbios, desafio e poesia popular, que estão no conto articulados com elementos do conhecimento científico do escritor, tudo desenvolvido literariamente e com diferentes níveis de significação.

O conto popular tem origem antiga, mas Rosa trabalha seu texto numa configuração de modernidade em que o conto regionalista é apresentado com uma estrutura diferenciada. Mas, ao ponderar acerca de uma roupagem nova para um gênero antigo, André Jolles se mostra contrário a algumas inovações. Para o ensaísta, a atualização “deve ser tal que remeta sempre, o mais diretamente possível, à Forma Simples *qua* Forma Simples e se oriente o menos possível para a solidez, peculiaridade e a unicidade da Forma artística.” (JOLLES, p. 197)

Desta feita, essa posição inflexível de André Jolles não cabe na escrita de Guimarães Rosa, pois o texto de “São Marcos” é a atualização do conto popular de transmissão oral com a estética do conto artístico, o que leva a uma escritura original.

[49] Lembramos, principalmente, a diversidade de gêneros da literatura folclórica que faz parte da cultura popular brasileira.

A atualização sempre implica no que Zumthor (1993, p. 145) chama de movência[50] que, em termos de arte, é reprodução e mudança. Na tradição escrita, a movência pode ocorrer por meio de alguns artifícios nos procedimentos de linguagem, mas principalmente pela intertextualidade. Ele também assinala que a escrita desqualificou a memória como detentora do verdadeiro conhecimento, mas sem se desagregar do poder do ato da fala.

A oralidade responsável pela memorização que prevalecia em épocas muito antigas permanece introjetada na escrita – a voz ancestral traz a memória para o tecido textual. Assim é que Rosa focaliza no conto a tradição da oralidade, reconhecendo o poder dessa tradição ao expor a eficiência retórica de seu discurso; assim procedendo, ele articula diferentes gêneros orais para se ocupar de tema e recursos populares de modo inusitado: o conto é montado como se fosse um jogo de encaixe em movimento circular, sustentado pelo eixo principal da religiosidade, ao redor do qual (como num movimento de translação) circulam algumas formas simples. Assim, temos uma estrutura emprestada do conto arcaico, com uma narrativa realizada esteticamente, de modo a colocar em destaque uma face da realidade nacional. A escrita, para Rosa, leva a reativar a memória de coisas quase perdidas no tempo, permitindo o desenvolvimento da criatividade. Importa, para ele, a preservação do que é essencial como elemento básico do tecido cultural que, a seu ver, é a existência do ser. Assim, em “São Marcos” é preciso observar como é expressada essa essencialidade, percebida em estado latente na fé roceira que se estende entre a vida terrena e o deus nas alturas, espaço povoado por santos, anjos, almas, mas também por demônios e outros seres da maldade. De todos eles, os crédulos podem se valer num momento de precisão.

> Deus seja louvado, mais minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente!... (p. 285)
> Deus de todos! Oh!... Diabos e diabos... Oh!... (p. 289)

Em “São Marcos”, nada é o que parece... Guimarães Rosa faz uma viagem pela identidade da cultura brasileira, por meio de um elaborado trabalho de sugestão. Nada ali é “às claras”, tudo faz parte do não-dito, apenas veladamente insinuado, com

[50] Para Zumthor, o conceito de movência significa criação contínua, uma vez que o que permanece é o texto escrito, diretamente ligado à tradição, enquanto a atualização varia a cada nova leitura. Op.cit. p. 88.

o manuseio de recursos da linguagem poética erudita e popular que leva a um inusitado efeito literário. Sob o véu das imagens literárias, o escritor revela imagens de brasilidade.

Para dizer das relações sociais dentro da comunidade, ele se vale da sabedoria popular voltada à transmissão de valores morais, amalgamadas com tradições da fé sincretizadas. Estão presentes no texto vários motivos trazidos pelo autor para tratar do amplo tema da religiosidade popular, mas também de questões sociais. Os motivos se expandem em assuntos que, devidamente burilados, levam à configuração de imagens.

Rosa conseguiu captar as particularidades não só da fala do povo temente a Deus e ao diabo, mas também os costumes, aí incluídos os valores morais e temores espirituais, aspectos que configuram o universo do sertão. Ao mesmo tempo, ele apresenta a natureza cultural desse povo ao adentrar os meandros que levam à visão de mundo particular dessa comunidade:

> Bem...Bem que Sá Nhá Rita Preta cozinheira não cansava de me dizer:
> – Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não-deve-de! (p. 263)

O autor adota, desta forma, um padrão singular de escrita para proceder à demonstração de sustos, maravilhamentos, reflexos automáticos dos personagens a cada novo acontecimento; transita pelo mundo das sensações e busca na essencialidade da palavra tudo do que ela é capaz: aonde a palavra não chegou por invencionice de outros, ele faz chegar agora com variantes inusitadas, como “ao criar um vocativo absurdo: Ó colossidade!” (p. 274)

A gente singular de Calango Frito é depositária de lembranças e costumes arcaicos, povoada pelos legados da cultura popular portuguesa, particularmente no que concerne à prática dos assuntos da religião há muito assimilados e agora com um entendimento bastante original.

Laura de Mello e Souza (1993, p. 66) informa que o catolicismo comunitário existe desde há muito tempo nas lonjuras do sertão; já existia mesmo antes da presença de um vigário morador – acontecimento muito raro –, a quem cabia conciliar as crenças e rotinas tradicionais da igreja, infundidas pelos missionários itinerantes da Igreja católica desde os tempos coloniais, com as práticas religiosas afastadas e

um tanto *soltas*. Dado a isso, as comunidades interioranas se distanciam também dos ensinamentos tradicionais e do fabulário bíblico; assim, histórias canonicamente cristalizadas acabam sendo substituídas por crenças, mitos, sagas épicas e narrativas de prodígios como se fossem histórias realmente acontecidas. No decorrer do tempo, os diferentes legados culturais (de portugueses, índios e negros) se fundiram formando um magma que a memória coletiva se encarregou de preservar no isolamento do sertão ulterior, passando, sobreviva, de uma geração à outra. A autora assinala ainda que o sincretismo religioso já era uma realidade totalmente concretizada na colônia no século XVIII.

No estudo *Os deuses do povo* (1980), Carlos Rodrigues Brandão traça um quadro da realidade do sertão no que concerne à religião popular, definida por ele como "um estoque de regras e recursos do sagrado a serviço de demandas cotidianas essencialmente terrenas" (p. 125). Este trabalho serve de referência esclarecedora para as imagens ficcionais observadas no conto em estudo, pois [EF1]Rosa, ao os padrões de culto e fé de uma comunidade, mostra a realidade existente do interior do país.

O tema da religiosidade popular é amplo e complexo, mas variados são os recursos utilizados pelo autor no desenvolvimento do enredo, entre digressões e histórias paralelas, sem, no entanto, comprometer a unidade.[51] O lugarejo de nome Calango Frito é o espaço referente que serve de cenário para a história contada, tendo o "sagrado" e o "profano" enfocados como expressões socioculturais manifestas dessa pequena comunidade rural. Desta forma se evidencia outra ambiguidade na estrutura do enredo do conto: sagrado e profano fazem da crença uma categoria que alicerça a fabulação.

É preciso frisar que o "sagrado", no caso, decorre da perspectiva da religiosidade católica em sua variante à moda do sertão, tendo por oposição o "profano" de práticas culturais amalgamadas com crenças africanas. Decorre daí a configuração de um imaginário coletivo marcado por forte tensão entre o bem e o mal, que condiciona uma visão de mundo baseada nos contrários. A forma de o autor dizer esse mundo, a perspectiva dialética observada na apresentação dessa dada realidade

[51] A "unidade do texto" é aqui entendida de acordo com a definição de Tomachevski (1978, p.169): "a obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra."

é feita por imagens elaboradas no âmbito da expressão escrita a partir da instância da oralidade.

Fica evidente que o mundo isolado do sertão tem seus códigos próprios de funcionamento e o cruzamento do real com o fantástico, embora visto com respeitoso temor, é coisa corriqueira. Nesse sentido, é preciso lembrar que nas práticas religiosas populares ainda é muito presente o que Peter Berger chamou de “as três concomitâncias do sagrado mais antigas e poderosas: o mistério, o milagre e a magia.”[52]

Temos, portanto, um vasto espaço de pesquisa projetado pela interdisciplinaridade e propiciado pelos estudos comparatistas. O quadro delineado se apresenta de acordo com o modelo existente da cultura cabocla interiorana, do qual “importa conhecer os componentes, os fundamentos, a função social.” (PAGEAUX, 1988, p. 59) Essa concepção teórica de Daniel-Henri Pageaux, embora tenha sido desenvolvida para “o estudo das imagens do estrangeiro num determinado texto, numa literatura ou mesmo numa cultura” (p. 55), parece plausível de ser adotada para o estudo proposto, considerando, num plano geral, os aspectos culturais e estético-sociais no processo formativo da literatura brasileira e também considerando que “a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o Outro; [e] neste sentido ela retoma uma realidade que designa e significa” (p. 59-61).

No plano particular, impõe-se o perfil de *homo viator* Guimarães Rosa, homem erudito que, com seu “olhar-de-fora”, vê o habitante daquelas paragens como um “outro”; mas na visão dessa realidade se enquadra a imagem do Outro (pessoas/personagens) percebida e configurada pelo autor numa perspectiva própria. Sem questionar diretamente o conteúdo dessa realidade, ele se utiliza de sutilezas na arquitetura do texto, fazendo emergir no espaço literário esse outro silenciado, presença muda e anônima no discurso dominante e historicamente ausente desde a esfera política do colonizador à esfera do intelectual erudito no plano da produção literária.

[52] BERGER, Peter. “Para uma teoria sociológica de la religión”. Barcelona, Kairós, 1971.

3.1 Ambiguidades do título

Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las.
Umberto Eco

A escolha do título para um texto é trabalho que requer atenção por ser um elemento paratextual relevante, genuína "chave" para a sua compreensão, seja ele de teor literário ou não.[53] Uma função estratégica do título é expressar o conteúdo temático do texto (VAN DIJK, 1992) que, do ponto de vista semântico, pode conter alguma mensagem ou significado sociocultural somente percebido em sua relação com o relato. Ao considerar que um título se mede "pelo seu poder sinonímico, metafórico, expressivo ou evocativo"[54], atentamos para a importância de investigar a referida questão no texto "São Marcos", visto que este conto teve originalmente um outro título.

Entre os textos integrantes do volume de nome "Contos" com que Guimarães Rosa participou do concurso em 1937, havia um que levava o título de "Envultamento". Quando do lançamento de *Sagarana* em 1946*,* após revisão realizada pelo autor, esse conto aparece com o nome de "São Marcos"[55]. Em comum, ambos os títulos destacam o poder evocativo da fé.

O tema é uma súmula das ambiguidades urdidas pelo autor por toda a narrativa, a começar antes mesmo da escolha definitiva do título. Este aspecto está exposto no modo claro como o autor configura a positividade da força protetora cristã contraposta a seu avesso, ao se amparar na força de uma "oração-brava", também protetora, porém maldita. A isto, Guimarães Rosa enriquece sua ficção ao contrapor ao catolicismo "torto" outro elemento de fé religiosa, oriundo de outra cultura, a africana. Na escritura rosiana encontramos a complexidade e sutileza com que o escritor elabora criticamente, em suas entrelinhas, a existência de outra realidade brasileira. "São Marcos" faz o (re)conhecimento do "sertão profundo" – no dizer de Manuel

[53] LOPES, A. C. M.; REIS, C., 1988. p. 96-100.
[54] CEIA, Carlos (coord.) *E-Dicionário de Termos Literários.* <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 27 mai. 2010.
[55] Até a 4. ed. de *Sagarana,* o título do conto "São Marcos" vinha acompanhado de um parêntesis com o título original: (Envultamento).

Bandeira[56] – como o reduto do sincretismo religioso entre culturas tão díspares quanto a portuguesa, a africana e a indígena.

A começar pelo título, a dualidade em “São Marcos” é elemento estruturador de todo o conto, presente desde a primeira opção para o título até sua escolha definitiva. Destaca-se ali certo caráter social a ele relacionado, relevante na medida em que o período que se estende entre 1937 até 1945 – ou seja, da época da concepção e escrita primeira dos contos até sua publicação –, evidencia-se como um período de profundas mudanças políticas, com implicações significativas no quadro sociocultural e religioso do país. A esse respeito, Antonio Candido (1987ª) observa que: “Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.” (p. 182)

No conto em questão, a troca do título significou considerar a ambivalência que se estende pelo interior do narrado. Como para Guimarães Rosa “tudo tinha de ser falado na forma” (ROSA, 1999, p. 85), por todo o desenrolar da trama assiste-se a um exercício lúdico, com o autor articulando um dissimulado e ardiloso jogo entre superstição e feitiçaria.

No que se refere à relação do título com a fabulação do texto, “Envultamento” é revelador do teor da história, pois seu significado já traz algo de místico e misterioso. Veja-se, quanto a isso, as definições do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001):

> “**envultamento**: ato, processo ou efeito de envultar, de enfeitiçar ou trazer malefícios a alguém.”
> “**envultar:** enfeitiçar ou trazer malefícios a (uma pessoa), utilizando no feitiço parte do seu corpo (unhas, cabelo etc.) ou algum objeto que a ela pertença, ou ainda uma representação do seu corpo (p.ex., um boneco) ou parte dele (molde de cera, etc.)”.

O título atribuído originalmente antecipava a trama, pela referência implícita à feitiçaria. A magia, com força para enredar uma pessoa *em vulto* e susceptível a um malefício, sempre foi algo assustador... e completamente refutado pela igreja católica.

[56] Poema de Manuel Bandeira “A João Guimarães Rosa”: Não permita Deus que eu morra/ Sem que ainda vote em você;/ Sem que, Rosa amigo, toda/Quinta-feira que Deus dê,/ Tome chá na Academia/ Ao lado de vosmecê,/ Rosa dos seus e dos outros,/ Rosa da gente e do mundo,/ Rosa de intensa poesia,/ De fino olor sem segundo:/ Rosa do Rio e da rua,/ Rosa do sertão profundo!

Mas envultamento é prática muito antiga.[57] Câmara Cascudo indica seu registro no paleolítico superior e informa que, com o passar do tempo, a prática do envultamento passou por modificações. O pesquisador explica que "outrora cercado de cerimonial impressionante, desce numa curva natural para a popularidade fácil. [...] A magia se dissolve no catimbó, passando para o povo que a pode empregar sem ritos, dispersando-a." (CASCUDO, 1951, p. 132-135)

Portanto, "Envultamento" traz a possibilidade de colocar o leitor, de antemão, em estado de alerta quanto a uma leitura que poderia redundar em discriminação e/ou preconceito, uma vez que o tema focado – feitiçaria – era visto com desconfiança no período em que o autor procedeu à revisão de *Sagarana*. Vale lembrar que, nos revolucionários anos de 1930, "houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos [...] e o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética." (CANDIDO, 1987, p. 188)

Estrategicamente, era preciso mudar o título. Mas, codificado no título definitivo, o sentido enigmático é conservado e ludicamente vai sendo revelado por toda a narrativa, uma vez que o novo título, "São Marcos", se mostra pouco cristão...

Ainda na instância dos recursos paratextuais, a ambiguidade pode ser observada na dialética entre o título e a epígrafe do conto, e encontra-se sintetizada em duas esferas da religiosidade rural – a do santo católico e a 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 o macaco todo inteiro, oi-oi,
>
> (ROSA, 2001, p. 261)

Vemos, no entanto que, apesar da mudança do título, a referência aos "males" continua disfarçadamente anunciada. Afinal, "o demo é pluralista. Tem uma multidão de subespécies." (PAZ-ANDRADE, 1983, p. 148)

[57] O mais antigo registro é de imagens de cera e de argila representando criaturas humanas e destinadas ao envultamento, destruição pelo fogo ou torturas, datando do reino do faraó Ramsés III, 1100 a.C. Cf. Câmara Cascudo, "Meleagro", 1951.

3.2 A reza-brava

No bojo das caravelas
do navegador português Pedro Álvares Cabral,
chegaram à Terra de Santa Cruz
Deus e o Diabo.

Mário Souto Maior

As religiões descritas como populares são constituídas por uma mistura de catolicismo rústico, modalidades arcaicas e atuais de cultos afro-brasileiros, pentecostalismo tradicional e surtos messiânicos. (BRANDÃO, 1980, p. 121) No espaço literário de “São Marcos”, as duas primeiras categorias surgem de modo misturado, configurando um *corpus* de mitos e crenças religiosas.

Nas regiões interioranas, o catolicismo devocional comunitário é a recriação popular de um imaginário oriundo de práticas e ritos de um sistema religioso tradicional e igual poder de salvação; ali se encontram, reinventadas, narrativas de prodígios e vidas mistificadas de seus heróis humanos ou santificadas. Carlos Rodrigues Brandão (1980, p. 206) esclarece:

> Sobre uma matriz católica comum, o recorte do catolicismo popular é o mais vasto e o menos uniforme. A história bíblica é esquecida sem remorsos, enquanto corpo exemplar de doutrina, e é multiplicada enquanto corpus mítico tomado em apenas poucas passagens popularizadas.

Como lembra Brandão (1980, p. 181): “Todos os sujeitos celestes um dia humanos possuem uma biografia que faz a sua identidade sagrada e um repertório de narrativas de prodígios que lhes atribui o poder sagrado acreditado.” Ele diz ainda que “Para cada santo popular há um mito nuclear que funda a sua vida nesse mundo, cercado de narrativas”. (p. 207)

Os santos, como São Marcos, foram sujeitos no mundo. Mas para cada santo popular há sempre um mito central responsável por criar sua vida neste mundo, por meio de narrativas. Afinal, acredita-se nas narrativas que trazem, a um só tempo, a verdade e o incrível do santo. Além do que, como lembra ainda Brandão (1983, p. 181): “Todos os sujeitos celestes um dia humanos possuem uma biografia que faz a

sua identidade sagrada e um repertório de narrativas de prodígios que lhes atribui o poder sagrado acreditado."

Marcos foi uma figura histórica. Ele era judeu, da tribo de Levi, filho de Maria e fazia parte de uma das primeiras famílias cristãs de Jerusalém. Mais tarde, Marcos acompanhou São Pedro a Roma e fez um importante trabalho missionário na Igreja primitiva. Fundou, em Alexandria, uma das igrejas que mais floresceu e é conhecido por ter escrito o primeiro dos quatro Evangelhos do cristianismo.

Por ter se destacado pela defesa da fé, Marcos se tornou o representante da bravura do leão, tendo sido atribuído a ele traços antropomórficos. Símbolo de força instintiva, o leão é um animal combativo que pode sugerir impulsos agressivos saudáveis. Sua ferocidade e força são ameaçadores e por isso foi adotado como símbolo da fé. A figura do leão que o representa é aureolado, alado e tem a pata anterior direita sobre as Santas Escrituras. As relíquias de São Marcos foram trasladadas para Veneza, cidade da qual é guardião e padroeiro.

Porém, o santo que dá nome ao conto é aqui lembrado em termos de uma "oração sesga, milagrosa e proibida" (p. 268) que, ao ser invocada, faz o invocador agir de modo violento. O personagem-narrador de "São Marcos" carrega consigo um papel com a referida oração escrita, acreditando que isto é o suficiente para protegê-lo de todo mal. Quanto a esta prática, Paul Zumthor (1993, p. 110), em seu estudo sobre "Escritura", explica que a escrita é um "sistema de símbolos manipulado primariamente pela voz." O texto escrito tem função de apoio às palavras ditas; mas sua ancestral finalidade é a de servir de talismã. [58] O papel com a oração escrita e usado com essa função é um objeto ritual portador tanto de esperanças como de proteção contra pavores mágicos.

O autor enfoca os moradores de Calango Frito, delineando-os em imagens da cultura local, com ênfase na fala dos habitantes e em tudo que se apresenta relacionado com as crenças da comunidade. Entre superstições e crendices, o narrador-personagem revela as inseguranças e incertezas de sua fé em elementos distantes da ortodoxia católica:

> "Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em beata vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira." (p. 262)

[58] Objeto que traz sorte àquele que acredita e o possui. Dicionário informal. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br>. Acesso em: 02 out.2011.

> [...]
> “Mas feiticeiros, não. E me ria dessa gente toda do mau milagre...” (p. 264)

No conto, vê-se a quebra da rígida dicotomia entre o bem e o mal, para tornar possível uma aproximação da oração brava de São Marcos com a figura do feiticeiro. Isto pressupõe um processo de circularidade cultural, ou seja, no início do conto o narrador-personagem se reconhece como supersticioso – mas diz não acreditar em feitiçaria –, é vitimado pela descrença, mas no final é salvo com o apelo a uma oração sesga. No campo narrativo, o desenvolvimento da história contada dá-se na interação entre elementos como, pelo lado sagrado, a dualidade do significado da força atribuída a São Marcos com o apelo à sua proteção; e pelo lado profano, com o efeito da força animalesca dessa proteção. Temos, pois, que a tematização rosiana se delineia com a crença em um santo, em superstições e em feitiçarias, todos juntos na mesma face da moeda da cultura popular.

Quanto a essa mistura de crenças, Brandão (1983, p. 53-54) esclarece que

> O que dá consistência ao catolicismo dos camponeses é a presença de uma rede complexa de posições, de práticas e de tipos de agentes e praticantes, acompanhada de um código de trocas de serviços estabelecido com um rigor muito próximo do de qualquer igreja.

Como efeito disso no conto, temos que o texto escrito no papel é uma reza brava[59] [60] e, para todos os efeitos, reza tem poder.

Aspectos da vida e as características da força física de Marcos foram incorporados à crença tradicional dedicada ao santo e resultou na transformação (ou deformação?) da crença no decorrer do tempo. O resultado disso foi a associação de uma reza brava a uma entidade cristã. Assim, fato interessante a ser observado é que, apesar de sua fama ter se espalhado por suas prodigiosas virtudes na solução de coisas possíveis e impossíveis, a reiterada ação de São Marcos no conto deve-se mais à sua força física e impulsos agressivos que propriamente à sua santidade.

---

[59] Apenas o início da reza é citada no conto. Ver uma versão completa em ANEXO I.

[60] Sobre a reza brava de São Marcos são conhecidas diferentes versões, algumas de cunho católico, ou autorizada por São Cipriano, que é igualmente utilizada pelo candomblé, e algumas variações populares com intuito de magia, simpatia ou feitiço. Mas os preceitos canônicos registram também várias versões de reza para invocar o auxílio benfazejo do santo. Ver uma versão no ANEXO II.

Em crônica intitulada “Orações”[61], seu autor, João do Rio, faz a seguinte constatação: “Os homens vivem no mistério das palavras conciliadoras.” Em meio a comentários e reprodução de rezas, ele reproduz uma oração completa de São Marcos, cujo teor permite entender o porquê da vocalização da reza ser interditada. Mas o escritor defende que toda reza é válida como recurso natural para o enfrentamento do destino:

> É destino do homem rezar, pedir o auxílio do desconhecido para o bem e para o mal, é sina deste pobre animal, mais carregado de trabalhos que qualquer outro bicho da terra ou do mar, ter medo e desconfiar das próprias forças. A fatalidade o vai conduzindo por caminhos que são despenhadeiros às vezes e campos de risos raramente. O homem chora, ergue os olhos para o azul do céu, a menor das suas ilusões povoa-o de forças invisíveis e fala, e pede, e suplica. Que importa que diga tolices ou frases lapidares, horrores ou pensamentos suaves? É preciso remediar a fatalidade.[62]

No episódio em que João/José perde a visão, a fatalidade está na cegueira:

> Estaria eu ... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais? ... [...] Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva, por uma escuridão de transmundo, e se atinar com o que fazer. Maldita hora! Mais momento, e vou chorar, me arrepelando, gritando e rolando no chão. (p. 284-285)

Mesmo sendo protetora, a oração de São Marcos levada como um talismã, por si só não foi garantia de proteção, e sua eficácia se fez pela fala, como socorro no caso da emergência.

Zumthor (1993, p.21) afirma que a voz não se reduz à palavra oral e explica que o texto literário é uma voz que está dentro de um suporte escrito. Tal ideia remete à questão da palavra oral como qualidade simbólica da voz. Neste sentido, foi a *vocalidade*[63] do texto que surtiu efeito, ou seja, a força da voz nele contida, mais do

---

[61] A crônica faz parte do livro *A alma encantadora das ruas,* de autoria de João do Rio (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, Rio de Janeiro, 1881-1921), publicado em Paris pela Livraria Garnier, em 1908.

[62] João do Rio. (Paulo Barreto) “Orações”. In: *A Alma Encantada das ruas*. Disponível em: http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/malmaencantadora.htm Acesso em: 28 jlh. 2010.

[63] Emprestamos o conceito de Zumthor, que emprega a palavra “vocalidade” no sentido de ser a corporificação da voz conduzindo a tradição pelo tempo e pelo espaço. “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso.” (1993, p. 21)

que a fé, pois o texto “santo” guarda em si a potencialidade de uma voz que o pronuncia.

Rosa acrescenta valor literário a um tema popular pela maneira como estabelece sua narrativa desenvolvida em movimento dialético entre o dito e o não-dito, o oral e o escrito, com o exercício da fé destinada ao alcance do bem e do mal. Embora o aspecto retórico da oralidade não esteja em destaque, indiretamente ele enfatiza a importância de outro aspecto da linguagem falada como veículo que externa a fé recôndita no mais profundo do ser, mas também a força interior do temor. No conto, quando Zé começa a dizer a reza: “– Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro...", Aurísio (seu interlocutor), de pronto, reage temeroso:

> – Ui! [...]
> – Para. creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo! ... É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria! ... (p. 268)
> “– Não fala, seu moço! ... Só por a gente saber de cor, ela já dá muita desordem.” (p. 269)

E Aurísio Manquitola explica brevemente como a reza deve ser realizada:

> [...] Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa... (p. 269)

Neste ponto, destaca-se a intertextualidade que Guimarães Rosa faz com o poema “Reza brava”, de sua autoria, presente em *Magma.*[64]

> A meia-noite já vem chegando
> e é a hora boa pra rezar. Oração braba[65]
> Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,
> vou rezar as sete ave-marias retornadas,
> e depois a reza brava de São Marcos e São Manso,
> com um prato fundo de cachaça
> e uma faca espetada na mesa de jantar.

[64] ROSA, J. G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.111.
[65] Oração braba, o mesmo que oração brava.

A oração brava, para o autor, não é questão para ser analisada, tampouco ele se detém na fixação do conteúdo da mensagem na memória, pois está voltado para o que importa: a relevância e força da crença em si. É a constatação de que a crença em algo ou alguém é ancestral, que existe e sobrevive há tanto tempo quanto existe o homem. Ele nos mostra como essa crença está viva, tendo sobrevivido com os meios e recursos da cultura sertaneja que ajudaram preservá-la. Assim é que o texto da reza não aparece no conto; o que existe não é mais que um fragmento que vale como sugestão do seu significado e com o sentido completamente compreensível.

> "Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro..." (p. 268)

A interdição da reza ocorre pelo temor do efeito mágico que ela pode provocar, vez que, adormecida no âmago das palavras, a força leonina da oração – “para o bem e para o mal” – é despertada quando as palavras são ditas.

Todavia, chama a atenção que a invocação a São Marcos venha acompanhada do nome de São Manços. Até mesmo quanto a este aspecto a oração é ambígua! Se por um lado São Marcos, ao ser invocado, manifesta um poder raivoso e vingativo, por outro temos o poder moderador de São Manços[66] como a lembrar o lado mais cristão da santidade. E mais humano também; afinal, ele integra, como São Marcos, o panteão dos santos da igreja católica, mas com características diferenças.

Devido a informações imprecisas sobre sua vida, Manços tornou-se um santo semi-lendário . Ele teria sido um humilde servo de uma família judia; algumas biografias antigas atribuem aos judeus a responsabilidade de condená-lo por sua religião cristã e explícita profissão de fé na Santíssima Trindade; por causa disso, infligiram maus-tratos a esse cristão humilde e sem condição social de relevo. Ele foi conhecido evangelizador e é considerado o primeiro bispo das dioceses de Évora e Lisboa; começou a ser cultuado em Portugal num passado longínquo, provavelmente antes da ocupação muçulmana no século VIII, e sua propagação se estende por vasta área. Após ser santificado, seu nome foi atribuído a uma freguesia portuguesa do concelho de Évora, onde está localizado seu santuário.

---

[66] MAXIMINO, Patrícia. São Manços: da lenda à realidade arqueológica. CENÁCULO Boletim on-line do Museu de Évora | n.º 4 | Outubro 2010. Disponível em: <http://museudevora.imcip.pt/Data/Documents/Cenaculo%204/B4man%C3%A7os2010>. Acesso em: 6 jlh. 2016.

Existem lendas populares contadas oralmente pelos habitantes de São Manços a respeito de seu padroeiro. Uma das mais conhecidas, talvez de origem fonética, associava São Manços a “mansos”. Contava-se, também, ser frequente os pais de crianças endiabradas deslocarem-se à região para “amansarem” os filhos... À parte a simplicidade desta história, as explicações soam plausíveis no contexto do conto em estudo. Afinal, acredita-se nas narrativas que trazem, ao mesmo tempo, tanto a verdade como o incrível do santo.

Os personagens de “São Marcos”, na verdade, têm temor empírico pela reza, embora exista a conveniência de sua utilidade. Mas o que prevalece é a crença e o temor. É a mesma crença e temor introjetados pela religião cristã nos fieis, sobrevivendo no sincretismo da religiosidade popular. Como aponta Brandão (1980, p. 294): “Se os homens, na verdade, são os que inventam os artifícios de fazer pensarem e agirem os seus deuses, quando os homens pensam e agem é por eles, ou contra eles.”

3.3 O conto, os causos

Conto o que me contaram.
Heródoto

O que é “conto”? Os teóricos e pesquisadores de literatura há muito discutem acerca de qual seria a definição mais adequada para este gênero.

Em seu livro *Formas breves,* Ricardo Piglia (2004, p. 89) apresenta suas teses sobre o conto. Na primeira delas ele diz que “um conto sempre conta duas histórias.” Mesmo concordando com essa assertiva, acreditamos que essa tese pode admitir uma variação que vemos presente em “São Marcos”, onde dois níveis de histórias estão enredadas ao modo próprio do autor: um conto com vários “causos” – uma só escritura e muitas vozes –, conferindo ao fabulador o mérito da originalidade.

A forma literária urdida em “São Marcos” remete a criação de Rosa aos primórdios do conto na historiografia literária, há séculos. André Jolles (1976, p. 189) atribui ao *Decameron*, obra de Bocaccio, escrita no século XIV, a consagração da chamada *novela toscana,* que nas décadas seguintes se expande por toda a Europa em forma de “narrativa-moldura”. Tal forma consiste em narrativas “ligadas entre si

por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas.” Em “São Marcos” encontramos esse modelo antigo na organização do conto, mas de modo reduzido; é mais um indício do retorno de Rosa às origens, no tocante ao gênero escolhido, que denota a intenção do autor em apontar a procedência do conto, propiciando mais uma imagem textual.

Para Jolles, o chamado conto popular[67], que se torna conhecido “por ouvir dizer”, sobreviveu muito tempo pela voz do povo. Todavia, foi sendo modificado (quem conta um conto aumenta um ponto), ganhou elementos criativos na sua elaboração e passou à categoria de conto artístico, ou seja, literário. O autor estabelece uma diferença entre o antigo conto popular e o conto moderno[68] que para ele “é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana: a tendência para o maravilhoso, e o amor ao verdadeiro e ao natural.” (p. 191) Observamos que esses dois aspectos ainda sobrevivem misturados nos contos da literatura atual.

Em *Ficção e razão: uma retomada das formas simples,* Suzi Frankl Sperber (2009, p. 132), a autora, diz que as formas simples revelam um tipo de experiência estética, abrangendo, no geral, acontecimentos que tematizam a realidade interna e ou externa do ser humano. Tendo em conta a narração como ponte entre a realidade objetiva e a realidade subjetiva, ela divide as nove formas simples estudadas por Jolles em dois grupos:

1) as que estão mais próximas da realidade objetiva, da história; são eles: o caso, o ditado e o provérbio que vinculam-se à realidade objetiva, e a saga à suspensão da realidade;

2) as que são mais vinculadas à realidade subjetiva ou misturadas à fantasia, ao extraordinário como: o conto de fadas, o mito, a adivinha e a fábula.

Ao estudar as particularidades do “caso”, Sperber o define como “narração das coisas vividas”, o que significa que a história contada possui uma referência na realidade.

“São Marcos” guarda a forma de narrativa-moldura, e como um “causo” maior, narra um incidente extraordinário apresentado como real, tão relevante quanto os

[67] Segundo Jolles (p. 181), o conto é uma forma que tem nomes diferentes segundo as línguas, e adquiriu o sentido de forma literária determinada no século XVIII, quando os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmarchen* (Contos para Crianças e Famílias).
[68] Lembramos que *Formas simples,* de André Jolles, foi escrito em 1930, mas na atualidade ainda se impõe como uma referência nos estudos dos gêneros populares.

personagens e a contação de suas experiências, pois são estas que dão colorido ao narrável da realidade cotidiana de Calango Frito. Vemos aí o princípio do conto arcaico trabalhado artisticamente. Além disso, o conto de Rosa guarda mais do que isso, por trazer elementos que demarcam o conto popular, tais como o “maravilhoso” que o coloca na irrealidade, a atemporalidade da ação ocorrida “naquele tempo...”, a moralidade ingênua de Mangolô justificando sua feitiçaria: para Zé “não precisar de ver negro feio.”

O texto de “São Marcos” é de um conto artístico, com a especificidade de que o arcaico se mostra dentro da composição moderna levando a um sentido inusitado. De acordo com a ponderação de Jolles (1976, p.186):

> As coisas novas existem, são o essencial, é necessário empregar todos os meios para aperfeiçoá-las – sobretudo por meio da tradição, das coisas antigas, do fundo popular. Não é por amor às coisas antigas que as reunimos, mas apenas com essa finalidade exclusiva.

No Brasil, o antigo conto popular chegou às regiões interioranas, foi se adaptando, adquirindo feição própria e nome abrasileirado: o “causo”.

Pode-se dizer que o “causo” é uma forma simples que se caracteriza pelo investimento na imaginação e no maravilhoso. É uma pequena história inventada ou verdadeira, contada de modo engraçado e com objetivo lúdico; abrange a esfera do desconhecido e na imaginação faz voo solto, às vezes com rimas que harmonizam a sonoridade das palavras. Os causos são geralmente contados pelo homem do campo que passou pela experiência narrada e é comum o contador misturar elementos diversos como os míticos, religiosos e lendários.

No decorrer da narrativa de “São Marcos, o protagonista descreve vários causos de que teve conhecimento, alguns a respeito de feitiçaria e outros relacionados com a força e a ação “justiceira” do santo que, ao ser invocado, vence as forças do feitiço feito contra o invocador. A narração dessas pequenas variações ajudam a configurar e ilustrar o tema principal do conto; são histórias ancoradas na memória cultural em que se inclui o sistema religioso – rica fonte do imaginário da população – como parte dos “acontecidos” em Calango Frito.

Temos, então, o personagem-narrador José/João como o ouvinte dos causos que os personagens vão lhe contando. A certa altura, ele cede o lugar de narrador a

Aurísio Manquitola que faz um longo relato interpolando outras histórias acerca dos estranhos efeitos da reza brava:

> – O senhor vá escutando: o que houve foi que o meu compadre Silivério, que já estava meio arisco, dormindo com um olho só e outro não, viu o cabra vir para ele, de faca rompente, rosnando conversa em língua estranja... Foi o tempo de meu compadre Silivério destorcer da caxerenguengue e pular fora do jirau: ainda viu o outro subindo parede arriba, de pé em-pé! Aí, o homem acordou, quando bateu com a cabeça nos caibros, parece-que, e despencou de lá, estrondando... Fez um galo na creca, por prova, mas negou e negou que tinha subido em parede, perguntando ao meu compadre se ele não era que não sofria de pesadelo... Ara! ara! Para ver gente sonhar nesse esquerdo, ah eu fora de lá!... (p. 269)

E Aurísio continua a narração contando outra situação:

> ... Bom, eles trancaram o Tião. [...] ... Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa - quatro léguas -, que, de-madrugadinha, estava ele chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há?!... Entrou até embaixo de cama, para quebrar a vasilha! ... E: olhe aqui: quando ele tinha chegado, caçou uma alavanca para abrir a porta, com cautela de economia, por não estragar... Pois, no fim da festa, acabou desmanchando a casa quase toda, no que era de recheio... (p. 272-273)

Aurísio Manquitola trata dos entremeios do conto, enriquecendo a narrativa com uma linguagem típica do capiau que ele é. Cabe relembrar que o povo interiorano guarda os resíduos da cultura popular portuguesa (quando não, galega), e seu “jeito” simples e natural de falar mantém, como peculiaridade, um certo humor que o escritor Valentín Paz-Andrade (1983, p. 144) identifica como sendo a “*sorna*, forma típica do humor galego”:

> Tesconjuro!... ‘Tou vindo mas é da missa. Não gosto de urubu... Se gostasse, pegava de anzol, e andava com uma penca debaixo do sovaco!... (p. 167)

Esse tipo de humor expõe uma outra faceta do texto de Rosa, estudada por Nelly Novaes Coelho (1983, p. 257) que vê na obra de Guimarães Rosa a “atitude

ingênua e espontânea da ‘palavra lúdica’ que aprisiona o falar nos limites rígidos do individualismo, mas identifica-se com a palavra anônima e coletiva.” Para a ensaísta,

> o narrador rosiano assume o ato de narrar como um gesto coletivo de fraternal comunicação humana no mundo. Não vem para denunciar “desventuras” mas para permitir a todos que participem da experiência narrada seja pela emoção, pela alegria ou pela piedade. [...] a verdade é que tudo, no universo da palavra rosiana, nos revela a presença do *homo ludens*, descompromissado com as estruturas convencionais do pensamento lógico (p. 258)

Os aspectos de linguagem acima assinalados ajudam a enriquecer o espectro das imagens espalhadas cuidadosamente por todo o conto pelo autor. A contação de causos serviu de preâmbulo para o que vem a seguir: a mais importante menção à reza proibida que vai ocorrer após o vácuo poético criado por José/João.

3.3.1 Crendices e superstições

Casa de Deus
De Deus, Nossa Senhora
Todo mal aqui não entra
Se entra joga pra fora.
Anônimo

No estudo *Os deuses do povo* (1980), Carlos Rodrigues Brandão traça um quadro preciso da realidade do sertão no que concerne à religiosidade popular. Seu trabalho serve de referência esclarecedora para as imagens ficcionais observadas no conto em estudo, pois Rosa articula as crenças de uma comunidade rural para elaborar imagens literárias ligadas às crendices e superstições.

O catolicismo caboclo focado no conto mostra a herança da religião trazida pelo colonizador português (já agora transfigurada em versão adaptada às necessidades mais imediatas dos crentes), amalgamada com práticas sincréticas de “segunda geração”, representadas por elementos culturais africanos e indígenas de ocorrência mais antiga. Guimarães Rosa mostra a simbiose de credos misturados, retorcidos adaptados ao *locus* sertanejo. (BRANDÃO, 1980, p. 230) “Os agentes do catolicismo popular não marcam, de maneira definitiva, os limites entre cultos de religião e supostos cultos de feitiçaria.” Tampouco os curandeiros se incluem na ordem

eclesiástica ou em alguma corporação profissional: nem pelo catolicismo (pelo lado da religião) nem na medicina (pelo lado das agências de cura).

Ali (na roça) é mantido o “encantamento do mundo pela presença das mais antigas e poderosas manifestações do sagrado: o mistério, o milagre, a magia.” (Berger, apud Brandão, p. 149). Nesse sentido, a criação do fabulário popular redimensiona a história sagrada fixada nos moldes da tradição católica oficial, legitimando seu repertório de crenças e rituais. Com a prática ao longo do tempo, o repertório desse imaginário tornou-se a própria memória religiosa da comunidade.

O folclorista Amadeu Amaral (1981, p. 379) nota que os caboclos acreditam muito em superstições, pois eram frequentes as manifestações da fé depositadas por inúmeras pessoas em simpatias para curar toda a sorte de males, assim como do receio que essas mesmas pessoas tinham de violar qualquer tabu estabelecido por velhas crendices. Quando algo ruim acontecia era traduzido pelos caboclos como castigo divino por algum “mal” feito. Dessa forma, as superstições eram mantidas e respeitadas para que eles não fossem castigados.

Brandão (1980, p. 126) explica que na roça os crentes aprendiam a não se esquecer

> [...] do mapa do sagrado com o nome, a posição e a ordem dos seres segundo as relações entre ela própria e Deus, segundo suas especialidades e os momentos em que devem ser convocados em defesa do cristão. Decorou as palavras e gestos de deferência; fórmulas de esconjuro ou de reza forte, umas para os santos, outras contra os demônios, as respostas certas aos inúmeros tipos de orações comunitárias – terços, ladainhas, pequenos responsórios para todas as ocasiões.

As crianças aprendem com os mais velhos as regras e os costumes da religião; aprendem a preencher o espaço entre os seres da terra e Deus com santos, anjos, almas e também demônios e outros emissários da maldade. São rezas aprendidas, decoradas e guardadas no canto da memória para serem lembradas por toda a vida em momentos de grande precisão.

No conto, o episódio de Deolindinho é bem representativo desses ensinamentos:

> Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço, no Calango-Frito. O mestre dava muito coque, e batia de régua, também; Deolindinho, de

> dez anos, inventou a revolta – e ele era mesmo um gênio, porque o sistema foi original, peça por peça somente seu: "Cada um fecha os olhos e apanha uma folha no bamburral!" Pronto. "Agora, cada um verte água dentro da lata com as folhas!" Feito. "Agora, algum vai esconder a coisa debaixo da cama de Seu Professor!..." (p. 263)

No mundo roceiro do sertão todos têm pelo menos um milagre caseiro para contar. A linha que separa cultos de religião e cultos de feitiçaria não são bem demarcados; por isso, apegar-se às crendices não é visto como pecado. Esse é um mundo em que a crendice está sempre à frente da fé. Portanto, levar junto ao corpo um amuleto, um breve ou um escapulário é tido apenas como um ajutório a mais, um reforço que o crente carrega consigo como uma segurança contra qualquer perigo. O papel com a oração escrita tem o poder de um objeto ritual, portador tanto de esperanças protetoras como de pavores mágicos.

Na configuração de Zé, o personagem-narrador de “São Marcos”, esse costume é autodeclarado:

> Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas. E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos... (p. 262)

O fato de o narrador-protagonista ser detentor de um conhecimento erudito – “O senhor, que é homem *estinctado*, de alta fé, não acredita em mãos sem dedos, mas...” (p. 269) – não entra em conflito com a aceitação e a prática de alternativas religiosas no âmbito das crendices populares. Na verdade, inserido nesse espaço rural, ele demonstra conhecer muito bem essa comunidade de fé pois, a seu modo, compartilha com seus membros o código religioso baseado em crendices difusas, longe do dogmatismo católico tradicional. Assim, Zé confessa guardar, “num recenseio aproximado”

> [...] doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois - noves fora, nada.
> Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-

> feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios [...] (p. 261-262)

A cultura popular é depositária das tradições orais. Na opinião dos estudiosos do folclore brasileiro, à parte as deturpações, grande parte das práticas tradicionais em uso na nossa cultura têm suas origens fundamentadas na história remota de diferentes povos.

Rosa enfatiza a caracterização do arraial de Calango Frito dando destaque às práticas de feitiçaria no cotidiano dos habitantes, que são heranças trazidas pelos africanos, mas também às práticas oriundas da cultura popular portuguesa chegada ao Brasil com os primeiros colonizadores.

No livro *A galeguidade na obra de Guimarães Rosa,* Valentín Paz-Andrade esclarece que muitos dos costumes encontrados no sertão do Brasil e incorporados pelo escritor-viajante em sua obra tiveram origem na Galícia. Exemplo disso está no que ele diz sobre a "figa digital napolitana" (p. 261), um dos objetos protetores que Zé carregava consigo:

> Séculos antes do Descobrimento [a figa] já se tinha espalhado pela Europa com nome, figura e semiologia idênticos; então, burilado em azeviche, da mesma cor, nas oficinas de artesanaria compostelana de Santiago, o típico amuleto foi propagado primeiramente a Portugal, de onde passou ao Brasil para espantar as bruxas e trasgos. (Paz-Andrade, 1983, p. 139-140)

As relações sociais e de camaradagem nesse mundo roceiro acontece de modo direto em que as pessoas se conhecem pelo apelido no lugar do nome: "Saturnino Pingapinga", "Sá Nhá Rita Preta", "Zé-Prequeté", "Gestal da Gaita", "Sebastião do Adriano". A simplicidade dos nomes se estende aos trabalhos do sagrado ali desenvolvidos, mediados com palavras comuns: toca, mexe, faz.

Rosa conseguiu captar as particularidades não só do linguajar do povo temente a Deus e ao diabo, mas também dos costumes, aí incluídos os valores morais, as crenças e os temores, aspectos que configuram o universo religioso do sertão[69]. Afinal, como observa Brandão: "O que é visto como falha é que constitui a religião popular: formas populares de produzir e viver a religião." (p. 120)

[69] Sobre a oralidade relacionada aos aspectos do sagrado e do profano, ver "O espaço oral" in: Zumthor, P. *A letra e a voz,* 1993, p. 45.

Em estudo sobre a magia em “São Marcos”, Maria Carolina de Godoy[70] verifica que

> A força da palavra sobressai no contexto da feitiçaria, da magia popular. No nível diegético do conto, mostra-se esse poder do "verbo", cuja força é capaz de provocar mudanças no mundo exterior, isto é, altera o estado em que se encontra o ser humano, mesmo à distância. [...] Nas histórias relatadas por terceiros, no universo intradiegético, acredita-se nessa força sobrenatural que atinge o outro, conforme o desejo do praticante.

É o que acontece no “melhor caso-exemplo” contado por Sá Nhá Rita Preta:

> ... e a lavadeira então veio entrando, para ajuntar a roupa suja. De repente, deu um grito horrorendo e caiu sentada no chão, garrada com as duas mãos no pé (lá dela!)... A gente acudiu, mas não viu nada: não era topada, nem estrepe, nem sapecado de tatarana, nem ferroada de marimbondo, nem bicho-de-pé apostemado, nem mijacão, nem coisa de se ver... Não tinha cissura nenhuma, mas a mulher não parava de gritar, e... qu'é de remédio?! Nem angu quente, nem fomentação, nem bálsamo, nem emplastro de folha de fumo com azeite-doce, nem arnica, nem alcanfor!... Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de vôo... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: "Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...", e depois, com a agulha: "Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!... " (p. 263)

Esse tipo de feitiçaria praticado pela velha Cesária, em que a pessoa a ser atingida é representada por um boneco ou desenho, é próprio do enfeitiçamento. Esse mesmo expediente vai ser usado pelo feiticeiro Mangolô no episódio que leva ao fechamento da narrativa, em que ele faz um feitiço para cegar o protagonista.

Mas com Nhá Tolentina é outra coisa; o assunto dela é bruxaria:

> Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vintéis enterrados juntamente com mechas de cabelo, em frente das casas; do sapo com uma hóstia consagrada na boca, e a boca costurada para não cuspir fora a partícula [...]. (p. 222)

[70] GODOY, Maria Carolina de. “No caminho da magia, no caminho da poesia: a viagem no conto “São Marcos” de Guimarães Rosa. Disponível em: <file:///C:/Users/Cliente/Downloads/DialnetNoCaminhoDaMagiaNoCaminhoDaPoesia4889500.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2016.

A palavra é poderosa fonte de magia. Mas André Jolles (1976, p. 25), ao refletir sobre a força geradora daquilo que se diz, alerta que o efeito indesejado produzido por uma palavra mal proferida decorre de superstição; também destaca que a "pretensa superstição esconde uma sabedoria: a de que as palavras podem cumprir-se." E explica: "A evocação não é meramente indicação ou manifestação de um fato. Significa que se chama uma coisa de tal modo que ela nasce." – a evocação de espíritos, por exemplo. Dessa forma, se a palavra proferida adquire o poder de realizar-se, também pode mudar a ordem das coisas. A gente de Calango Frito acredita que isso é verdadeiro, tanto que algumas pessoas cuidam de dar avisos que servem de alerta para a zombaria de João/José, tentando mostrar a ele a necessidade de se ter respeito às crenças populares; se não obedecer a este preceito, ele poderá ser punido pelo sobrenatural.

O conto mostra o quanto a força da palavra é sagrada. Mas importa, também, compreender o trabalho de produção de linguagem da magia como produtora de sentido, que visa vincular as coisas a uma determinada ordem. Não há censura nem qualquer tipo de preocupação de natureza ética, pois isso ocorre em uma ordem própria de valores, como explica Brandão (1980, p. 207):

> O mal possui uma explicação entre o ético (como quer a Igreja) e o mágico e, para cada um de seus tipos, existe uma prescrição mais mágica do que ética, fundada sobre uma prática pessoal ou coletiva, cuja eficácia simbólica é demonstrada por poucas crenças cobertas de múltiplos exemplos de casos exemplares acontecidos. Estes casos são modelos de luta e poder. Conflitos entre categorias dos dois lados e dos dois planos, mas onde sempre o Bem deve vencer o Mal, e onde, em nome do Bem, os homens sempre vencem, ajudados por um santo ajudado por Deus.

Desde o início do conto destaca-se a performance narrativa de Guimarães Rosa. Podemos vislumbrar no texto referências à formação primitiva do sincretismo religioso no país, no modo como o autor apresenta o tema das crendices e superstições. Na sequência das pequenas histórias contadas, ele mostra, narrando, alguns dos elementos de crença das diferentes culturas que aqui se encontraram e elaboraram o contorno do que veio a ser a sincrética religiosidade popular local: Cesária velha e Mangolô, com suas feitiçarias, são os agentes das crenças africanas trazidas pelos escravos. Nhá Tolentina representa o imaginário português da bruxa

medieval. Zé, o narrador-protagonista, traz consigo os resíduos de imemoráveis crendices populares das gentes de Portugal.

Contudo Guimarães Rosa não se isenta de um posicionamento ideológico, no episódio em que vem à tona a questão racial. O antagonismo do personagem-narrador em relação a Mangolô é um dos pilares da narrativa; o protagonista diz ofensas à pessoa do negro, mas não faz qualquer referência à feitiçaria: ironia ou preconceito?

A ironia que vinha marcando o tom da fala de Zé se mistura com o tom arraigado de preconceito ao descrever João Mangolô: “Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo.” E faz a provocação:

> – Ó Mangolô!
> – Senh'us'Cristo, Sinhô!
> – Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
> – Isso é graça de Sinhô...
> – ... Com um balaio de rama de mocó, por cima! ...
> – Ixe!
> – Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? Primeiro: todo negro é cachaceiro...
> – Oi, oi! ...
> – Segundo: todo negro é vagabundo.
> – Virgem!
> – Terceiro: todo negro é feiticeiro... (p. 266)

A imagem literária do preconceito racial existente na sociedade urbana (da qual o escritor faz parte) aparece mal disfarçada em ironia, deixando as práticas religiosas de origem africana, neste ponto, em segundo plano.

A população de Calango Frito, abrigada num cristianismo *torto*, coexiste no mesmo espaço com a mistura de sobrevivências animistas, bruxarias e vodus; facilmente supera os conflitos com as doutrinas e preceitos da igreja católica que, dessa forma está introjetado na cultura do povo do lugar. Quanto a isso, cabe mais uma vez lembrar Brandão (1980, p. 230): “Se os homens na verdade são os que inventam os artifícios de fazer pensarem e agirem os seus deuses, quando os homens pensam e agem é por eles ou contra eles.” E isso acontece há muito tempo...

3.3.2 De provérbios, ditos populares e afins...

A palavra, como a lança, longe alcança.
Anônimo

A memória coletiva é um espaço de preservação da linguagem arcaica, o que pode ser observado nos resíduos[71] da fala caracterizadora da população do interior do país. Em “São Marcos” isto está presente no vocabulário, nos provérbios e ditados populares e algumas outras formas simples, constituindo-se em elementos relevantes na perfilação dos habitantes de Calango Frito enquanto sujeitos integrantes de uma cultura interiorana.

A pesquisadora Maria de Lourdes Gonzaga de Oliveira (2013) diz que os provérbios são encontrados em todas as civilizações e em diferentes idiomas. Não se sabe ao certo onde e quando eles surgiram; alguns investigadores dizem ter sido no Oriente, mas sem precisar quando, e através dos séculos eles vêm sendo referendados por gerações. Eles são oriundos não só da cultura popular dos povos, mas também da cultura erudita e até mesmo da Bíblia. Já nos *Livros sapienciais* ou *filosóficos* do Antigo Testamento, os provérbios ensinam a alcançar a sabedoria, a disciplina, uma vida prudente e a fazer o que é correto, justo e digno. Cabe mencionar também o *Livro dos provérbios* ou *Provérbios de Salomão* com importantes ensinamentos para a religião cristã.[72]

A abrangência cultural e temporal da expressão proverbial dificulta sua definição, pois se apresenta dinâmica, portanto mutável em sua realidade sócio-histórica; é de origem muito antiga, sobrevive no tempo e está sujeita a modificações na forma, porém sem perder a essência do ensinamento.

“Quando estão em seca e precisam de ir a meca.” (p.288)

[71] A ideia de *resíduo* e o termo *residualidade* foram empregados por Roberto Pontes a partir de enfoque próprio no ensaio “Reflexões sobre residualidade”. Comunicação na Jornada Literária “A residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura - UFC, Fortaleza, julho de 2006. Em forma de entrevista concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006.

[72] Cf. “Livros Sapienciais”: “O nome de Sapienciais ou didáticos é dado a 5 livros do A.T.: Provérbios, Jó, Eclesiastes (Coélet), Eclesiástico (Sirac) e Sabedoria. A estes são acrescentados dois livros poéticos (Líricos): Salmos e Cântico dos Cânticos. Disponível em: <http://www.comshalom.org/livros-sapienciais/ >.Acesso em: 28 agt.2014.

O provérbio é uma forma simples de grande alcance, com sobrevivência no tempo via oralidade que representa a cristalização do senso comum; o conhecimento nele contido mostra o homem em sua espontaneidade, através de uma linguagem própria e rica em significados. Também há quem o considere um modo de filosofar sobre a vida e o mundo.

Levando em conta este aspecto, Luiz Costa Lima (1974, p. 51) conclui que: “O provérbio encarna a parte de uma cosmovisão que, entretanto, não saberíamos reconstituir, pois [...] sua propagação nos impede de conhecer o contexto primitivo de que derivou.” O pesquisador observa ainda que “parece existir um consenso geral quanto a serem os ditos populares tradicionais que oferecem sabedoria e conselhos, de maneira rápida e incisiva” (p. 45), pois são facilmente utilizados devido as formas características da fala. A concordar com ele, os provérbios podem servir de meio estratégico para mostrar valores e comportamentos que se incluem na imagem de uma sociedade.

Muitos pesquisadores afirmam que é impossível conceituar o termo *provérbio.* Como exemplo disso, Oliveira (2013, p. 25) aponta o registro encontrado no dicionário de Morais (1949): “‘sentença moral; adágio, ditado; rifão’ (verb.: provérbio), enquanto que ditado é ‘provérbio, adágio, anexim’ (verb. ditado). Ou seja, define-se um termo por outro.”

Quanto às características do provérbio, o folclorista Amadeu Amaral (1976, p. 219) faz um levantamento de seus traços formais:

> Outras feições características dos provérbios aludidos são a concisão e a elegância. Não há palavras inúteis. [...] A frase é cadenciada: o provérbio, quando não é puro verso, é parente próximo deste, pelo ritmo e, muitas vezes, também pela rima. O todo [...] grava-se facilmente na memória.

A locução proverbial pode ser formada, ou não, por duas metades; os elementos poéticos, como a rima, são usados como tática, pois as frases rimadas são mais persuasivas e facilitam a memorização e o desempenho do falante.

> “Da meia-noite pro dia
> Meu chapéu virou bacia...” (p.269)

Na opinião do ensaísta Walter Benjamin, no texto “O narrador” (1994, p. 200), “a verdadeira narrativa tem sempre em si e às vezes de modo latente, uma dimensão utilitária, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida”. No conto “São Marcos” encontramos essa “dimensão utilitária” nos recursos de linguagem empregados por seu autor em diversas situações da fabulação, particularmente nos provérbios e ditados que compõem a fala dos personagens:

> “Tropica-e-cai levanta-e-sai.” (p. 265)

Para André Jolles (1976, p. 131), “aquilo a que chamamos provérbio ou ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: [...] entre os camponeses, artesãos, letrados e sábios.” Defende ainda que, embora possuam como propriedade a sabedoria, os provérbios não têm função didática. Com opinião contrária, James Obelkevich, em “Provérbios e história social” (1997, p. 44), atribui ao provérbio uma dimensão moralizante e didática, ao observar que “as pessoas usam o provérbio para dizer a outras o que fazer ou que atitude tomar em relação a uma determinada situação”:

> ”Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto.” (p. 264)

Mas João/José não se deixa influenciar e segue ignorando a sabedoria dos provérbios e ditados.

O “ditado”, também conhecido por “dito popular”, muitas vezes revestido de perspicácia e astúcia, é uma expressão tão flexível que, com o passar do tempo pode se acomodar e incorporar inovações camufladas. (ZUMTHOR, 1993, p. 88) Além disso, é uma expressão que mais aconselha do que ordena.

> “Não benze pólvora com tição de fogo!” (p. 268)

O ditado tem valor do provérbio; de uso mais “doméstico”, apesar de portar grande carga de oralidade, é também usado na escrita de textos formais.

”Deus adiante, paz na guia!...” (p. 273)
“De pé em-pé.” (p. 269)
“Dou dado!” (p. 270)
“Gritando mesa com teresa...” (p. 271)

Ao considerar as expressões proverbiais e os ditados em “São Marcos”, requerem atenção especial algumas das escolhas feitas pelo autor para elaborar sua narrativa. Segundo Maria Lourdes de Oliveira (2013, p. 17), o provérbio é “um discurso reportado, discurso de outrem”. Este é um ponto importante a ser considerado, pois ao fazer uso de ditados e provérbios, Rosa não se reporta àqueles já consagrados, comumente anônimos, e, sim, os *inventa*, com a originalidade da criação própria e linguagem inédita.[73]

O uso desses recursos caracteriza o mundo sertanejo criado por Guimarães Rosa, mas com um estilo bastante pessoal que pode ser considerado como a atualização das formas simples primitivas, sem perder a característica oral. Temos, então, o que Paul Zumthor (1993, p. 35) aponta como atualização das formas simples e respectivo *índice de oralidade*: “[...] tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos”.

Há de se considerar que as criações de Rosa são coerentes com o meio social em que se desenvolve a ação da narrativa com a qual estão sempre em sintonia. E se por um lado integra a criação estilística do autor, por outro esse conjunto de novidades corrobora na configuração do imaginário e da visão de mundo dos personagens de Calango Frito, enriquecendo o conto com mais uma imagem literária.

[73] Não é intenção neste estudo proceder a uma análise linguística dos elementos formais da linguagem contística de Rosa. Nosso objetivo se estabelece no plano da criação literária.

CONCLUINDO: O AUTO-DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Num plano bastante amplo, este trabalho procurou articular uma conexão entre o tema da realidade humana e cultural do sertão com o longo período literário em que foi escrito.

Sagarana foi escrito num momento em que se almejava a modernização do Brasil, porém ainda frente a um país arcaico. As novidades estéticas tematizadas no espaço sertanejo leva o regionalismo literário a alcançar o reconhecimento por parte da academia a partir de sua publicação em 1946. Mais que isso, pelo enfoque autônomo de Rosa, o regionalismo passa a integralizar uma consciência literária, voltado que está para o homem e os valores culturais da população da região abordada, num quadro mais amplo em que a concepção de regional é reconhecida e valorizada como índice integrante e representativo da literatura brasileira.

Procuramos destacar em “São Marcos” as imagens literárias na construção de um texto cujo tema aborda uma face menos prestigiada pela literatura, porém com poder de salvaguardar o povo: a religiosidade popular. Mas procuramos também falar de origem, motivo diluído na abordagem de temas como o poder da palavra e da poesia, levando à insinuação da ideia mais ampla de identidade nacional.

Guimarães Rosa revela sua criatividade ao mostrar o mundo do sertão e do sertanejo em seu cotidiano e revela o universo interiorano aos homens eruditos e aos demais brasileiros. Ele expõe esse mundo com elementos estéticos de um modo próprio, definindo novos contornos para a criação literária. Conscientemente, usa a linguagem para transferir para a obra a realidade existente, na forma de imagens dessa realidade. E se o caráter privado da natureza da crença remete ao “eu” de cada indivíduo, elevado ao plural da comunidade, motiva e até sustenta a sobrevivência do grupo. Assim, o credo místico-religioso de um povo torna-se inviolável e forte o suficiente para não ser destruído.

Mas há uma intencionalidade na escrita de Rosa disfarçada no texto artístico de “São Marcos”. Na tessitura do texto ficcional, os fatos do mundo real adquirem significado, bem dentro da assertiva de Jean-Paul Sartre (1999, p. 49), para quem “a Literatura é a tentativa do homem-escritor de criar uma realidade que possa ser exibida no mundo real e modificar as estruturas da sociedade humana.” De modo sutil, Rosa leva o leitor a “despertar” para outros sentidos, relações e nexos possíveis do texto literário – para o sentido ideológico, enfim.

Em “São Marcos” encontramos o resgate da memória plural e coletiva da gente sertaneja e o reconhecimento de sua importância no tecido cultural da brasilidade em construção contínua que, pelos vãos da literatura rosiana, alcança lugar próprio a que faz jus, visto ser elemento constitutivo da cultura nacional.

O exótico, o pitoresco, a paisagem exuberante não são mais reivindicados para atestar a nacionalidade; esses são agora elementos diluídos no espaço literário, cenários reelaborados em entidades culturais, como queria Mário de Andrade (1974, p. 231-255).

As relações entre o ficcional e o real são mediatizadas pelo imaginário. Assim, o conto se “deixa flagrar” como um conjunto de imagens representativas da realidade existente. Por outro lado, nos entremeios da narrativa encontra-se um emaranhado de nós, fios e desafios a serem enfrentados e desfeitos por quem quer conhecer o mundo ficcional do escritor: a realidade do sertão mineiro, em muitos sentidos, um enigma a ser desvendado.

Rosa faz opção pela criação de imagens narrativas, captando a peculiar riqueza humana dos habitantes de Calango Frito, mas também preserva a sensibilidade frente a Natureza, sujeitando-se à força da paisagem. Então ele surpreende o leitor com a poeticidade que traz migrada de exercício poético anterior. Apesar da disparidade entre o linguajar na narrativa dos causos ocorridos no espaço do sertão e o falar correto de Zé, oriundo do espaço urbano, Rosa guarda o melhor de sua erudição para suas meditações poéticas em meio à mata das Três Águas.

Mesmo assim, em termos estético-literários, o espaço sertanejo de sua obra conduz o regionalismo literário ao reconhecimento por parte da academia a partir da publicação de *Sagarana*, em 1946. Mais que isso, com Guimarães Rosa, o caminho trilhado pelo regionalismo, vindo de uma tradição que teve início no Romantismo, alcança seu amadurecimento literário, extrapolando a ideia machadiana de instinto de nacionalidade, ou mesmo a ideia de caráter nacional geral da literatura, nos moldes de Mário de Andrade.

Por fim, vemos que o motivo que fez *Sagarana* se destacar como diferente em relação às demais obras regionalistas da década de 30 pode estar no fato de que Guimarães Rosa foi regional sem, no entanto, abraçar a causa do regionalismo. Seu foco de atenção está voltado para o homem e os valores culturais da população da região abordada, considerando-se o quadro mais amplo dos aspectos sociológicos.

É preciso destacar a ideia de síntese, presente nas formas simples atualizadas e empregadas para autenticar a concretude contida no poder da reza sesga de “São Marcos”, motivo maior no conto de Rosa, para quem a palavra detém o poder do conhecimento mágico, poético e real do mundo.

Tendo a Natureza por testemunha, Guimarães Rosa cria em Calango Frito o retrato humano dos habitantes do sertão – “o homem a ‘N’ dimensões” (ROSA, apud LIMA, 1997, p. 23) -, resultando na imagem há muito tempo almejada na literatura brasileira, síntese da realidade histórica, estética e social – imagem de brasilidade.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMARAL, AMADEU. *Tradições populares.* São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARINOS, Afonso. Lendas e Tradições Brasileiras. In: *Obra completa.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

_____. *As filhas de Candinha*. São Paulo: Agir, 2008.

ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira*. *Instinto de nacionalidade*. (1ª ed. 1873). São Paulo: Agir, 1959.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas, v. 1.

_____. Porcelanas da China. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 16. Obras escolhidas, v. 2.

BERGER, Peter. *Para una teoría sociológica de la religión*. Barcelona: Kairós, 1971.

BEZZI, M. L. Região como foco de identidade cultural. *GEOGRAFIA*, Rio Claro, v. 27, p. 5-19, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. *O Pré-Modernismo.* 5. ed. Col. A Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *Cultura brasileira* – Temas e situações. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro* - Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMARGO, Kátia Aily Franco. *A Revue des Deux Mondes:* intermediária entre dois mundos*.* Natal, RN: Ed. da UFRN, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Vanguarda e Kitsch. In: *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Vs. 1 e 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981a.

_____. O nacionalismo literário. In: *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. II.

_____. Significado de raízes do Brasil. In: HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*, 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981b. p. xi.

_____. A Revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987a.

_____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987b.

_____. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987c.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987d.

_____. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. Notas de crítica literária – *Sagarana*. In: *Textos de intervenção.* São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. *O discurso e a cidade.* São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

_____. “O Mundo-provérbio”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARDOSO, Marília Rothier. Uma aprendizagem transcultural nos cadernos de Guimarães Rosa. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (orgs.) *Literatura e Cultura.* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro. In: *O próprio e o alheio* - Ensaios de Literatura Comparada*.* São Leopoldo – RS: Ed. UNISINOS, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1951.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: LPM, 1985.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Os diários de viagem (cadernetas). In: WILLEMART, Philippe et alli. *Gênese e memória* - IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições - 29 de agosto a 1º de setembro de 1994. São Paulo: Annablume, 1995.

CHELOTTI, Marcelo Cervo. Região, cultura e gênero de vida: leituras "geográficas" sobre a obra *Sagarana* de João Guimarães Rosa. *Caminhos da Geografia* **-** revista on-line. Uberlândia v. 9, n. 26 Jun/2008 p. 53 – 64.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo**:** dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p.153-159.

CLAVAL, Paul. *As abordagens da geografia cultural***.** In: CASTRO, I. E. de; GOMES, P.C. da C.; CORRÊA, R. L. (Org.) Explorações geográficas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. O território na transição da pós-modernidade. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, n.2, p. 7-26, 1999.

COELHO, Nelly Novaes."Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: COUTINHO Eduardo F. (org). Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, ledor de relatos de viagem. In: *Veredas do Rosa*. (Seminário Internacional Guimarães Rosa, Belo Horizonte, 1998). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In: _____. (Org.) *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955, v.2.

_____. Introdução à literatura brasileira. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa*: travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

D'ASSIER, Adolphe. Le Brésil et la société brésilienne: moeurs et paysage. II La fazenda. Revue des Deux Mondes. Paris: Bureau de La Revue des Deux Mondes, 15 juin, p. 48.

DE LLANOS, José Maria. *El desfile de los Santos*. Madrid: Editorial Sapientia S/A, 1956.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. *Etnias e culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

DOWSON, Christopher. *Religión y Cultura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953.

ELIADE, Mircéa. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa*: *fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/Senac, 2003.

FAUSTO, Boris. (dir.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III O Brasil republicano. V. 4 Economia e Cultura (1930-1964), 2. ed. São Paulo: Difel, 1986.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. “Lendas e tradições do Brasil”. Obras completas. (Org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: INL, 1968.

GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa: a gênese de uma obra. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. XLIII, n. 98-99, p. 183-197, jan./jun 1977.

_____. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GUIMARÃES, Vicente. *Infância de João Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: José Olympio/Ed. INL, 1972.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade–cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, Dan R. e TORRANCE, Nancy (org.). *Cultura, escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

HEISE, Eloá di Pierro. *Günter Eich: a poética da busca*. São Paulo: Secção Gráfica da FFLCH da USP, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 14ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

_____. (dir.) *História geral da civilização brasileira.* 6. ed. Tomo II O Brasil monárquico. 1º volume. São Paulo: Difel, 1985.

IANNI, O. A metáfora da viagem. In: _____. *Enigmas da modernidade – mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JOLLES, André. *Formas simples.* São Paula: Cultrix, 1976.

KARL, Frederick Robert. *Moderno e modernismo* – A soberania do artista 1885-1925. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.) *A dimensão da noite.* São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LEONEL, Maria Célia. A palavra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 35, p. 201-210, 1995.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. *Jornal de crítica – Quinta série.* Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1947.

LEITE, Lígia Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. "Velha Praga? Regionalismo Literário Brasileiro". Ana Pizarro (org.). *América Latina - Palavra, Literatura, Cultura.* Campinas: Unicamp, 1994, vol. II.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Do arquivo à obra. In: Revista *Scripta,* v. 1, n. 1, 1997 - Belo Horizonte, p.234-241. Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa.

_____. *Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

LIMA, Denise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.

LIMA, Luiz Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *A metamorfose do silêncio.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Universitária / UFPB, 1997.

_____. Procedimentos escriturais de Guimarães Rosa. *Revista Philologus***,** Rio de Janeiro, n. 16, 2000, p. 76-91.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Col. Fortuna Crítica, v. 6.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MAIOR, Mário Souto. *Orações que o povo reza*. São Paulo: IBRASA, 1998.

MARTINS, Heitor. *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1970.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira.* São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1978, vol. VII.

MAUSS, M. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e Antropologia*. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: Epu, 1974, p. 1-176.

MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo na terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. Que país é este?! Uma pergunta à cata de resposta. In: *Revista USP*, 12, dez/jan. 1991-1992, p. 77-93.

MOOG, Viana. Uma interpretação da literatura brasileira. In: *Uma interpretação da literatura brasileira e outros escritos*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1966.

OBELKEVICH, James. Provérbios e história social. In: BURKE, Peter e PORTER, Roy (Org.). *História social da linguagem*. Trad. Álvaro Hattnher. São Paulo: UNESP, 1997.

OLIVEIRA. Maria de Lourdes Gonzaga de. *Provérbios.com* – o saber dos antigos no novo milênio. Natal, RN: EDUFRN, 2013.

ONG, W. J. *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

PAGEAUX, D. H; MACHADO, A. M. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

PALAZZO, Carmen Lícia. *Entre mitos, utopias e razão*: Os olhares franceses sobre o Brasil. Porto Alegre: EDPUCRS, 2002.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, p. 157.

PAZ-ANDRADE, Valentín. *A galeguidade na obra de Guimarães Rosa.* São Paulo: Difel, 1983.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira:* Prosa de ficção (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 89.

PONTES, Roberto. “Reflexões sobre residualidade”. Comunicação na Jornada Literária “A residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura - UFC, Fortaleza, julho de 2006. Em forma de entrevista concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006.

RAMA, Angel. *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*: *mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana*.* In: *Sagarana.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos:* João Guimarães Rosa*,* meu pai*.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Alckmar L. dos. Hipertexto. In: ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade.* (1ª ed. 1873). São Paulo: Agir, 1959.

SARTRE, Jean-Paul. *O Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SÉGIO, António. *Breve interpretação da História de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

SEVCENKO, Nicolau. Reflexões sobre os mistérios da paisagem brasileira. In: _____. *Pindorama revisitada*: cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 24-35.

_____. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SORRE, M. A noção de gênero de vida e seu valor atual. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.) *Geografia cultural*: um século. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002. p. 15-62.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Retratos do Brasil*: hetero-imagens literárias alemãs. São Paulo: Arte & Cultura, 1996.

SPERBER, Suzi Frankl. Ficção e razão: uma retomada das formas simples. São Paulo: FAPESP, 2009.

SCRIPTA (edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa Rotas e roteiros). V. 05; nº 10. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui* – O narrador, a viagem. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro***:** 3. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

_____. A síntese su-realista de Bernardo Élis. *Contramargem* - Estudos de Literatura. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

TELLES, Norma. Medéia sertaneja. In: *Refazendo nós.* Ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a literatura medieval. São Paulo: Cia das letras, 1993.

Textos disponíveis na Internet

ALEIXO, A. C. V. - A imagem literária de um sertão chamado Brasil. *Revista da UFG, Vol. 7, No. 01, junho 2004.* Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agro/V11_imagem.html>. Acesso em: 28 nov. 2012.

AMADO Janaína. Região, sertão, nação. Disponível em: <http://docs.google.com>. Acesso em 20 set. 2008.

BATISTA, Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Oralidade e escrita: uma revisão. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a07.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2010.

CARVALHAL, Juliana Pinto**.** Maurice Halbwachs e a questão da Memória. *Revista Espaço Acadêmico* – Ano V, n.56 – Janeiro/2006.Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/056/56carvalhal.htm>. Acesso em: 08 set. 2008.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Através do Brasil com Afonso Arinos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n. 46 (2008) Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34605/37343>. Acesso em: 07 jun.2015

GIL, Ana de Sousa. "(Pel)os ecos da 'Oratura' ou (n)a encruzilhada de uma definição", 2005. Disponível em: http:<www.ielt.org/pagina/investigacao/lugares?id=1>. Acesso em: 17 mai. 2010.

GODOY, Maria Carolina de. No caminho da magia, no caminho da poesia: a viagem no conto "São Marcos" de Guimarães Rosa. Disponível em: <file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Dialnet-NoCaminhoDaMagiaNoCaminhoDaPoesia-4889500.pdf >. Acesso em: 14 fev. 2016.

GONÇALVES. Anabela Almeida. Literatura tradicional ou a outra face de Zéfiro. *Instituto de Estudos de Literatura Tradicional*, 2005. Disponível em:<http://www.ielt.org/pagina/artigos?id=2>. Acesso em: 8 jul. 2010.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES**,** Rauer Ribeiro. A ars poetica de João Guimarães Rosa. *Revista Cultura Crítica*, 07, Machado e Rosa: 100 anos, 1º sem. de 2008. Disponível >. Acesso: em 02 jul. 2010.

HARDMAN, F. F. e KURY, L.: Nos confins da civilização: *Algumas histórias brasileiras* de *Hercule Florence*. História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. 11(2): 385-409, mai.-ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702004000200008>. Acesso em: 12 ago. 08.

JACKSON, K. David. Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit.> Acesso em: 13 jul. 2010.

KURY, L.: Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-80, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702001000500004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 ago. 2008.

MAXIMINO, Patrícia. São Manços: da lenda à realidade arqueológica. CENÁCULO Boletim on-line do Museu de Évora | n.º 4 | Outubro 2010 Disponível em: <http://museudevora.imcip.pt/Data/Documents/Cenaculo%204/B4man%C3%A7os2010>.
Acesso em: 6 jlh.2016.

LIVROS SAPIENCIAIS. Disponível em: <http://www.comshalom.org/livros-sapienciais/> Acesso em: 28 agt.2014.

REYS, Alfonso. *El Deslinde.* Prolegómenos a la Teoría Literaria. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=un7cV42Uv1AC&pg=PA5&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18 out. 2009.

RIO, João do (Paulo Barreto). *A Alma Encantada das ruas.* Disponível em: <http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/malmaencantadora.htm>.
Acesso em: 28 jlh.2010.

SILVA, Clarete Paranhos da. Naturalistas e viajantes brasílicos. COM CIÊNCIA - REVISTA ELETRÔNICA DE JORNALISMO CIENTÍFICO n° 77 - 10/06/2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia>. Acesso em: 12 ago. 2008.

Dicionários

BIERDERMANN, H. *Dicionário de Símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* 10. ed., Ediouro, Rio de Janeiro, s/d.

CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários.* ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: http://www.edtl.com.pt. Acesso em: 27 mai. 2010.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br>. Acesso em: 02out.2011.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS.
Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br>.
Acesso em: 07 nov.2015.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=401&Itemid=2> Acesso em: 3 mai.2016.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Co-autor Mauro de Salles Vilar. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

LOPES, A. C. M.; REIS, C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 96-100.

ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. *Dicionário do Brasil Central*. São Paulo: Ática, 1983.

SILVA, Antonio de Moraes. 1922. *Diccionario da lingua portugueza* (fac-símile da 2ª edição, 1813). Rio de Janeiro, Officinas da S.A. Litho-Tipographia Fluminense.

Outros sites

<http://www.a12.com/santuario-nacional/santuario-virtual/santo-do-dia/25/04>.

<http://www.mundocatolico.org.br/Evangelho/evansx250408.htm>

ANEXO I

Oração de São Marcos e São Manços

É pois natural que as almas não se ofendam com um mau pedido e que S. Marcos – pobre santo! sorria quando ouvia à meia-noite esta tremenda oração *brava,* que lembra as cenas de enfeitiçamento medievo:

> Chamo S. Marcos e S. Manços e seu confidente o anjo mau em meu auxílio para se apoderar do meu espírito e vida, juntamente com a pessoa que desejo fazer o mal, ou bem e com o dedo polegar da mão esquerda faço três vezes o Sinal da Cruz e com uma faca de ponta espetada na porta da rua ou mesa, com um lenço ou guardanapo bem alvo direi as seguintes palavras: Cristo morreu, Cristo sofreu, Cristo padeceu: assim peço-vos meu glorioso São Marcos e São Manços que sofra e padeça os maiores tormentos e torturas deste mundo a pessoa que eu quero para mim e pegando na faca com toda a fé e coragem que me dá esta Oração darei quatro golpes na porta, ou mesa e pela quarta vez chamarei São Marcos e São Manços e o anjo mau, para me dar força e coragem de dizer: "Credo em Cruz" em círculo onde se acha a faca! Amém."

De: *A Alma Encantadora das ruas*, de João do Rio.
Disponível em:
http://www.biblio.com.br/conteudo/PauloBarreto/malmaencantadora.htm
Acesso em: 17 jlh. 2014.

*****

ANEXO II

Oración para San Marcos de León

¡Oh santo justo y protector!

¡Bendito San Marcos de León!

Tú que evitaste la desgracia del dragón, tú que apesar de tus propias flaquezas y confiando en la gracia y fortaleza del Señor, con humildad y firmeza sometiste fieras y enemigos, te ruego confiadamente: amansa los corazones, los malos sentimentos y los malos pensamientos de todo aquel que contra mí esté, de todo aquel que mi mal y ruína quiera, piense o desee.

Disponível em: <http://www.oracionesalossantos.com/2014/01/oracion-san-marcos-de-leon-para-amansar.html>. Acesso em: 17 jlh. 2014.

*****

Oração para São Marcos de Leão

Ah! Santo justo e protetor!

Abençoado São Marcos de Leão!

Tu que evitaste a desgraça do dragão, tu que apesar das tuas próprias fraquezas e confiando na graça e força do Senhor, com humildade e firmeza submeteste feras e inimigos, rogo-te com confiança: doma os corações, os maus sentimentos e os maus pensamentos de todo aquele que esteja contra mim, de todo aquele que meu mal queira, pense ou deseje.

(Tradução da autora)

*****