



Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB



**Programa de Pós-Graduação em Letras:
Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL**

**PROSAS DO SERTÃO:
as margens da narrativa em *Grande sertão: veredas* e em *Nhô
Guimarães***

Helder Santos Rocha

Vitória da Conquista - BA
Fevereiro/2014

Helder Santos Rocha

**PROSAS DO SERTÃO:
AS MARGENS DA NARRATIVA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*
E EM *NHÔ GUIMARÃES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias

Vitória da Conquista - BA
Fevereiro/2014

R573p Rocha, Helder Santos.
 Prosas do sertão: as margens da narrativa em *Grande Sertão: Veredas* e em *Nhô Guimarães* / Helder Santos
 Rocha, 2014.
 112f.
 Orientador (a): Márcio Roberto Soares Dias.
 Trabalho de Conclusão de Curso Dissertação
 (mestrado) – Universidade Estadual do
 Sudoeste da Bahia, Pós-Graduação em Letras:
 Cultura, Educação e Linguagens, Vitória da
 Conquista, 2014.
 Referências: f.107-111.
 1. Literatura brasileira – Romance (narrativa) –
 Análise. 2. Aleilton Fonseca (Nhô Guimarães) –
 Análise textual. 3. Guimarães Rosa (Grande Sertão
 Veredas) – Análise textual. I. Dias, Márcio
 Roberto Soares. II. Universidade Estadual do
 Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em
 Letras: Cultura, Educação e Linguagens. III.T.
 CDD: 869.9309

Elinei Carvalho Santana – CRB-5/1026
 Bibliotecária - UESB – Campus de Vitória da Conquista-BA

Título em inglês: Prose of the backlands: the margins of the narrative in *Grande sertão: veredas* and in *Nhô Guimarães*.

Palavras-chaves em inglês: Aleilton Fonseca. Backlands. Guimarães Rosa. Intertextuality. Narrative.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens

Linha de Pesquisa: Linguagens e Práticas Sociais

Titulação: Mestre

Banca Examinadora: Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias (Orientador)/ Prof. Dr. Cássio Roberto Borges da Silva/ Prof.^a Dra. Flávia Aninger de Barros Rocha.

Local e data da defesa: Vitória da Conquista, 07 / 03 / 2014.

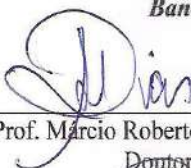
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL

HELDER SANTOS ROCHA

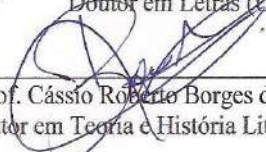
PROSAS DO SERTÃO:

AS MARGENS DA NARRATIVA EM
GRANDE SERTÃO: VEREDAS E EM NHÔ GUIMARÃES

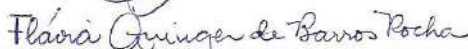
Banca Examinadora



Prof. Márcio Roberto Soares Dias (orientador/UESB)
Doutor em Letras (UFBA)



Prof. Cássio Roberto Borges da Silva (UESB)
Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp)



Prof.ª Flávia Aninger de Barros Rocha (UEFS)
Doutora em Letras (UFBA)

Suplentes

Prof. Diógenes Cândido de Lima (UESB)
Doutor em Educação (SIU-EUA)

Prof.ª Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS)
Doutora em Letras (UFBA)

Vitória da Conquista, 07 de março

2014.

Resultado:

Aprovado.

A Anaides, Vitória e Lizandra, mulheres da
minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Márcio Roberto Soares Dias, pela orientação competente, o auxílio intelectual preciso e seu constante incentivo à autonomia crítica e reflexiva, além da confiança e disposição amigáveis concedidas a esse seu “eterno” aprendiz.

Ao professor Cássio Roberto Borges da Silva, pelas reflexões críticas provocadas em diversas disciplinas e atividades da graduação e pós-graduação, além dos questionamentos pontuais e das sugestões eficazes na qualificação dessa pesquisa.

À professora Flávia Aninger de Barros Rocha, pela leitura, os questionamentos, as sugestões e a grande “aula” sobre Guimarães Rosa na qualificação, que, com certeza, indicaram as “veredas” e as “margens” possíveis para o desenvolvimento e concretização desse trabalho.

Aos professores do PPGCEL pelo aprendizado incomensurável dentro e fora das dependências acadêmicas. Em especial, a Ester Maria de Figueiredo Souza, a Heleusa Figueira Câmara e a Luiz Otávio de Magalhães, pelo exemplo de docência e pelas aulas prazerosas.

Aos professores Maria das Graças Fonseca Andrade e Ricardo Martins Valle, queridos e inesquecíveis da minha graduação em Letras na UESB, que me inspiraram e me impulsionaram a querer estudar com mais profundidade a Literatura.

À professora Ângela Maria Gusmão Santos Martins que me ensinou o que é ensinar.

Aos caros e brilhantes colegas da terceira turma do PPGCEL, pela companhia sensível nessa travessia, sobretudo os inesquecíveis Alberto Marlon, Fábio Agra, Cássia Eugênia e Aparecida Brasileiro.

Aos amigos Diêgo Moreira Arruda, Fernando Marvitor e Mayara Archieris, pelos ouvidos “fraternos” e as palavras sinceras.

A Anaides (mãe) e Vitória (irmã), pelo amor e carinho essenciais ao ser que sou.

A Lizandra (“Linda”), por ter escolhido trilhar as veredas desse grande sertão chamado vida ao meu lado.

A FAPESB, por seu apoio financeiro relevante para a feitura dessa pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar alguns aspectos atinentes à relação intertextual que se dá entre os romances *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, e *Nhô Guimarães* (2006), de Aleilton Fonseca, sobretudo no que tange aos elementos de composição utilizados nas suas narrativas, tendo como elo o contexto sertanejo. A análise partiu de uma noção de intertextualidade, atribuída por Júlia Kristeva (1974) a partir do conceito de dialogismo bakhtiniano. Assim, buscou-se analisar, primeiramente, os sentidos atribuídos à palavra sertão no decorrer do tempo e com a invenção de suas imagens a partir de obras como a do autor mineiro – que, por sua vez, também constrói um diálogo intertextual com *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha – além do romance contemporâneo do escritor baiano, Aleilton Fonseca, que não somente retoma o sertão ficcional como contexto para seu romance, mas que também cria intertextualmente o próprio Guimarães Rosa como personagem de sua ficção. Logo, em seguida, alguns aspectos de composição narrativa dos dois romances foram tomados para a sua descrição e discussão, como a “voz” sertaneja, a criação de um relato memorialístico, a inventividade da palavra literária, além do aspecto “autorreflexivo” e pós-moderno do romance de Aleilton Fonseca. Como traço de destaque nos dois romances, pode-se dizer que se trata de narrativas de misturas de técnicas e de gêneros próprios da tradição e da modernidade, situação que demonstra a hibridez e a ambivalência de seus discursos, além de confirmar o aspecto de “mobilidade”, “ambiguidade” e “pluralidade” que boa parte da crítica rosiana atribui a sua obra. Já o romance *Nhô Guimarães*, além de recriação “estilística” de alguns aspectos de composição da narrativa de Guimarães Rosa, também apresenta traços que situam essa produção dentro do que alguns teóricos e críticos estão denominando de narrativa “pós-moderna”, devido ao seu aspecto “autorreflexivo” e de “metaficção historiográfica”, dados não somente pela incorporação de elementos biográficos do autor mineiro no enredo de seu romance, mas também pela própria recriação estilística de elementos e cenas do *Grande sertão: veredas*.

PALAVRAS-CHAVE

Aleilton Fonseca. Guimarães Rosa. Intertextualidade. Narrativa. Sertão.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze some relative to the intertextual relation that exists between the novels *The Devil to Pay in the Backlands* (1956) by João Guimarães Rosa, and *Nhô Guimarães* (2006) by Aleilton Fonseca, especially in relation to the elements of composition used in their narratives, with the link the backcountry context. The analysis was based on a notion of intertextuality, attributed by Julia Kristeva (1974) from Bakhtin's concept of dialogism. Thus, we sought to examine, first, the meanings attributed to the word hinterland over time and with the invention of his images from works such as the mineiro author, who, in turn, also constructs an intertextual dialogue with *Rebellion in the Backlands* (1902), by Euclides da Cunha, beyond the novel of contemporary writer, Aleilton Fonseca, which not only resumes the fictional backwoods as context for his novel, but it also creates intertextually Guimarães Rosa himself as a character in his fiction. Therefore, then some aspects of narrative composition of two novels were taken to their description and discussion as the “voice” hinterland, creating a memoir account, the inventiveness of the literary word, besides “self-reflexive” point and “post-modern” novel by Aleilton Fonseca. As a trace highlighted in the novels, it can be said that it is a mixture of narrative techniques and own genres of tradition and modernity, which clearly shows the hybridity and ambivalence of his speeches, besides confirming the aspect of “mobility”, “ambiguity” and “plurality” that most of Rosa's critical attributes to his work. Already novel *Nhô Guimarães*, plus a “stylistic” recreating some aspects of the narrative composition of Guimarães Rosa also has traits that are located within this production than some theorists and critics are calling the narrative “postmodern” due to paths their “self-reflexive” and “historiographic metafiction”, given not only by incorporating biographical elements of the author from Minas Gerais in the plot of his novel, but also the stylistic elements and recreating scenes from the *The Devil to Pay in the Backlands*.

KEYWORDS

Aleilton Fonseca. Backlands. Guimarães Rosa. Intertextuality. Narrative.

LISTA DE ABREVIATURAS

OS	Os Sertões
GS:V	Grande sertão: veredas
NG	Nhô Guimarães

A literatura, ao contrário, diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, não importa o quão distintas sejam suas ocupações e desígnios vitais, as geografias e as circunstâncias em que existem, e, inclusive, os tempos históricos que determinam seu horizonte.

Mário Vargas Llosa

O saber a gente aprende com os mestres e os livros. A sabedoria, se aprende com a vida e com os humildes.

Cora Coralina

SUMÁRIO

INÍCIO DA TRAVESSIA	12
1. LEITURAS DO SERTÃO	20
1.1. Os sentidos do sertão para Euclides da Cunha e Guimarães Rosa	20
1.2. A “terra ignota” de Euclides da Cunha	24
1.3. O grande e profundo sertão rosiano	34
1.4. O sertão das vivências e da ficção de Aleilton Fonseca	44
2. AS VEREDAS NARRATIVAS DO <i>GRANDE SERTÃO</i>	51
2.1. Um jagunço letrado, ou “parcialmente letrado”, como narrador	51
2.2. Memória e esquecimento na velhice riobaldiana: o tempo como linguagem	60
2.3. Narração como traduzibilidade das coisas, a “matéria vertente”	69
3. AS TRILHAS DO NARRAR EM <i>NHÔ GUIMARÃES</i>	76
3.1. Uma ‘senhora’ contadora de causos sertanejos	76
3.2. Entender o passado, inventar o futuro	83
3.3. A arte de narrar: “o capricho da prosa”	88
3.4. O criador como criatura: Guimarães Rosa como personagem de ficção	95
FIM DESSA TRAVESSIA	103
REFERÊNCIAS	107

INÍCIO DA TRAVESSIA

O sertão como espaço e tema de narrativa na literatura brasileira já foi matéria de inúmeros estudos e pesquisas diversas. Obras de autores canônicos como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa sempre foram e ainda serão objeto de questões e reflexões das mais variadas, devido a sua capacidade inesgotável de produção de sentidos renovados a cada nova leitura. Acerca do aspecto de abertura das obras que sempre sugerem novas construções de seus sentidos, com o passar do tempo, Umberto Eco afirma que, “(...) quanto mais a compreensão se complica, tanto mais a mensagem originária – tal como é, constituída pela matéria que a realiza – em vez de gasta, aparece renovada, pronta para “leituras” mais aprofundadas” (1988, p. 86). Desse modo, inclusive o sertão, que já foi “lido” como real, mítico, metafísico, memorialístico e textual, acabou através da pena de seus intérpretes e “leitores”, também sofrendo mutações de sentidos e imagens ao longo do tempo.

Com efeito, muitos leitores, insatisfeitos em somente perceber, compreender e construir sentidos para criar uma obra “crítica” sobre o que leram, passaram, também, a se aventurar no cenário ficcional para recriar, reinventar e visitar não só mais o que foi lido, mas também o que pensaram e imaginaram sobre isto. Num momento, Guimarães Rosa foi um leitor de Euclides da Cunha e também inventou outro sentido para o sertão. Agora, Aleilton Fonseca, autor baiano da contemporaneidade, também retoma as suas leituras e recria não somente outro sertão, mas imagina, ainda, a aventura de seus intérpretes na criação de suas obras. Foi isso que esse autor realizou no romance *Nhô Guimarães* (2006), quando imagina um sertão que o próprio autor canônico teria visitado. Assim, a literatura não somente revisita uma mesma temática, já bastante discutida, mas revisita a própria literatura que outrora a criou, misturando leitura e imaginação de leitores/escritores às vivências desses sujeitos que também carregam “um sertão dentro de si”. Como relata e adverte o escritor baiano sobre a feitura de seu romance,

ao escrever, me sinto por essas veredas, fico em alerta. Sei que essa aproximação de temas, de linguagem, de ambiência é uma operação delicada, perigosa, traiçoeira nos dois sentidos. É um rio belo e perigoso. O desafio é sair do mergulho sem se afogar, bebendo em suas águas, mas na justa medida. Trata-se de um retorno às fontes e imaginário sertanejos, pelas trilhas paralelas, paradigmáticas – onde há, para cada história contada, várias versões ocultas. Portanto, é uma aproximação paradoxalmente distanciada, de modo a evitar as demasias, não vestir o gibão de Rosa, que só a ele lhe pertence por invenção particular e estatuto canônico. Mas, ao largo, nas

vizinhanças, nos arredores de seu sertão – voltar à fonte primordial – onde ele bebeu e generosamente cavou poços de sentidos, inesgotáveis. Reabraçar o sertão em estado de matéria-prima, de onde ele partiu – e nós também temos o direito de partir. Rosa é precursor tão grande, que se nos prendêssemos a hierarquias e sagrações extinguiríamos o assunto sertão por ser dele privativo. O sertão literário e simbólico – é antes e depois de Guimarães Rosa – mas, como feixe de possibilidades, entroncamento de veredas, é um assunto a ser continuamente revisitado. (FONSECA, 2002, p. 383-384).

Por isso é que a literatura é produzida a partir de leituras, pois somente delas surge a bagagem cultural necessária para o conhecimento dos códigos e das técnicas de criação com a palavra de que precisa o artífice da ficção para inventar. Além disso, o próprio rol de obras escritas faz com que circulem pensamentos, invenções e imaginários sobre um assunto que afeta a vida dos homens e da sociedade à qual está integrado. Isso ocorre, sobretudo, no discurso do romance que, como assevera Mikhail Bakhtin (2010b, p. 178), “(...) é construído em constante interação com o discurso da vida”. Ou seja, há sim como pensar na linguagem enquanto filtro e/ou base para a criação de sentidos numa obra literária, mas também, não há como reduzir ou simplesmente aniquilar a vida que se fala ou se apoia no ato de escritura. Afinal de contas, como deixa bem claro Guimarães Rosa para seu tradutor alemão, Gunter Lorenz, em entrevista: “não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo ‘compromisso do coração’. A literatura tem de ser vida!” (1991, p. 84). Isso aponta para o caráter complexo e plural do objeto literário, que não pode ser encarado somente do ponto de vista textual e formalista, muito menos somente como mera expressão da vida e do meio de onde procede, porque no texto artístico tudo, desde a imaginação do criador à interpretação de seu leitor, importa como sentido válido para a compreensão da obra. Assim afirma Antoine Compagnon (2010, p. 94):

nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.

A partir dessa compreensão, apresentam-se, de forma breve, algumas veredas por onde essa pesquisa buscou empreender a análise de certos elementos e aspectos que compõem alguns textos narrativos que tomaram o contexto do sertão. As obras selecionadas para esta

análise e comparação foram os romances *Grande sertão: veredas* (1956)¹, do escritor João Guimarães Rosa, e *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca. Além disso, ainda buscou-se resgatar um pouco de algumas análises empreendidas pela crítica literária brasileira acerca de outro possível diálogo do romance rosiano com *Os sertões* (1902)², de Euclides da Cunha, para buscar outra importante construção textual de um sentido do sertão, para servir como parâmetro a essa análise.

A partir de um estudo da composição narrativa dos romances e do diálogo intertextual que eles estabelecem, os aspectos trabalhados com maior ênfase, devido a sua relevância, foram a “voz” dos narradores sertanejos, as lembranças e o esquecimento no trabalho mnemônico, além da invenção da própria linguagem literária a partir da narração. Houve, ainda, na análise do romance *Nhô Guimarães*, escrito em homenagem a Guimarães Rosa, um destaque para a sua composição próxima do tipo pós-moderno e de “metaficção historiográfica”, termo cunhado pela estudiosa canadense Linda Hutcheon (1991), que detalha o caráter de revisitação das técnicas e formas da narrativa do passado e de utilização de figuras “reais” da história, no caso, o próprio autor mineiro como personagem de ficção.

No primeiro capítulo, busca-se retomar a discussão da crítica literária brasileira do século XX em torno da questão do sertão como temática e como ambientação da produção ficcional da época. Assim, o que se verifica acerca dos debates sertanejos acaba sendo a produção de olhares diversificados de acordo com o contexto sócio-histórico de cada escritor/crítico (leitor). Em *Os sertões*, por exemplo, parece que o sentido do sertão criado por Euclides da Cunha estava atrelado às questões ligadas à política republicana e ao pensamento positivista moderno (GALVÃO, 2009a, 2009b, 2009c). Nesse sentido, o significado do termo “terra ignota” torna-se caro ao texto euclidiano, sobre a Guerra de Canudos e as gentes que habitavam aquele contexto, sobretudo por indicar um sentido de terra e de povos desconhecidos, ignorados e abandonados pela nação. Para Willi Bolle (2004, p. 74), aquele relato demonstraria como o sertão era “definidor da identidade brasileira”. Há, além disso, como analisou profundamente Luiz Costa Lima (1997), o caráter de controle do aparato científico sobre a narrativa descritiva e épica que o autor, correspondente jornalístico e ex-militar, produz. Com isso, tem-se um primeiro sentido do sertão muito ligado a uma “realidade” geográfica e sociológica, uma espécie de visão modernista do espaço social brasileiro, autêntico embrião da nacionalidade.

¹ Data da primeira edição. A edição utilizada para a análise foi a de 1967.

² Data da primeira edição. A edição utilizada para a análise foi a de 1982.

Ainda numa busca por “outros” sentidos do sertão e de suas diversas leituras, quando se adentra no romance *Grande sertão: veredas*, publicado depois de 50 anos do texto euclidiano, percebe-se que a questão torna-se ainda mais complexa devido ao caráter múltiplo que o termo adquire na obra rosiana. Nesse viés, pretende-se verificar, na análise de sua diversificada leitura, alguns traços intertextuais de um diálogo entre esse romance e o texto de Euclides da Cunha, o que foi percebido e discutido por alguns críticos como Walnice Nogueira Galvão (1986) e Willi Bolle (2004). Com efeito, o autor mineiro aprofundou a visão do ambiente sertanejo e inventou outro espaço, agora mais interessado na geografia mítica e metafísica do lugar e daquilo que dele se fala (ROSENFELD, 2006a, 2006b; NUNES, 2009), do que o real e natural da geografia dos Gerais, embora haja uma conciliação para alguns estudiosos entre essas duas dimensões espaciais (CANDIDO, 1971; COUTINHO, 2008). Há ainda, também, um aspecto caro ao romance de Rosa, que é a própria criação da linguagem, traço que inviabiliza uma leitura baseada numa simples ideia de “representação mimética” que aponta o sentido do sertão para algo que está fora do mundo da linguagem. Nesse sentido, para João Adolfo Hansen (2000) e, em certa medida, também para Rosenfield (2006a), o sertão rosiano se fundaria no artifício do próprio efeito de sentido da palavra reinventada no romance como ocorre, por exemplo, com o “nonada” que inicia a travessia da narração de Riobaldo.

Ainda no primeiro capítulo, busca-se introduzir o romance contemporâneo de Aleilton Fonseca em homenagem ao escritor Guimarães Rosa nos debates e discussões acerca das leituras do sertão, enfatizando a vivência do próprio ficcionista enquanto leitor de textos canônicos sobre o sertão e a sua produção metaficcional que busca fazer um intertexto com esses romances sertanejos. Como exemplificação desse ponto de sua obra, tem-se, até agora, a publicação de dois romances que enveredam por esse caminho: o *Nhô Guimarães* (2006) e *O pêndulo de Euclides* (2009). Embora este último também produza um diálogo intertextual com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, essa pesquisa se concentrou na análise das narrações do sertão em *Grande sertão: veredas* e em *Nhô Guimarães*. Tendo em vista sua recente publicação, o romance fonsequiano ainda apresenta poucos estudos e trabalhos críticos acerca de seus aspectos constituintes, contudo, há algumas questões levantadas nos trabalhos encontrados, até o presente momento, que parece pertinente verificar e analisar com mais profundidade. Com efeito, até então, priorizou-se os aspectos da recriação biográfica de Guimarães Rosa como personagem de ficção e de dados intertextuais da obra rosiana, como aponta Rita Olivieri-Godet (2010), além do sertão como “lugar da memória” trabalhado por Normeide da Silva Rios (2011).

No segundo capítulo, alguns aspectos constituintes da narrativa de *Grande sertão: veredas* foram analisados como a “voz” narrativa de um jagunço “parcialmente letrado”, a lembrança e o esquecimento presentes na tessitura da narração mnemônica de Riobaldo e a invenção “mitopoética” da linguagem ou a traduzibilidade das coisas pela narração, a sua “matéria vertente”. A partir dos trabalhos de alguns críticos da obra rosiana, a análise da narração buscou pontuar aspectos peculiares ao romance GS:V e ao tipo de narrador que aparece na ficcionalização de Riobaldo. Visto que o narrador produz uma espécie de “fala agônica”, segundo afirma Hansen (2004), e a narrativa acontece como “(...) um monólogo *inserto* em situação dialógica”, na visão de Roberto Schwarz (1981, p. 38, grifo do autor), não caberia outra caracterização à “voz” narrativa, que surge como oralidade ficta, que não seja a de “ambivalente”, “híbrida” e “dialógica”, conceitos cunhados por Bakhtin (2010b), para definir o processo existente na criação da palavra e do enunciado no romance. Com isso, torna-se problemática a própria inserção de Riobaldo em um tipo clássico de narrador, devido a sua forma híbrida e dúplice de “misturas narrativas”, questão que foi bem discutida por Arrigucci Jr (1994), anteriormente, ao trabalhar a mescla do narrador benjaminiano com o herói romanesco. Além disso, Riobaldo não transmite conselhos, mas indaga o tempo todo e faz especulações sobre tudo. A intenção de sua narrativa não parece ser a de transmitir uma sabedoria pronta e acabada, mas, antes, aponta para um aprendizado constante nas próprias lembranças e passagens da vida que interroga nessa etapa da vida, sua velhice. Quiçá, essa seja a sua marca mais expressiva.

Logo, em seguida, o processo mnemônico do narrador é desmontado para buscar elementos que possam descrever o ‘sentido’ de suas ações. Um ponto relevante, abordado também na caracterização de sua fala híbrida, é a velhice com que Riobaldo se apresenta no romance para narrar as coisas ao seu interlocutor jovem e cidadão, seu letrado ouvinte. Isso dá o primeiro impulso para a inserção de um texto memorialístico, pois se trata da “voz” de um velho experiente repleto de vivências e lembranças, que tem na memória e na imaginação, suas únicas e honrosas funções sociais nessa fase da vida e de inação do corpo, como assevera Ecléa Bosi (1979) acerca da memória social de velhos. Só que a memória é um trabalho de intensas reconstruções presentes, através da linguagem, sobre imagens do passado (HALBWACHS, 2006), que, por sua vez, não se apresentam inteiras nas lembranças, mas esgarçadas e arruinadas, devido aos buracos do esquecimento, conforme aponta Lúcia Castello Branco (1994). Por isso, o trabalho da memória de Riobaldo sobre lembranças e esquecimentos não é um simples relato memorialístico do passado de um jagunço, mas o narrador, ao se importar muito mais com o processo, a travessia e a imaginação, ou com a

“matéria vertente”, acaba valorizando a própria poesia, a invenção, o novo, o futuro, aquilo que ainda não há, mas que pode ser pela palavra, a própria narração pela linguagem (ROSENFELD, 2006a; HANSEN, 2000).

Na sequência, o segundo capítulo encerra com uma análise acerca da “matéria vertente” que o próprio Riobaldo assume produzir em sua narração de *Grande sertão: veredas*. Amparado no sentido de “traduzibilidade” como transformação “da” e “na” palavra para a transmissão do espírito das coisas que não possuem “fala” ou poder de “nomear”, na perspectiva de Walter Benjamin (2011), além do rastreamento de opiniões do próprio Guimarães Rosa, em correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (2003), acerca de sua escrita que confirmem ou que, pelo menos, se aproximem desse conceito, busca-se analisar a configuração desse processo de invenção no próprio romance. Após analisar alguns elementos e passagens do texto, nota-se, com isso, que todos os pontos, *a priori*, soltos e “misturados” na narrativa, começam a se ligar e a fazer sentido, pois o tecido “labiríntico” da narração riobaldiana, segundo caracterização atribuída por Bolle (2004), demonstra a complexidade do próprio artifício de produção da linguagem poética e da busca por traduzir as coisas indizíveis (ROSENFELD, 2006a), como o sertão, por exemplo. Portanto, como assevera Hansen (2000, p. 30), “(...) o texto de Rosa se dá como unidade de ficção, mas é a ficção de uma unidade, ostentando as marcas de sua contradição.”

Já no terceiro capítulo, o texto dissertativo retoma a análise de *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca, visando pontuar e descrever os procedimentos empregados pelo autor na construção do romance, que produz uma forte relação intertextual com a obra rosiana e, em especial, com o *Grande sertão: veredas*. Num primeiro momento, busca-se pontuar elementos-chave utilizados pelo autor para a construção de uma “voz” narrativa de gênero feminino. Longe de procurar o aprofundamento de questões pertinentes à discussão sobre o gênero na literatura, tenta-se mais demonstrar como se constrói a operacionalização da “voz” discursiva da narradora e as visões que ela esboça sobre a posição da mulher, sobretudo aquela da sociedade sertaneja tradicional e suas funções na mesma. Amparando-se em textos e em alguns conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989, 2002), como o de “poder simbólico”, além do traço de pluralidade contemporânea das produções artísticas, apontado por Hutcheon (1991), em que passa a ser frequente e relevante o surgimento de novas vozes discursivas, percebe-se que o discurso da narradora de *Nhô Guimarães* apresenta uma hibridez, além de esboçar uma tentativa de forjar uma “voz” da alteridade pela palavra.

Dando continuidade à análise do romance fonsequiano, pontua-se e descreve-se o procedimento do recurso de narrativa memorialística. Traçando um paralelo entre a mesma

técnica utilizada por Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, e o romance de Aleilton Fonseca, percebe-se que a intertextualidade passa a ser acentuada quando surge, na trama dos dois romances, a presença de um interlocutor sem voz, referido sempre como “senhor”. Além disso, o aspecto da velhice na composição da figura da narradora, outra vez numa relação intertextual com o narrador Riobaldo, ajuda a criar a ideia de indivíduo experiente que possui a função de memorizar e imaginar, como observa Bosi (1979). Por conta do aspecto de transitoriedade e de mistura de gêneros no texto (elemento que identifica um tipo de narrativa pós-moderna, no entender de Hutcheon (1991), porque se apresenta, ora como forma romanesca, ora semelhante a uma reunião de contos) a memória acaba sendo o próprio fio condutor e de criação do elo entre os causos que a narradora conta.

Ainda no que tange ao aspecto relacionado ao modo de narrar, há um momento de análise dedicado somente ao conteúdo “autorreflexivo” da narradora sobre esse assunto, como uma espécie de discurso que se volta para o próprio ato de narrar causos. Nesse sentido são enfatizados os elementos identificados na narradora com os tipos de narradores com que ela se apresenta de forma fragmentada e dual. Pois, em um momento, há uma faceta tradicional em sua forma de narrar, que se utiliza da experiência para transmitir conselhos, segundo a conceituação de Benjamin (1994); já por outro lado, parece que o narrador reflexivo e transmissor da sua interioridade, identificado por Georg Lukács (2000) como típico do romance moderno, aflora em sua narrativa, transformando essa própria revisitação em sua marca mais profunda. Na sequência, aborda-se a “ética do narrar” discutida pela narradora, que percebe e defende a moralidade, ou honestidade, na invenção da verdade por parte de quem conta a história. Como exemplo da narração de *Nhô Guimarães*, surge a própria figura alusiva de Guimarães Rosa como personagem da memória da narradora, inventado aqui como um exímio narrador e criador de causos diversos, um “tradutor” de seu povo. Com efeito, o que acaba por se destacar é o próprio caráter de preenchimento da vida que a “verdade” da ficção e da invenção da narrativa possui para a narradora do romance.

Por fim, a última parte do terceiro capítulo trata do elemento que mais caracteriza o romance de Aleilton Fonseca como um texto de nuance pós-moderna, sobretudo com relação a sua composição de “metaficção historiográfica”, que, segundo Hutcheon (1991), serve não para legitimar a presença do passado enquanto “real”, mas, antes, para questionar a sua “realidade” e demonstrar a sua “textualidade” enquanto construto. Com isso, tanto a figura do escritor canônico brasileiro, Guimarães Rosa, como personagem de ficção, que para Antônio Roberto Esteves (2010) é uma marca do romance histórico brasileiro contemporâneo, quanto a própria recriação estilística da escrita do autor mineiro, no romance *Nhô Guimarães*, que,

para Silviano Santiago (1989), trata-se de uma marca da narrativa brasileira de viés pós-modernista, o texto construído por Aleilton Fonseca inventa um enredo de reavistação “autorreflexiva” não só do sertão ficcional, mas também da própria obra rosiana com a qual travou diálogo.

Capítulo 1

LEITURAS DO SERTÃO

O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior,
mais ampla, abrangendo a economia geral da vida.
Nasce do martírio secular da Terra...

Euclides da Cunha, *Os sertões*

Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o
senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma
mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito
perigoso...

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

O sertão vem a mim. Acredite: o sertão vem a mim,
todo dia mais. As histórias vêm: aqui se arrancham,
almoçam e jantam, bem fartas, tiram madorna na rede,
de prosa comigo.

Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*

1.1. Os sentidos do sertão para Euclides da Cunha e Guimarães Rosa

Tido como categoria representativa nas artes e na cultura brasileira mais efusivamente a partir de meados do século XIX, o sertão vem tendo, desde então, diversas significações e apropriações, a depender do tempo e espaço de produção simbólica dos mais variados sujeitos que o empregam. Contudo, foi a partir de obras marcantes no cenário brasileiro do século XX, como *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que o termo passou a ganhar maior notoriedade no âmbito da recepção crítica nacional e também mundial.

Hodiernamente, para os estudiosos, a partir de Rosa, o sentido de sertão vai além de uma mera denotação de espaço físico e pode significar uma espécie de zona existencial do ser, além de também sugerir uma conotação de exclusão social (periferia) como ponto de contraste com o mais relevante ou o mais incluído socialmente (centro) em uma dada região. Essa polissemia do termo advém dos usos que foram feitos em discursos vários nos seus mais diversos setores da sociedade brasileira no século XX, dentre os quais estão inclusos os textos de Euclides da Cunha, que objetivou produzir um retrato analítico dos eventos da Guerra de Canudos, e de Guimarães Rosa, que, não somente com o romance de 1956, mas também com

toda a sua obra ficcional, escolheu o sertão como tema principal. Assim, tanto para uma categoria de espaço geográfico, que indique um campo físico e político, quanto para uma categoria simbólica e filosófica, que busque caracterizar um espaço de atuação de um sujeito, esta palavra pôde ser utilizada até aqui.

Segundo a classificação do termo em dicionário da Língua Portuguesa, sertão quer dizer: “1. região agreste, afastada do centro urbano e das terras cultivadas 2. o interior do país 3. Região pouco povoada do interior do país, esp. a zona mais seca que a caatinga, onde permanecem tradições e costumes antigos” (HOUAISS, 2004, p. 677). Aqui, a significação prioriza o uso do termo em situações que indicam um lugar ou certo povo que habita esse tipo de ambiente, o qual possui como parâmetro de distinção o contraste com o centro ou o litoral de uma dada região. Nesse sentido, uma das acepções que mais têm predominado é realmente a de um lugar físico que não possui, necessariamente, as mesmas características geográficas. Assim, um elemento surge como traço agregador dessas regiões denominadas de sertanejas: a agropecuária. Para Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 25-26), estudiosa das obras de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa,

dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. Embora uma das aparências do sertão possa ser radicalmente diferente da outra não muito distante – a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas –, o conjunto delas forma o sertão, que não é uniforme, antes bastante diversificado.

Por vezes, o termo sertão, compreendido como região física apartada do centro e do litoral, traz uma carga semântica que revela o olhar estrangeiro daquele indivíduo que não pertence a esse espaço e que faz uma comparação com outros lugares, de acordo com alguns requisitos que eleger como relevantes e determinantes para a caracterização de um centro. Nesse contexto, o sentido que é atribuído ao sertão pode ser periférico, assim utilizado para caracterizar as diferentes regiões situadas internamente num continente, em contraposição com o litoral, por exemplo, onde se concentrariam os eventos mais relevantes de uma sociedade em determinada época e para um determinado povo. Isso é fruto de um legado histórico e de um ranço memorial da colonização portuguesa no Brasil, cujos povoamentos se concentraram de início na costa do país. Portanto, mais do que uma simples categorização

geográfica, tem-se uma afirmação política e cultural de um povo sobre outro. Nessa ótica, tudo que está recuado do mar ou do centro é considerado selvagem, inóspito, bravo, ou ainda, “ignoto”.

Para Willi Bolle (2004, p. 50), pesquisador das obras *Os Sertões* e *Grande sertão: veredas*, ainda nessa tentativa de situar geograficamente o espaço sertanejo do país,

sinônimo de “mato longe da costa”, lugar ermo e escassamente povoado, o sertão é, até as primeiras décadas do século XX, o oposto do litoral urbanizado e “civilizado”. O sertão se estende sobre uma superfície de aproximadamente 2,5 milhões de quilômetros quadrados, do Trópico de Capricórnio até perto do Equador, ou seja, desde o interior do estado de São Paulo, passando por Minas Gerais, Goiás e Bahia até Pernambuco, Piauí e Ceará, e, no sentido leste-oeste, desde a faixa agreste atrás da Mata Atlântica até Mato Grosso adentro. Constituindo assim o “interior”, a hinterlândia ou o miolo do território brasileiro, entre a velha zona canavieira do Nordeste, as metrópoles do Sudeste e a Floresta Amazônica, o sertão inspirou escritores como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa a construir um retrato alegórico do país. (BOLLE, 2004, p. 50)

Tais caracterizações, bastante comuns acerca do sentido geográfico do sertão durante certo período do século XX, são frutos de leituras que compreendem o termo como um espaço típico do território brasileiro com sua cultura, sua história, seu povo e suas características físicas peculiares que o distinguem de outras regiões do país. Tanto na visão de Bolle (2004, p. 50) quanto na de Galvão (1986, p. 25-26), torna-se nítido o olhar sócio-histórico que busca encontrar a representação da nação nas produções letradas de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. Assim, o sertão teria servido, mesmo que não de forma integral e nem do mesmo modo nas obras aludidas, como base para construção, em forma de alegoria, de um retrato ou uma representação do lugar e da sociedade brasileira, abandonada durante muito tempo pela sociedade arraigada nas cidades e capitais onde se situaram boa parte da administração política do país.

Todavia, o sertão não se encerra numa semântica mimética ou representacional de um espaço e de um povo que o habita, juntamente com os seus problemas sociais. A palavra sertão, também, traz consigo um outro sentido, dessa vez simbólico, que rompe com os limites territoriais e suas fronteiras e, conseqüentemente, com a mera ideia de reflexo espaço-social. O termo pode ganhar uma amplitude de sentidos e se fixa em outras conotações que a palavra angariou com o tempo, sobretudo, devido aos desvios e reinvenções operados pelo ficcionista Guimarães Rosa na própria linguagem e na própria ideia de representação do espaço sertanejo.

Na busca de uma leitura que não se prenda às ideias nacionalistas e de questões intelectuais que tentam ver no sertão dos autores aludidos uma espécie de representação da nação e da identidade brasileira, algumas outras visões surgiram, sobretudo, as que se dedicaram mais à obra de Guimarães Rosa. Essas vão além da noção de realismo da produção literária do autor para adentrarem num universo mitológico, metafísico e até esotérico do romance *Grande sertão: veredas*³.

Dentre essas leituras que tentam operar pelas “brechas” interpretativas que ainda não haviam sido aprofundadas na recepção crítica, se encontra uma leitura que está, antes, preocupada mais com as sensações, as paixões e as questões atemporais que atingem todo o ser humano em qualquer tempo histórico e em qualquer lugar do mundo. Aqui, as noções de espaço físico, de fronteiras e de limites reais se perdem um pouco mais na busca por noções suprassensíveis. Para uma estudiosa da obra rosiana que prefere se enveredar nessa linha, Kathrin Rosenfield (2006b, p. 61),

a obra rosiana é, como diz o próprio autor, algo como uma lenda ou até um poema. Portanto, Rosa não representa um panorama sociológico histórico. *Grande Sertão: veredas* não retrata os problemas do latifúndio, nem o processo de modernização do Brasil, mas tão-somente a repercussão vivida por uma figura singular de certas virtualidades dos processos históricos. Nesse sentido, a crítica literária tem de aceitar o frêmito e a irradiação da obra, descrever as múltiplas facetas e indicar seu ponto de convergência. Esse ponto de convergência não nos dá uma interpretação determinada, mas algo como a amplidão da curva de uma hipérbole, cujas hastes se “perdem” no infinito.

Conforme a linha de pensamento da autora, exposta acima, pode-se inferir que os sentidos dos textos da obra rosiana contribuem com a noção espacial, anteriormente, construída com os textos de outros autores, entre os quais está Euclides da Cunha, mas também aprofundam, esmiúçam e propõem outros pontos de vista acerca daquilo que se denomina sertão e o ser que o habita e que o vivencia. Essa noção se aproxima muito mais de sentidos que buscam evocar aquilo que não se tem como realidade concreta ou que não se possibilita demarcar as suas linhas de fronteira. O sertão, aqui, pode ser visto como um espaço

³ Esses termos foram utilizados por Willi Bolle (2004, p. 19-20) para caracterizar um setor da fortuna crítica de Guimarães Rosa que não se enquadra nos estudos políticos, históricos e sociológicos do qual fazem parte ele (BOLLE, 1990,1994, 1995, 1997, 1998 e 2000), Walnice Nogueira Galvão (1990) e Antônio Candido (1957), por exemplo, além de outras leituras críticas mais interessadas na composição dos gêneros na obra rosiana como os estudos de Eduardo Coutinho (1980, 1983, 1991 e 1993), Davi Arrigucci Jr (1994) e Benedito Nunes (1985), dentre outros. Além desses setores, o autor ainda aponta outros estudos que se interessaram por questões de crítica genética, folclorista, onomástica, bibliográfica e estilística. Há de acrescentar que, embora não seja enquadrado nessa divisão da recepção crítica, o nome de João Adolfo Hansen (2000) é citado e relido durante todo o texto de Bolle (2004).

de atuação humana, espaço de possibilidades, espaço de afetos, espaço da memória, espaço da linguagem, espaço de fé, congregando, com isso, todas as formas de espaço existentes a partir da epifania do ser de uma forma simbólica, e não somente real.

A respeito desse outro sentido do sertão – aquele que evoca a ideia de um espaço simbólico como lugar desconhecido, obscuro e de complexa caracterização, por se tratar de um aspecto inerente ao ser humano – cabem alguns comentários. Nesse viés, o espaço é compreendido como simbologia que se forma numa outra dualidade, ao mesmo tempo universal e particular, pois compreende a alma humana talvez como absoluta e única, mas que se manifesta sempre na relatividade de cada contexto. Segundo Aguiar (2012, p. 23), o sertão simbólico ou suprassensível apresenta-se como “(...) sinônimo de zona escura e misteriosa a ser iluminada, fronteira entre o mundo consciente e inconsciente, enigma incitando à decifração, que equivale à liberação individual mesma”.

Embora ainda seja constatado um alargamento nos sentidos do termo com a percepção do aspecto simbólico, há também leituras, como a de João Adolfo Hansen (2000, p. 26-31), que buscam um “desvio” de todas as críticas “positivas”, tanto as de caráter realista quanto as mitológicas universais, da obra de Rosa, sobretudo, por se interessar pelo aspecto da “negatividade” de seu texto e, que, portanto, encontra no sertão do autor mineiro uma palavra que designa um espaço sem referencial absoluto ou como potência de ser aquilo que ainda não está dado ou que não foi dito.

Desse modo, considera-se que a palavra sertão e seus sentidos não podem ser encerrados sob apenas uma perspectiva, pois as próprias mutações e evoluções do termo no tempo criaram condições para que ele não pudesse ser mais compreendido por uma vereda somente. Quando se trata de sertão é preciso olhar “com”, mas também “sem” as lentes. Assim, o sertão passa a ser a mistura dos sentidos reais e simbólicos e sua ambiguidade, sua hibridez, porque não pode mais ser encarada como uma mera leitura conciliatória de ambos os sentidos. Pois, o sentido geofísico, hoje, necessita do simbólico e esse necessita daquele para um aprofundamento de seu significado. E mesmo assim, o sertão ainda tem algo a dizer.

1.2. A “terra ignota” de Euclides da Cunha

Em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o propósito inicial do imenso texto que viria a ser publicado no início do século XX estava numa cobertura jornalística dos eventos ocorridos no fim do século passado na região de Canudos, interior da Bahia. Segundo Galvão (2009c, p. 424),

foi integrado à última das quatro expedições, na qualidade simultânea de enviado especial do jornal *O Estado* (então *A Província*) de *S. Paulo* e adido ao estado maior do ministro da Guerra, que Euclides se tornaria testemunha ocular da campanha, enviando para o jornal a série de reportagens que levaria o título de *Diário de uma Expedição*. Nelas se lê o entusiasmo republicano e o fervor sacrificial de que todos estavam possuídos, e que não era de estranhar neste engenheiro militar e ex-aluno da Escola Militar, onde aprendera a importância das forças armadas como portadoras de civilização e de modernidade.

Com o entusiasmo do narrador, o livro fora demasiadamente além dos intentos iniciais e passou a ganhar uma grande repercussão no cenário cultural brasileiro. Seu formato final, buscando aliar a observação e análise sócio-histórica aos moldes cientificistas da narrativa em voga no século XIX, somadas às opiniões formadas do autor sobre a política republicana e o determinismo racial como características precípuas para o progresso da nação independente, apresenta, então, um tipo social peculiar do Brasil, o sertanejo, em comparação com o das outras regiões do país, como o gaúcho dos pampas, por exemplo, e com tipos sociais de qualquer lugar do mundo. Isso é o que justifica, aos olhos do narrador republicano, merecer o sertanejo uma compreensão especial que levasse em conta os agentes físicos do ambiente onde reside e os fatores mesológicos das raças que o formam como preponderantes na sua constituição.

Prescindindo de um estudo de caso que respaldasse a interpretação desse tipo social e étnico específico para uma radiografia da nação brasileira, a análise que Euclides da Cunha empreende parte da leitura, numa espécie de diálogo *in absentia*, de teses etnológicas e biossociais a partir dos estudos de renomados pesquisadores europeus da ciência evolutiva e antropológica do período para obter um olhar etnográfico do lugar mesmo onde ocorreram os eventos da Guerra de Canudos. Segundo Luiz Costa Lima (1997, p. 101), “para Euclides, a ciência é a inegável detentora do conhecimento superior. Sua supremacia decorre de ser o meio privilegiado para a compreensão aferidora de fatos, causas e determinações”. Nesse sentido, o texto d’*Os sertões* vai sendo construído pelo controle da ciência, que é confrontada, sobretudo, nas duas primeiras partes do livro (*A terra* e *O homem*), com os fatos observados. Surge, então, o início de um conflito interno ao narrador acerca do impasse gerado na aplicação dos estudos e das teses advindas da Europa, que não explicavam os fatos daquele fenômeno brasileiro, pois, “canudos então apresenta um estudo de caso que a Europa não podia oferecer a seus cientistas sociais” (LIMA, 1997, p. 87).

Com efeito, o que se lê nas páginas d’*Os sertões* se mostra mais do que um diário de bordo que descreve impressões de um observador isento com a temática, mas, de modo diverso, aparece no mesmo uma narrativa profunda e densa acerca das experiências do observador com relação à região onde aquele povo, liderado por Antônio Conselheiro, promovia a resistência de uma sociedade que não se encaixava no modelo republicano e progressista que obtinha o domínio da administração brasileira de então. Vê-se um pouco dessa visão de Euclides da Cunha na sua *Nota preliminar*, em que busca justificar os sentidos do seu livro e da sua análise:

intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexo de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra. (OS, p. 7)

Como pode ser observado nas palavras do autor de *Os sertões*, antes mesmo da abertura do livro, há uma constatação de que aquelas “sub-raças sertanejas” já estariam fadadas a seu desaparecimento devido ao seu estágio de atraso “mental” e cultural apresentado. Essa discrepância de caráter com relação àquela sociedade oriunda do litoral do país que já respirava as ideias e o estilo de vida corolário do padrão moderno e progressista das nações europeias, em voga, exemplo do que Euclides da Cunha chama de “civilização”, criava uma desarmonia e uma desestabilização no quadro social da nova República Federativa. Nesse contexto, qualquer revolta a ordem republicana atravancava os possíveis avanços de modernização e de desenvolvimento econômico que o centro do país e as regiões mais situadas ao sudeste e ao sul já esboçavam no mesmo período. Por conta desse impedimento, a intenção da campanha militar de Canudos seria a de abafar qualquer espécie de resistência ou fagulha de retrocesso que se colocavam como empecilhos aos desígnios políticos do futuro da nação, na visão do autor, mesmo que para isso fosse preciso perpetrar um genocídio. Para Lima (1997, p. 26-27), acerca dessa *Nota preliminar*,

a inferência evolucionista sobre o futuro da sub-raça se chocava pois com o que afirmava sobre a ação das tropas federais. Não é que a explicação evolucionista impugnasse o tom de denúncia, mas a enfraquecia de maneira taxativa: a comunidade que ali se trucidara, durante anos de uma luta desigual, já estava fadada pela “força motriz da História” a desaparecer. Conquanto a ação do governo republicano haja sido impiedosa ou mesmo

criminosa, buscando resolver pelas armas o que era um conflito de mentalidades e assim demonstrando, em seu “litoralismo”, como diria Amoroso Lima, uma ignorância mais injustificada que a dos fanáticos, o fato científico cru era que os assassinados tinham curto prazo de vida. A explicação evolucionista não coibia a denúncia, mas a limitava ao aspecto humanístico.

Assim, o livro apresenta uma divisão bem estruturada segundo o modelo cientificista, inclusive no formato de organização do discurso, com três partes destinadas a abarcar todos os elementos determinantes para a análise da campanha de Canudos, que são a terra, o homem e a luta. No que tange à estrutura textual empreendida por Euclides da Cunha na produção de *Os sertões*, a obra se apresenta como uma narrativa “naturalista” (GALVÃO, 2009a, p. 35). Aqui, ciência e literatura surgem numa relação bastante peculiar, exemplo das discussões em torno da arte literária no último quartel do século XIX. Para Lima (1997, p. 185), “Euclides faz parte daquele fim de século ainda entusiasta com as promessas libertadoras da ciência e da técnica. (...) Absoluta, a ciência não apenas se apossa de um território mas modifica o perfil da própria arte. O cientista é o artista dos novos tempos”.⁴

Na primeira parte (*A terra*), apresenta-se um estudo da geografia da região de modo comparativo com as cartografias de outras regiões do mundo e do próprio país. Alicerçado em pesquisas acerca das categorias geográficas mundiais de estudiosos como Hegel e da classificação botânica de naturalistas como Humboldt sobre a flora do Brasil, nesse primeiro momento, o narrador se preocupa em situar a especificidade da região do sertão de Canudos como um dos vários sertões do Norte e Nordeste do país, sobretudo, pontuando a sua diferença com relação a outras regiões de configurações parecidas. Daí vem a justificativa de o título “*Os Sertões*” estar no plural. Surge, então, a relevância da categoria espacial para a construção de um dos sentidos do sertão. Com isso, sertão é tido como toda a faixa territorial que está no interior de um país, distante do litoral e que apresenta uma flora, um relevo e um clima que se assemelham. A entrada dos sertões do Norte e Nordeste brasileiro abrange uma área de contraste visual com aquelas situadas no interior sul do país. Segundo Euclides da Cunha (OS, p. 16),

⁴ Nesse ponto, vale a pena rever algumas noções a respeito da configuração literária da feitura de *Os Sertões*. Para Galvão (2009a, p. 27-46), o livro suporta dois gêneros literários que se altercam durante a narrativa que são o épico e o dramático, fazendo desse encontro sua eficácia. Ela ainda aponta a existência de uma narrativa “virtualmente polifônica” que alterna entre a presença de uma análise e um debate de ideias díspares e a “crônica de guerra”. Já para Lima (1997, p. 137-144), o texto de Euclides da Cunha possui uma análise científica e uma espécie de “máquina da *mimesis*”, numa tentativa de fusão que sempre se situa numa relação envolvendo dois pontos marcantes, que ele denomina de “cena”, responsável pelo fundamento científico das teses apresentadas, e “subcena”, a literatura que apareceria na “borda” do texto em forma de ornato. Com efeito, a “subcena” surgiria para mostrar as contradições que a “cena” não conseguiria explicar, a partir de uma massa de imagens de teor poético.

está sobre um socorro do maciço continental, ao norte.

Demarca-o de uma banda, abrangendo dois quadrantes, em semicírculo, o rio de S. Francisco; e de outra, encurvando também para sudeste, numa normal à direção primitiva, o curso flexuoso do Itapicuru-açu. Segundo a mediana, correndo quase paralelo entre aqueles, com o mesmo descambar expressivo para a costa, vê-se o traço de um outro rio, o Vaza-Barris, o *Irapiranga* dos tapuias, cujo trecho de Jeremoabo para as cabeceiras é uma fantasia de cartógrafo. De fato, no estupendo degrau, por onde descem para o mar ou para jusante de Paulo Afonso as rampas esbarrancadas do planalto, não há situações de equilíbrio para uma rede hidrográfica normal. Ali reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia fácies excepcional e selvagem. (grifo do autor)

Além de situar o sertão da região de Canudos, o narrador busca fazer um enquadramento da categoria geográfica desse lugar dentro daquelas premissas universais erigidas por estudiosos diversos. No entremear dessas descrições da geologia dos sertões com todas as intempéries climáticas existentes, a exemplo dos longos períodos de estiagem, e o relevo distinto daquelas regiões típicas de deserto, como era a região do Saara situado na África, o sertão espacial vai sendo projetado de forma a constituir um fator preponderante para a constituição do tipo social que atua ali. Portanto, o espaço surge como elemento crucial da estrutura da sociedade que ali sobrevive e nunca somente como pano de fundo para a configuração de um espaço narrativo qualquer. Segundo Bolle (2004, p. 48-49),

a base teórica para a construção da *paisagem* como retrato de um *país* foi criada no Romantismo europeu. Por intermédio dos viajantes das primeiras décadas do século XIX a ideia chegou ao Brasil, onde foi vivamente acolhida pela elite, que desejava dar um sólido sustento cultural à construção política do Estado independente, através da fundação concomitante de uma “paisagem nacional” (grifo do autor).

Outro detalhe que surge quando vai se aprofundando a análise das peculiaridades geográficas dos sertões brasileiros é o adjetivo “ignoto” que o narrador utiliza para denominar a região que se apresenta já no norte da Bahia como a “entrada do sertão”. A utilização desse termo por Euclides da Cunha apresenta uma constatação do observador com relação ao abandono e a exclusão que essa região vasta e desconhecida teve nos estudos e nas pesquisas, surgindo como um desafio ao pesquisador munido de técnicas e instrumentos científicos eficazes. Conforme assevera Lima (1997, p. 152), “metonímia ou microcosmo dos sertões, a terra ignota exhibe um estado físico tão agravado que parece comprometer a estabilidade das estações e, com ela, a possibilidade de uso do modelo científico-descritivo” (grifo do autor). Com efeito, o sertão foi esquecido e riscado do mapa da nação durante muito tempo e, por

isso, vem a sua não definição do termo por apresentar uma generalização do que realmente busca significar. Nesse viés, sertão é visto como tudo que está dentro de uma dada região e que é ainda desconhecida por ser uma *terra ignota*, adjetivo que vem do latim *ignotus*, que também guarda em seu embrião semântico o qualificativo de “ignorado”, “obscuro” (BUSARELLLO, 2007, p. 132).

Na segunda parte de *Os sertões (O homem)*, o narrador se preocupa em descrever o tipo social do homem sertanejo daquela região de Canudos, amparando-se em estudos etnológicos de vertente determinista racial, como os pressupostos de Taine⁵, em voga no período que compreendia todo o século XIX. Interessava para o observador, naquele momento, compreender que espécie de formação racial e de sociedade habitava aquele espaço geográfico que abrangia todo o sertão brasileiro, região de Canudos e arredores. Foi trilhando esse caminho que ele chegou à constatação da específica característica da mestiçagem sertaneja, que muito diferia daquela encontrada nos povos habitantes do litoral e do sul do país, sobretudo, devido à grande capacidade de adaptação da raça ao meio. Como o próprio narrador destaca, “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (OS, p. 92). O sertanejo se distancia daqueles tipos sociais do litoral e do sul porque a sua mestiçagem ocorreu com a preservação de caracteres de suma importância à vivência naquele ambiente do sertão. Segundo Euclides da Cunha (OS, p. 82),

fora longo traçar-lhes a evolução do caráter. Caldeadas a índole aventureira do colono e a impulsividade do indígena, tiveram, ulteriormente, o cultivo do próprio meio que lhes propiciou, pelo insulamento, a conservação dos atributos e hábitos avoengos, ligeiramente modificados apenas consoante as novas exigências da vida. – E ali estão com as suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até ao fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu *folclore* belíssimo de rimas de três séculos...

Vistos os detalhes determinantes na constituição do tipo social do homem sertanejo, na ótica do narrador, o texto passa, então, a demonstrar, pormenorizadamente, variados elementos raciais que compunham as fases humanas preponderantes para o desenvolvimento da vida naquela região. A oscilação dos momentos de miséria e abundância, a dualidade das fases da vida do sertanejo com o sol abrasante na cabeça do vaqueiro crescido e trabalhador, cotejado com as festividades da infância são alguns dos elementos que confirmam a adaptação

⁵ Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) – crítico e historiador francês que impulsionou o Positivismo do século XIX. Criou um método que buscava compreender o homem segundo três fatores determinantes: a raça, o meio ambiente e o momento histórico, assim como se apresenta a estrutura textual de *Os sertões*. In: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Taine>, acessado em 09/10/2013.

social do sertanejo às terras secas do Norte e Nordeste do país que passam, constantemente, por diversas mudanças bruscas no clima e na vegetação, sem que haja algum intervalo para a sua transição. Pois, tudo é sempre muito abrupto. Para Bolle (2004, p. 74),

adaptando o modelo de Hippolyte Taine, Euclides expõe como o sertão influiu sobre a ocupação do território, o povoamento e a formação étnica. Com a tese de que aquela rude sociedade sertaneja era “o cerne vigoroso da nossa nacionalidade” (OS:167) o sertão é destacado dentre todas as demais regiões do país como o espaço da *construção da nação*, definidor da identidade brasileira.” (BOLLE, 2004, p. 74, grifo do autor)

E para propiciar essa “construção da nação” brasileira, além da caracterização, propriamente, externa e física dos seres humanos à adaptação ao meio ambiente que os cerca, o narrador d’*Os sertões* também avança na descrição do tipo sertanejo e analisa, ainda, como se organizam e como são postos em prática os costumes e hábitos mais decisivos na composição da sua conjuntura social. Com efeito, mais uma vez o que predomina no texto de Euclides da Cunha é uma análise etnológica em que a busca da tradução moral do tipo sertanejo se apresenta no perfeito reflexo das condições externas que o contexto lhes oferece. Nesse sentido, lê-se o povo do sertão como resultado do que acontece ao seu redor. Conforme o narrador d’*Os sertões* aponta,

perfeita tradução moral dos agentes físicos da sua terra, o sertanejo do norte teve uma árdua aprendizagem de reveses. Afez-se, cedo, a encontrá-los, de chofre, e a reagir, de pronto.

Atravessa a vida entre ciladas, surpresas repentinas de uma natureza incompreensível, e não perde um minuto de tréguas. É o batalhador perenemente combalido e exausto, perenemente audacioso e forte; preparando-se sempre para um recontro que não vence e em que se não deixa vencer; passando da máxima quietude à máxima agitação; da rede preguiçosa e cômoda para o lombilho duro, que o arrebatava, como um raio, pelos arrastadores estreitos, em busca das malhadas. Reflete, nestas aparências que se contrabatem, a própria natureza que o rodeia – passiva ante o jogo dos elementos e passando, sem transição sensível, de uma estação à outra, da maior exuberância à penúria dos desertos incendiados, sob o reverberar dos estios abrasantes.

É inconstante como ela. É natural que o seja. Viver é adaptar-se. Ela talhou-o à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto... (OS, p. 96)

Após todos os esforços de Euclides da Cunha por esboçar as condições raciais e de adaptação à terra sertaneja do Norte e Nordeste brasileiro, inclusive comentando seus tipos sociais mais peculiares como o líder católico Antônio Conselheiro, ou o “gnóstico bronco”, o texto vai se encaminhando, então, para o seu desdobramento com relação ao objetivo inicial

que era a cobertura da Guerra de Canudos com todas as suas fases, detalhes e repercussões mais marcantes, em prol de uma análise “fria” da brasilidade. Segundo Lima (1997, p. 204), “a ambição de Euclides era assim de, por meio da análise da terra, do homem e então da luta, tornar a guerra de Canudos como radiografia do país, transformando um acidente histórico em metonímia explicativa da situação e das possibilidades nacionais”. Nesse percurso, a partir do momento em que o narrador se encaminha para o relato do embate propriamente dito é que as dúvidas, as contradições e os conflitos proporcionados pela realidade da suposição e do cálculo confrontados com a experiência pragmática fazem surgir implicações diversas para a sua narrativa.

Trocando as lentes científicas por outras mais adequadas aos olhos de um “cronista de guerra”, o narrador de *Os sertões* inicia a sua terceira parte do livro (*A luta*) destinada ao combate dos sertanejos com as tropas militares trazendo à baila as notícias e a atmosfera dos acontecimentos que envolvem Canudos antes da intervenção militar do estado republicano que viria sufocar uma espécie de insurreição “a favor” da Monarquia e contra o novo regime político instaurado há poucos anos. Pelo menos, esse era o argumento que as autoridades locais manipulavam para angariar o auxílio do aparato militar federal, quando as forças de segurança locais do estado da Bahia não deram conta de início.

Com efeito, o observador cidadão, republicano e progressista, cada vez mais envolvido com os eventos que cobria e com a sua narração dos fatos, já começara, após a segunda parte do seu livro, a esboçar suas dúvidas acerca dos reais interesses e, sobretudo, da forma como os homens fardados do exército pareciam encarar aquela missão que, para ele, deveria servir muito mais para civilizar e impor a ordem democrática de um estado de direito justo, como ele crê ocorrer nas nações republicanas, do que para varrer e dizimar toda uma população de pobres seres abandonados e sedentos por melhores condições de vida, apenas reflexo do ambiente onde nasceram e se desenvolveram, e, que, como alertou na sua *Nota preliminar*, está em vias de seu desaparecimento. O narrador inicia uma reflexão sobre o que relata, considerando que,

o caso, vimo-lo anteriormente, era mais complexo e mais interessante. Envolvia dados entre os quais nada valiam os sonâmbulos erradios e imersos no sonho da restauração imperial. E esta insciência ocasionou desastres maiores que os das expedições destroçadas. Revelou que pouco nos avantajáramos aos rudes patrícios retardatários. Estes, ao menos, eram lógicos. Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas,

mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas. (OS, p. 284)

É nesse momento da narrativa que o tom científico de outrora dá lugar ao drama que passa a descrever segundo a visão de um jornalista que busca, a todo modo, se isentar de uma interferência que maquiasses a objetividade dos fatos. A luta, agora, era do sertanejo para resistir à invasão das tropas republicanas e dos seus assaltos, mas também era do próprio narrador que buscava resistir à inclinação da visão dos sertanejos como a leitura dos vencidos sobre os eventos ocorridos. Era o pêndulo do observador que pendia, ora para a racionalidade da sua convicção de progressista e republicano, o qual defendia a correção dos costumes e a modernização da cultura, ora para a ética de observador fiel e imparcial que não podia deixar de denunciar os crimes nacionais e os abusos irrefletidos de militares patriotas que pareciam desconhecer o real objetivo dos lemas “ordem e progresso”, os mesmos que passaram a estampar a bandeira nacional desde a Proclamação da República. Segundo Galvão (2009b, “O *Estadão de S. Paulo*”),

ele vê, a si e aos outros, fazendo um triste papel. Torna-se presa de oscilações, porque não se desliga inteiramente das crenças, nem do exército, embora já estivesse reformado. Verificamos que às vezes torce pelas tropas, às vezes pelos canudenses. O que já é um grande avanço, porque aprendeu a admirá-los, mesmo que a contragosto. Eram pessoas que tinham tudo para fazê-lo horrorizar-se, como todo o Brasil estava horrorizado, porque eram atrasadas, supersticiosas, beatas, milenaristas, messiânicas, analfabetas, mestiças, e só queriam rezar o dia inteiro. Coisas abomináveis para uma mentalidade progressista, republicana e laica. Canudos era um obstáculo no avanço triunfal da modernização.

Por isso, no centro desse contexto de oscilação da visão e do pensamento que o narrador esboça durante o desenvolvimento de *Os sertões* há o surgimento de uma mudança naquela opinião inicial de Euclides da Cunha sobre a campanha de Canudos e sobre os sertanejos, contudo, tal mudança parece não ter sido radical a ponto de o autor repensar os conceitos e os ideais republicanos que os intelectuais brasileiros, dentre os quais estava ele, queriam colocar em prática na sociedade no início da República. Para Lima (1997, p. 196), constata-se na leitura do livro essa ausência de autocritica que envolveria o próprio autor do livro e das possíveis “denúncias” que profere na lista de agentes dos “crimes” nacionais perpetrados pela *intelligentsia* brasileira no início do século XX. Conforme aponta Willi Bolle (2004, p. 38),

como foi observado pela crítica, o autor de *Os Sertões* apresenta “dois discursos sobre o sertanejo”. Por um lado, um ensaio científico ou parcialmente científico, fortemente preconceituoso; por outro lado, uma narrativa épica, em que os “jagunços” são estilizados em heróis tragicamente extintos. Elogiar essa *dupla poética* como uma qualidade estética é problemático, pois, em termos retóricos, ela representa uma *moral dúplice*. A heroização dos derrotados (na parte historiográfica “A Luta”) funciona como uma compensação do veredicto ideológico sobre o projeto político-religioso deles (na parte etnográfica “O Homem”). Entre o artigo “A nossa Vendéia” e o livro posterior não houve mudança das convicções políticas do autor. Euclides acaba legitimando – mais uma vez e definitivamente – o aniquilamento de Canudos. O narrador d’*Os Sertões* apresenta-se como sincero. Mas que sinceridade é essa que denuncia nos soldados a prática da degola e não investiga o intelectual que os conclamou para a guerra? A alegada denúncia do crime que teria sido a campanha de Canudos resulta na legitimação dessa mesma campanha como um inevitável *crime fundador*, em nome da modernização do país.

Assim, o sentido de sertão para Euclides da Cunha vai ficando cada vez mais consistente, sobretudo, quando se acentuam as discrepâncias entre o povo habitante de Canudos e do interior do Norte e Nordeste do país com aqueles vindouros do litoral e das capitais do sudeste brasileiro. Há um abismo, ou mesmo um hiato cultural, etnológico e psicológico entre as sociedades, na ótica do observador, que dificilmente pode ser superado da maneira como o Estado e o Exército resolveram intervir naquele lugar ignoto, desconhecido e abandonado até o momento em que eclode a Guerra de Canudos. Para Galvão (2009c, p. 424), “este foi o primeiro grande livro a trazer para a linha de frente do pensamento nacional a indagação das razões do atraso do interior do país e deste país com relação a outros”. Assim, o narrador chega à conclusão de que são dois Brasis distintos convivendo, lado a lado, e que essa distinção absurda não poderia ser desfeita de uma hora para outra, ainda mais, com tiros de canhão e baionetas, levando a cabo uma desforra alheia aos propósitos do progresso e da nação republicana. Para Euclides da Cunha (OS, p. 402),

os novos expedicionários ao atingirem-no perceberam esta transição violenta. Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior, que desequilibra tanto o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba deploravelmente a unidade nacional. Viam-se em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria.

Com isso, o que se vê na narrativa d’*Os Sertões* é um narrador que busca construir um texto aos moldes científicistas, historicistas e jornalísticos do momento, com pitadas de

elementos literários, mas que constata no desenvolvimento de sua redação a força que tem o caráter pragmático das ações humanas e do envolvimento com a matéria que descreve. O sertão encontrado e descrito por Euclides da Cunha é uma “terra ignota”, abandonada, excluída e muito discrepante da terra onde vivem os brasileiros republicanos, como ele, e crentes no progresso de uma nação independente e unida a qualquer custo. O sertanejo, nessa ótica, é fruto de um descaso público que alguns modelos de civilização que vinham sendo implantados no Brasil há mais de três séculos permitiram que ocorresse. O sertão e o sertanejo, aqui, correspondem a um lugar e a uma sociedade que resistiram ao contexto adverso durante a sua formação e a sua sobrevivência até então.

1.3. O grande e profundo sertão rosiano

Embora o sentido da palavra sertão esteja sempre associado a uma conotação que, a princípio, indica um lugar distante do centro e do litoral, terra desconhecida e obscura, nota-se que uma diferente significação circulou bastante, sobretudo, quando utilizado em outras produções literárias do séc. XX no Brasil. Esse sertão, visto como um lugar simbólico, e não somente físico, abrigou sentidos existenciais para representar, em muitas situações, uma região específica da composição do ser humano e de sua atuação no mundo. Isso não quer dizer que houve um apagamento dos sentidos reais e físicos do espaço sertanejo na obra rosiana, muito pelo contrário, esses sentidos foram aprofundados e repropostos por diversos críticos na busca pelo entendimento de problemas sociais, históricos e políticos da nação brasileira também. Nesse viés, o lugar sertão não é visto somente como uma mera cartografia real e definível nos textos de Rosa, mas, de outro modo, se destacam as noções de movimento, mistura, ambiguidade e hibridez nas fronteiras da realidade e da simbologia desse espaço.

Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa explora ao máximo os sentidos existentes do sertão e busca criar outra ideia de espaço para a mesma palavra que vai além da composição geofísica de um lugar do interior do país, com clima seco e que molda o homem que vive naquele contexto. O narrador Riobaldo reconhece que há vários lugares que se podem reconhecer como o grande sertão: “o sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (GS:V, p. 370); contudo, essas diferenças são só nuances de um mesmo conjunto que compõem, parcialmente, um imenso sertão, pois “o sertão é do tamanho do mundo” (GS:V, p. 59); ou como assevera Antonio Candido (1971, p. 139), “o

Sertão é o Mundo”. É aí que alguns elementos vão entrar em cena e produzir os laços que unem esse grande sertão.

Numa perspectiva sócio-histórica do romance de Guimarães Rosa, alguns críticos buscam situar esse lugar como uma espécie de retrato ou representação literária de um lugar do país e do entendimento de seus problemas por parte da intelectualidade nacional. Nesse viés, dois estudiosos do romance, Walnice Nogueira Galvão (1986) e Willi Bolle (2004), mapeiam traços que compõem esse grande sertão e também explicam os seus caminhos. Um primeiro elemento que liga os diversos lugares do sertão é a pecuária, segundo Galvão (1986, p. 25-26). Ela atesta que a criação do gado é o traço que une todas as regiões denominadas como sertanejas do Brasil, mesmo de características físicas distintas. Por isso, o título do romance rosiano aparece no singular junto com seu qualificativo amplificador “grande sertão”, diferentemente de Euclides da Cunha que preferiu o plural do mesmo. Para a pesquisadora da obra rosiana,

o boi é presença marcante no *Grande Sertão: Veredas*. É o mundo da pecuária extensiva que ali está representado, como substrato material de existência; por isso, raramente em primeiro plano, mas formando a continuidade do espaço e fechando seu horizonte, impregnando a linguagem desde os incidentes narrativos até a imagética. O gado figura praticamente em todas as páginas: da primeira, em que Riobaldo fala do “bezerro eroso”, às últimas, quando reencontra Zé Bebelo que acabara de “negociar um gado”. Em suas andanças, os jagunços de Guimarães Rosa estão sempre cruzando seus caminhos com os caminhos do gado; encontram vaqueiros, boiadeiros e reses. Os bois que encontram são indícios do que devem esperar das redondezas; se ariscos e bravios, não há gente por perto; se magros, apontam para a penúria do local, se bem nutridos são sinal de fartos recursos naturais. (GALVÃO, 1986, p. 27)

Essa noção de um sertão espacial presente no mapa brasileiro e integrado pela presença da figura do boi, que a estudiosa alude, pode ser revista em passagens do romance em que o narrador Riobaldo comenta sobre os aspectos físicos que compõem o lugar sertão: “só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem um tremer d’água. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! E fomos. Terras muito deserdadas, desdoadas de donos, avermelhadas campinas. Lá tinha um caminho novo. Caminho de gado” (GS:V, p. 380). Nesse trecho, Riobaldo indica as imagens do sol forte e claro, das terras despovoadas que são próprias para as pastagens, adequadas para a criação de gado. O escritor pinta um cenário que busca a semelhança com aquilo que se diz sobre a geografia sertaneja: longe do centro e do litoral, de solo desértico, de clima seco e terra rica de pastos.

No entanto, não seria uma ideia de representação imediata do contexto sertanejo que habitaria o sertão de Guimarães Rosa, mas, de forma particular, parece que há na sua composição uma espécie de “ambiguidade” ou uma “forjadura das formas do falso” (GALVÃO, 1986). Isso quer dizer que o espaço que se encontra em *Grande sertão: veredas* não é o mesmo sertão que está no mapa ou na sociedade brasileira habitante desse *locus*, porém, de outro modo, o sertão de Rosa é uma construção da linguagem que transforma a matéria do sertão real em imaginário ou na “matéria vertente”. Isso é a ponta de um caminho que acena para a saída da geografia brasileira rumo à universalização do romance rosiano. No esteio dessa leitura, Candido (1971, p. 122), afirma que,

a experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.

Nesse sentido, o lugar de fala do romance ocupado por um sertanejo como o narrador jagunço Riobaldo, os elementos típicos da cultura sertaneja como os trajes, a flora, a fauna, os hábitos e tudo aquilo que constitui a forma física e documental do contexto seriam acrescidos dos elementos próprios do imaginário do espaço e da ideologia sertaneja como a referência a épocas remotas do período medieval, sobretudo o das “novelas de cavalaria”, o misticismo, a mitologia e o esoterismo. Exemplo disso é o trecho em que Riobaldo relembra que Medeiro Vaz compara o líder jagunço Joca Ramiro com um “par-de-frança”:

quando conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandado por lei, de sobregoverno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. (GS:V, p. 37).

A alusão, aqui, é uma referência à novela de cavalaria que versava sobre a história do *Imperador Carlos Magno e Dos Doze Pares de França* do período medieval e que circula pelo nordeste brasileiro no cenário setecentista em diversas historietas de vaqueiros e cantadores, que foram depois recolhidas e recriadas em ficções no formato de romances de

cordel⁶. Segundo Galvão (1986, p. 52-68), esses personagens que figuravam cavaleiros medievais na península Ibérica influenciaram o imaginário do universo sertanejo brasileiro, sobretudo pela comparação com o jagunço – espécie de cavaleiro do sertão do Brasil – e passaram a fazer parte das produções letradas e ideológicas desse contexto, confundindo a história de vida dos sujeitos habitantes reais do sertão com as estórias dessas figuras que ficcionalizaram um tipo de sociedade da Idade Média, que era também dominante em seu contexto e possuía a sua galhardia, sua imponência e sua boa fama.

Assim, a conclusão que a pesquisadora tem da configuração do sertão de Rosa é que há em sua obra uma “ambiguidade”⁷ entre a representação de um lugar constituído na história social do país, mais precisamente durante o início da República, e a representação das estórias sertanejas da própria cultura popular e letrada do Brasil. Num trecho um pouco extenso, mas essencial de seu texto, ela deixa claro quais são essas marcas:

Guimarães Rosa tem portanto, um pé na linguagem do sertão e o outro pé na linguagem do mundo. Se, de um lado, explora as possibilidades do falar sertanejo, de outro explora campos linguísticos eruditos que nada têm a ver com o sertão. Se, de um lado, a matéria que põe em jogo é a matéria do sertão, de outro lado extrai as consequências máximas do imaginário do sertão; assim, coisa inédita na literatura brasileira, transforma seu romance numa demanda; e permite que as andanças dos jagunços ganhem vizes de proezas de cavaleiros andantes, de luta do bem contra o mal. Se, de um lado, seu romance é o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização dessa mesma plebe. Se, por um lado, o falar sertanejo permite e justifica que o livro se arme como uma discussão metafísica sobre Deus e o Diabo, aceita-se essa discussão porque esses são os conceitos que estão ao alcance do narrador-personagem para efetuar a tentativa de demarcar os limites entre a liberdade humana e a necessidade imposta pelo sistema de dominação. Mas, por outro lado, o contingente erudito da linguagem usada pelo escritor permite e justifica que Deus e o Diabo sejam, ao fim e ao cabo, concepções muito mais requintadas e que derivam tanto de Heráclito como do budismo. (GALVÃO, 1986, p. 74)

Já para o crítico Willi Bolle (2004), o *Grande sertão: veredas* é o “romance de formação do Brasil” e o sertão de Guimarães Rosa uma “forma de pensamento”. Numa leitura comparativa com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o crítico insiste que o romance é um retrato de um dos grandes problemas do Brasil que ainda não fora resolvido, a falta de diálogo

⁶ Para um aprofundamento na questão, ver o estudo: *Vaqueiros e Cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo (1963), que Galvão (1986) indica em seu livro.

⁷ Antônio Candido no ensaio *O homem do avesso* (In: *Tese e antítese*, 1971, p. 119-139) também explora bastante essas marcas da “ambiguidade” presentes tanto no aspecto que envolve a “terra” quanto o “homem” em *Grande sertão: veredas*, a partir de uma ideia de um conflito ou da “luta” implicado em ambos, numa alusão aos mesmos aspectos que promovem a divisão do texto d’*Os sertões*, de Euclides da Cunha.

entre a classe dominante e as classes populares (BOLLE, 2004, p. 9). Nesse viés, o romance de Rosa discute a discrepância social entre a cidade e o campo e sua falta de diálogo de forma diferenciada da que ocorre no texto euclidiano e nos debates intelectuais da *intelligentsia* brasileira do período, pois seu narrador dispõe de um olhar mais próximo sobre a questão: “sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração” (GS:V, p. 14). Para Bolle (2004, p. 39), Euclides da Cunha promove um olhar distante, de discurso grandiloquente e não deixa os sertanejos falarem, enquanto no *Grande sertão: veredas* a narrativa se estrutura numa conversa em que o narrador é um sertanejo jagunço que não profere suas falas de cima e de uma posição privilegiada com relação ao seu interlocutor da cidade.

De forma semelhante à Galvão (1986), Bolle (2004) opta por fazer uma análise da construção que Rosa opera no seu romance, analisando, substantivamente, os processos de transformação da geografia real do sertão e do mecanismo que ele denomina como “rede labiríntica”, que o narrador Riobaldo constrói na evocação dos caminhos do grande sertão. Para Bolle (2004, p. 71),

o trabalho de campo nos leva, portanto, a verificar empiricamente quais são os principais procedimentos de uso ficcional da geografia por parte do romancista: as técnicas de fragmentação, desmontagem, deslocamento, condensação e remontagem. O narrador retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos.

O estudioso aponta a construção de uma narração “labiríntica” do sertão por parte de Riobaldo que não segue uma linha reta e, muito menos, caminhos seguros e objetivos para contar uma história linear e facilmente compreensível, mas, antes, convida o leitor, na figura do seu interlocutor, letrado e cidadão, a ajudá-lo a compreender esse sertão que é real, mas que também é mítico. Aliás, essa relação entre real e irreal, ou lógico e mítico, deve ser levada em consideração na leitura dos sentidos evocados na obra rosiana. Para Eduardo Coutinho (2008, p. 63),

o *mythos*, na obra de Rosa, não é um elemento *per se*, mas parte do complexo mental do sertanejo, e, como tal, não exclui o *logos*, infringindo as leis da verossimilhança. Estes dois elementos, o *mythos* e o *logos*, longe de excludentes, convivem o tempo todo no romance em conflito incessantes e insolúvel. (grifos do autor)

Por isso, durante todo o tempo na fala e no pensamento de Riobaldo, desde o início do romance, há uma oscilação entre a certeza pela inexistência do Diabo, a figuração do mito, e uma dúvida acerca do próprio, que o incomoda tanto a ponto de fazê-lo ir até a encruzilhada, para ver se o “dianho” aparecia para selar o pacto que o faria assumir a liderança do bando jagunço e vencer seu inimigo Hermógenes, o qual ele acreditava ser a encarnação do demônio⁸. Assim conta o narrador duvidoso:

por curto: minto, se não conto que estava duvidoso. E o senhor sabe no que era que eu estava imaginando, em quem. Ele é? Ele pode? Ainda hoje eu conheço tormentos por saber isso; trasteio que agora, quando as idades me sossegam. E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num frio. Eu, então? Ao que fui na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. (GS:V, p. 365)

A dúvida insistente e a ambígua relação do real e do mítico no romance e no sertão ficcional de Guimarães Rosa incitam a discussão acerca da soberania da razão e de uma ideia física do *locus* figurado no romance (COUTINHO, 2008, p. 63-64). A presença de uma pluralidade de visões e de sentidos construídos na leitura dos textos de Rosa faz com que aquela noção de um sertão real, físico e definido que muitos autores e intelectuais buscaram enxergar em prol da invenção de uma nação brasileira autêntica antes de Rosa seja questionada e revista. Pela própria fala ou narração de um jagunço letrado que é o Riobaldo, discurso que, ora não é linear, ora flui desenvoltamente: “(...) penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo...” (GS:V, p. 260); torna-se dificultoso seguir uma trilha mestra no sertão que Guimarães Rosa constrói. Por isso, nesse sentido, surge uma necessidade de adentrar esse imenso e profundo sertão pelas veredas, fazer essa travessia operando desvios.

Mesmo com a presença de uma fala ziguezagueante e antilinear do guia sertanejo na narração do *Grande sertão: veredas*, a própria leitura do romance exige de seu leitor uma atenção aos atalhos do lugar. Na cartografia física trabalhada pelos críticos, o elemento que une o sertão de Minas Gerais e o da região de Canudos é o Rio São Francisco, assim como a travessia do grande sertão é traçada pela “fala” caudalosa do narrador jagunço. Nesse viés,

⁸ Para um aprofundamento na temática do Diabo e da ambiguidade entre o real e o mítico no *Grande sertão: veredas*, ver o estudo *Grande sertão e Dr. Faustus*, de Roberto Schwarz (1965) como indica Eduardo Coutinho (2008).

é pela feitura labiríntica que a representação do sertão por parte de Guimarães Rosa difere radicalmente da de Euclides da Cunha. Enquanto o narrador *d'Os Sertões* descreve o “labirinto monstruoso” do sertão humano com distanciamento e pré-conceitos, como que receando contagiar-se, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, assemelhando-se a ele no seu modo de pensar e narrar. É a superação da cartografia mimética (mesológica) por um mapeamento da mente humana. O discurso labiríntico de Guimarães Rosa representa o modo como um cérebro trabalha. É a partir do mapa individual de Riobaldo que o escritor elucida o funcionamento da máquina do poder e da mentalidade coletiva, o pensamento do povo sertanejo, resgatando para uma consideração mais objetiva aquilo que Euclides desqualificou como “a própria desordem do espírito delirante”. (BOLLE, 2004, p. 85)

Nota-se, com isso, que essa leitura está muito interessada em criar um sentido em que, a percepção da mescla, da mistura e da ambiguidade presentes no romance, por “parte” do leitor, faça “parte” de uma intenção do autor ou da própria composição literária do romance para que ele possa compreender um debate espinhoso da intelectualidade brasileira acerca do sertão e dos retratos da nação, questão que demanda uma espécie de “ruminação” do leitor⁹. Contudo, em uma entrevista ao seu tradutor alemão Gunter Lorenz, Rosa diz que,

quem interpreta como um nacionalismo mesquinho o fato de eu partilhar a maneira de pensar e de viver do sertão, é um tolo; prova apenas que não entende meus livros (...) não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* (“O interior e o exterior já não podem ser separados”), segundo o *Westostlicher Divan (O Divã Oriental-Occidental, de Goethe)*. (ROSA, 1991, p. 86; grifo do autor)

Ou seja, o sertão dos Gerais e da Bahia, os cerrados de Goiás e todos os lugares que aparecem no livro figuram um espaço físico, mas não exatamente o que se encontra no mapa. Pois, as línguas já foram misturadas, os costumes fantasiados, os personagens criados e recriados, enfim, o sertão deixou de ser físico a partir do momento em que passou a fazer parte do enredo desse romance. Segundo Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 12), “ninguém encontrará decerto nessa região a fala de Riobaldo; (...) o sertão rosiano é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação”. Nesse sentido é que se verificam outras leituras do mesmo sertão, agora, muito mais interessadas

⁹ No livro *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas*, de Heloísa Starling (1999), a autora traz uma citação de Guimarães Rosa afirmando que “meus livros não são feitos para cavalos que vivem comendo a vida toda, desbragadamente. São livros para bois. Primeiro o boi engole, depois regurgita para mastigar devagar e só engole ‘de vez’ quando tudo está bem ruminado. Essa comida vai servir, depois de tudo, para fecundar a terra. Meus livros são como comida de bois” (ROSA, apud STARLING 1999, p. 13).

naquilo que, ao mesmo tempo, há e não há. Pois, conforme Riobaldo diz, “o sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente...” (GS:V, p. 395), porque, afinal de contas, “o sertão está em toda a parte” (GS:V, p. 9).

Partindo para outras veredas distintas das “realistas” e “sócio-históricas” da obra, em questão, outros elementos do espaço simbólico do sertão ganham destaque na leitura do romance, como o misticismo da fé de Riobaldo e a mitologia das estórias fantásticas e insólitas que os jagunços contam, evidenciando a profundidade que constitui essa dimensão imaginária e esotérica no universo sertanejo. Um exemplo do elemento místico cristão presente no romance pode ser ilustrado no relato de Riobaldo acerca de uma visão que teve: “(...) Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança” (GS:V, p. 374). Já a presença do fantástico e do insólito é marcada na estória de “Maria Mutema e do Padre Ponte” que o jagunço Jõe Bexiguento conta à Riobaldo (GS:V, p. 170-174).

Quando se adentra o grande sertão ficcional de Rosa, há ainda a constatação de que o fim é algo que não se pode conhecer, pois o ser está no meio da travessia que é a própria vida e não saberá quando será o fim ou o encerramento do seu ciclo, como indica o jagunço narrador Riobaldo: “a gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutra galho. (...) Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (GS:V, p. 51-52). Por isso, Guimarães Rosa utiliza do artifício da simbologia pictórica para estampar a figura de um *ouroboros*¹⁰ ao término do romance que, ao invés de decretar um fim para a leitura do mesmo, sugere o eterno retorno, o infinito. Isso impede qualquer tentativa de precisar, com exatidão, a conceituação do que vem a ser o sertão de Riobaldo ou o de Rosa, pois, “sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (GS:V, p. 121). Aqui, o sertão não se encontra quando se procura, porque ele é coisa que não se vê e não se pega; não possui realidade concreta. Como aponta o narrador:

quadrante que assim vimos, por esses lugares, que o nome não se soubesse.
Até, até. A estrada de todos os cotovelos. Sertão, - se diz -, o senhor

¹⁰ Segundo Brenda Mallon em *Os símbolos místicos* da Larousse (2009), o *ouroboros* ou *uroboros*, como também é denominado, foi e ainda é utilizado, por diversas culturas de povos antigos e de seitas variadas, para representar a figura de uma serpente mordendo o próprio rabo, que simboliza, na maioria dos seus usos, um ciclo eterno ou o infinito. Para os gnósticos, ele também é chamado de “A Serpente Mundial” e simboliza uma prisão da humanidade à Terra que impede a conexão com o divino (p. 80). Já para a Maçonaria, o ouroboros é um símbolo muito comum para representar a renovação, a sabedoria, o amor e a eternidade (p. 75).

querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem. Mas, aonde lá, era o sertão churro, o próprio, mesmo. (GS:V, p. 289)

Baseado numa perspectiva filosófica e existencial, Benedito Nunes (2009) faz uma leitura do espaço sertanejo no romance *Grande sertão: veredas* como um caminho para a viagem humana ou para a travessia da vida, assim como fizera, vivendo e relembrando, na forma de relato memorial, o narrador Riobaldo. Nesse sentido, o sertão não seria mais uma representação literária de um espaço físico e localizável em algum lugar específico da cartografia brasileira, mas, antes, simboliza uma totalidade universal das possibilidades e do itinerário da vida que não é fixa e nem imutável, porque “o sertão é sem lugar.” (GS:V, p. 268). Segundo Nunes (2009, 167),

(...) o *sertão* de Guimarães Rosa coloca-se no mesmo plano da Mancha de Cervantes e da Dublin de Joyce. É o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o *sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver.

E é assim que duas passagens muito relevantes do romance podem ser lidas quanto a sua profundidade semântica, sem que seja necessário tocar no assunto do espaço externo ao ser humano: “em termos, gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (GS:V, p. 22); “sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente” (GS:V, p. 235). Nesses excertos, a ênfase que se dá à força da imaginação e aos elementos inerentes do ser e à sua capacidade de transitar em todas as esferas do mundo, tanto a sensível quanto a suprasensível, aponta para o deslocamento total da noção de espaço, de fronteiras e de limites rígidos, para uma vereda que indique um espaço obscuro e indefinível, profundo e infundável. Segundo Rosenfield (2006b, p. 56),

as grandes imagens do Rosa – o sertão dentro da gente, o corpo enquanto raiz da alma, por exemplo, ou a identificação do autor-narrador com um crocodilo ou com um burrinho – não tem um sentido alegórico-cerebral, mas requerem da parte do leitor ou do interlocutor uma disponibilidade, uma abertura para entrar na experiência vivida de estar no espaço de outro modo, para mover-se de diversos modos nas veredas da vida.

Assim, a noção de “espaço que se abre em viagem” aludida por Nunes (cf. 2009), junto com a necessidade de disponibilidade do leitor apontada por Rosenfield (cf. 2006b), indicam a criação de um efeito de sentido que rompe com as amarras do texto e da intenção do autor, porque pretende simbolizar a própria busca do narrador-personagem e, conseqüentemente, do leitor para a sua atuação e reinvenção na vida. Conta Riobaldo que: “e nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (GS:V, p. 260). Isso quer dizer que o sertão é o “sozinho” e está em todos os lugares e em todas as pessoas. Então, o encontro se dá de forma particular no momento de cada um. É preciso iniciativa para se encontrar com o sertão e conhecer-se a si próprio.

Entretanto, isso ainda não é tudo que se pode mencionar ou compreender sobre a amplitude semântica do termo sertão na obra de Guimarães Rosa. Afinal de contas, como afirma Riobaldo: “ele seo Ornelas dizia. – “O sertão é confusão em grande demasiado sossego...” (GS:V, p. 343). Pois, diante de toda a arquitetura do texto construído em forma de romance num espaço alusivo ao sertanejo de regiões reais do país, também avulta aquilo que não está referenciado no texto como um dado construído de forma positiva. Nesse sentido, pauta-se na sua “negação” dos dados, interrompendo qualquer possibilidade de representação física ou metafísica, simbólica ou esotérica, para se enfatizar a potência da linguagem de algo que ainda não foi dito, o “indizível”, o sertão que não tem “fala”. Segundo Hansen (2000, p. 34),

o sertão é, como diz Rosa com imagens roubadas à teologia, o mundo em que o homem ainda não provou do fruto da árvore do bem e do mal – daí a necessidade, segundo ele, de uma linguagem absolutamente singular, linguagem do que ainda não teve voz, e seus sobre-vestimentos, seu tatear plurilíngue e coletivo de enunciação, a inadequação fingidíssima de suas categorias, o desmontar e remontar simultâneos de fala, sua carnavalização contínua, sua alteridade necessariamente dividida, contraditória.

Portanto, o que se pode afirmar, se é que isso se torna possível frente a uma construção tão complexa como é o texto de Guimarães Rosa, é que o sertão que aparece em suas linhas jamais será encontrado nas regiões aludidas, embora se leve em conta que o escritor tenha feito uso frequente da experiência sensível de suas vivências e de leitor, para trabalhar os pontos que fingem a realidade da matéria tratada. Mas, de modo diferenciado, o sertão do *Grande sertão: veredas* está em todo lugar e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. O

sertão, assim, se encontra no espaço da solidão interior de todos os seres humanos, encontro que se dá, sobretudo, na experiência da leitura e da disponibilidade do leitor. Ainda, assim, não se esgotam as suas possibilidades. Pois, o espaço sertanejo é, também, a espacialidade ainda virgem da linguagem que cria, que inventa, que dá vida aos sentidos ou que os forja na fusão controlada entre o que já se disse e aquilo que ainda não foi dito.

1.4. O sertão das vivências e da ficção de Aleilton Fonseca

Numa recente aparição no cenário literário brasileiro, o sertão ganhou releituras, revisitações e mais algumas histórias na obra do escritor contemporâneo Aleilton Fonseca. Com os romances *Nhô Guimarães* (2006) e *O Pêndulo de Euclides* (2009), o autor baiano criou ficcionalmente uma espécie de revisitação das obras clássicas de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha sobre a temática do sertão, inclusive tornando esses autores como personagens de sua ficção. Na tentativa de aliar memórias de leituras dos textos canônicos dos autores do século XX com a memória de suas vivências na infância e na juventude, Fonseca constrói ficções que discutem questões inquietantes, por ele consideradas intermináveis, envolvendo a temática sertaneja. Em um trecho da entrevista concedida à Rinaldo de Fernandes (2010, “Blog da beleza”) sobre a opção do escritor em produzir obras intertextuais que dialogam com os clássicos brasileiros, Aleilton Fonseca responde que:

antes de tudo, sou um leitor, e esses dois autores contribuíram muito para a minha formação e identidade intelectuais. Os temas rosianos me impressionam e o texto euclidiano sobre Canudos me deixa perplexo. Por isso, eu quis dialogar com a trajetória e a escrita de ambos. Meus dois romances os transformam em personagens de ficção, e, ao mesmo tempo, trazem à discussão certos aspectos de sua narrativa, em face de suas ideias e experiências de vida. Ao lado disso, tento criar situações novas em que a voz sertaneja assume o lugar principal da narrativa, fluindo em torno dos temas, apresentando outras nuances e outra compreensão dos fatos culturais e históricos do sertão.

Essa característica de se apropriar de elementos das obras clássicas lidas por ele e de buscar escrever por uma perspectiva mais aproximada do viés sertanejo, sobretudo, construindo narradores e personagens da cultura local que não escrevem, mas que contam oralmente aquilo que o sertão significa para a sua vida¹¹, faz com que as figurações do sertão e do sertanejo, principalmente, sejam postas em discussão novamente nessas obras. O cenário

¹¹ Destacam-se, aqui, a narradora de *Nhô Guimarães* e o personagem “Seu Ozébio” de *O pêndulo de Euclides* (2009).

sertanejo onde se confabulam suas tramas acaba sendo reproposto como lugar fonte também de riquezas e belezas naturais, além de um ambiente onde nascem e residem pessoas simples e sábias, que nem sempre aparecem nos livros que versam sobre as histórias de suas vidas.

O objeto desta dissertação é fazer um aprofundamento analítico entre a intertextualidade proposta por Aleilton Fonseca com a obra ficcional de Guimarães Rosa, por isso o romance *O Pêndulo de Euclides* não será abordado neste estudo.

No romance *Nhô Guimarães*, o autor retoma um itinerário de viagens por espaços que ficcionalizaram o sertão de Guimarães Rosa, por meio da voz de uma narradora solitária, que mantivera uma amizade com o senhor Guimarães, ou “Nhô Guimarães”, por intermédio de seu finado marido Manu. As lembranças e a saudade daqueles encontros com o “Nhô Guimarães, homem de Vista Alegre” no seu roçado, ou antes, a memória dessa amizade propicia o elo que une os variados causos contados durante a prosa que ela mantém com a uma visita muda e misteriosa:

Nhô Guimarães pisou neste chão, assuntou as paredes, debruçou-se nesta janela. Olhava na direção dos Gerais e pegava a imaginar histórias. Para mim, isso é uma riqueza que não tem preço. Tantas histórias principiaram aqui e agora estão lavradas nos livros. Nhô Guimarães e Manu convivem aqui comigo, nas minhas melhores lembranças. O senhor entende? (NG, p. 29)

De forma aproximada com a narração de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, o texto apresenta um relato de memórias e de contação de causos reelaborados pela imaginação do narrador, cuja peculiaridade é ser uma mulher. Nesse entremear de lembranças narradas, o sertão de Rosa vem à tona, destacando aspectos relevantes da obra ficcional do autor mineiro, inclusive a própria opção pela contação das histórias para um interlocutor que vem da cidade e não tem voz. Visando obter o efeito de uma intertextualidade ficcional com a obra de Rosa sem adentrar as mesmas veredas rosianas, a crítica Rita Olivieri-Godet (2010, p. 97-98) diz que,

numa linguagem extremamente inventiva e saborosa, o texto realiza um reaproveitamento lúdico dos dados biográficos do escritor mineiro, faz uso de procedimentos narrativos próprios de sua obra, explora as relações entre experiência e relato. Consegue dessa maneira recriar uma atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa, radicalizando assim o diálogo intertextual na experiência de falar o outro sem ser o outro.

Para Kristeva (1974, p. 74), “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). (...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Com efeito, aqui, o que importa não é uma comparação deliberada das qualidades que promova uma demarcação dos aspectos que apontam para uma imitação do autor segundo com o primeiro. Mas, com os textos cotejados dos dois autores, busca-se, antes, analisar a transformação e atualização de alguns traços reapropriados por meio da leitura e escritura do segundo autor. Interessa, nesse viés, o que há de diferente nas obras, sem deixar de perceber os aspectos que promovem o seu diálogo, ou seja, onde e de que forma se concentra de modo mais latente a aproximação entre ambos. Afinal de contas, a aproximação há e é assumida pelo próprio escritor Aleilton Fonseca, assim como também a sua opção por trilhar novas veredas que o autor mineiro apontou em sua obra. Questionado em entrevista sobre esse diálogo com a obra rosiana, Fonseca (2002, p. 384) afirma que

(...) é uma aproximação paradoxalmente distanciada, de modo a evitar as demasias, não vestir o gibão de Rosa, que só a ele lhe pertence por invenção particular e estatuto canônico. Mas, ao largo, nas vizinhanças, nos arredores de seu sertão — voltar à fonte primordial — onde ele bebeu e generosamente cavou poços de sentidos, inesgotáveis. Reabraçar o sertão em estado de matéria-prima, de onde ele partiu — e nós também temos o direito de partir. Rosa é precursor tão grande, que se nos prendêssemos a hierarquias e sagrações extinguiríamos o assunto sertão por ser dele privativo. O sertão literário e simbólico — é antes e depois de Guimarães Rosa — mas, como feixe de possibilidades, entroncamento de veredas, é um assunto a ser continuamente revisitado.

Nesse sentido, a imagem do sertão está na lembrança das vivências do autor, mas também está nas lembranças da narradora do livro que rememora, constantemente, nas histórias que ouviu durante toda a sua vida. Desse modo, assim conta a narradora solitária: “o sertão vem a mim. Acredite: o sertão vem a mim, todo dia mais. As histórias vêm: aqui se arrancham, almoçam e jantam, bem fartas, tiram madorna na rede, de prosa comigo” (NG, p. 15).

O sertão, por conseguinte, que a narradora conhece e apresenta ao seu interlocutor, por meio dos causos orais que narra, está na memória e na imaginação da contadora, pois ela admite que nunca esteve ou explorou lugar tão distante de onde mora e onde sempre viveu até então. Conforme Rios (2011, p. 16), “o romance *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca, é uma obra literária que aborda essa configuração de sertão, de sertão como lugar da memória”. A ideia de sertão que convive com essa sertaneja é um misto de conselhos com a fabulação dos

viajantes que passavam por sua casa e lhe contavam suas experiências. O Nhô Guimarães, personagem que ficcionaliza a pessoa real de Guimarães Rosa, “sabia dar conselhos, pelo tanto andado pelo sertão, acumulando o saber das prosas que há no mundo” (NG, p. 112). Com isso, a maneira de fantasiar e de reelaborar as estórias que se ouve para poder fazer nova transmissão das mesmas, sem cair no engodo de acreditar em uma transmissão imediata e real dos acontecimentos, é mais um elo do aspecto intertextual que une a obra dos dois autores. Sobre isso, torna-se relevante analisar de forma minuciosa algumas pistas pré-textuais que o romance de Aleilton Fonseca apresenta. Logo nas páginas iniciais do *Nhô Guimarães* encontra-se uma epígrafe de *Grande sertão: veredas* que aponta: “ah, eu estou vivido, repassado. Eu lembro das coisas antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remei vida solta. Sertão: estes vazios. O senhor vá. Alguma coisa ainda encontra” (ROSA, apud NG).

Trazido, antes mesmo da primeira palavra de seu romance, o trecho da obra rosiana aludido constrói ficcionalmente uma espécie de autorização do autor mineiro para o romancista baiano, liberando-o para adentrar novamente o imenso campo ficcional do sertão e contar outras estórias e novas sabedorias. Essa estratégia literária contribui para o sentido da relação intertextual do romance com os sentidos da obra rosiana. A citação, também, remete o leitor ao sertão de Guimarães Rosa e de suas estórias, preparando a leitura pelo terreno que será apresentado nas páginas seguintes, agora, por um outro autor, por uma nova narradora e sobre diversos outros acontecimentos. Para Tiphaine Samoyault (2008, p. 49),

(...) a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção. Nela reúnem-se as duas atividades da leitura e da escritura e ela deixa aparecer tudo que está por trás do texto, o trabalho preparatório, as fichas, o saber que foi preciso armazenar para chegar a esse texto.

Por trás da citação, esconde-se uma gama de elementos que influenciaram a leitura e a escritura do romance de Aleilton Fonseca. Antes de qualquer sentido evocado pelas palavras escolhidas do *Grande sertão* para figurarem como convite à leitura de *Nhô Guimarães*, importa compreender o trabalho empreendido pelo autor baiano para chegar a essa seleção e recorte, para, daí em seguida, entender como serviu, esse, de ponte para as suas estórias na colagem em seu texto. A respeito dessa noção de trabalho envolvido no ato de citar, cabe prestar atenção no que aponta Antoine Compagnon (1996, p. 33):

se a citação está na base de toda prática com o papel, se se atribui a ela seu sentido pleno (de operações e de objetos), se se considera tudo o que ela põe em movimento na leitura e na escrita – para manter esta distinção prática, senão pertinente, tendo a citação mostrado justamente a sua impertinência -, não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, do trabalho da citação.

É pela noção de trabalho envolvendo releitura e escritura de uma nova obra que o autor contemporâneo atualiza o texto de Rosa. Assim, em *Nhô Guimarães* também cria-se um narrador carregado de histórias e experiências que sente necessidade de transmiti-las, também há uma preocupação em encontrar veredas possíveis por onde se possa adentrar no sertão e também compartilha-se com a ideia de que o sertão ainda comporta novas leituras, novos caminhos e novas descobertas.

Mas toda essa relação envolvendo a lembrança do amigo *Nhô Guimarães* não encerra, ainda, o que se pode apreender nesse romance sobre o sertão. Durante algumas passagens do livro, a narradora incansavelmente busca deixar o interlocutor por dentro de tudo aquilo que acontece e que pode acontecer no contexto sertanejo. Ao invés de ensinar à sua visita caminhos, atalhos e trilhas físicas da geografia sertaneja de sua localidade, ela se preocupa em tornar-se uma espécie de guia cultural e conselheira experiente do vasto sertão simbólico que ela conhece. Segundo aponta Rios (2011, p. 20),

o elemento fornecido pela narradora de *Nhô Guimarães* para a constituição do sertão como um lugar da memória é a sua própria narrativa, que sabe “dizer o sertão”, é o “tesouro” guardado e socializado, são suas memórias, que se constituem em memória do sertão.

O repertório das histórias narradas em *Nhô Guimarães* contém todo tipo de costume, superstição, acontecimento inusitado e caso dramático que alimenta a memória e a fantasia da narradora. Como exemplo das coisas que ela narra são as sangrentas histórias de vingança, os relatos de crença e de fé que auxiliaram e curaram amigos e conhecidos, as peripécias fantásticas e insólitas de seres mitológicos e lendários que o povo conta, enfim, toda uma narração da cultura sertaneja que é próxima ao universo simbólico e mitológico do sertão de Guimarães Rosa.

A narradora chega a reconhecer, em alguns momentos do romance, que os tempos são outros e que o sertão está mudado com relação àquele de outrora. Por conta da política e da ordem instituída pela Justiça do Estado que modificaram formas de poder isolado e autoritário, como as famosas “eleições de cabresto” promovidas pela oligarquia rural que dominavam as regiões do interior do país no período do Brasil Império e da Primeira

Republica, na sua ótica, houve alterações significativas no quadro social do sertão. Alguns princípios em que ela acredita como ética, liberdade e justiça parecem ter sido implementados pela nova forma de governar e, com isso, “melhoraram” o cotidiano do povo do sertão, trazendo paz e tranquilidade àquele lugar. De acordo com a sua perspectiva,

houve um tempo de valentia e ignorância. Mas, ora, que isso não fazia chover no sertão. Agora a gente pode ouvir as conversas, imaginar o certo, dar um voto. Isso pode ainda ser bom, mesmo por melhorar, nas escolhas cada vez mais certas. Eu, o que queria mesmo, um dia desses, era ser candidata. Isso se tivesse idade menos. Mas qual, estou de pilhéria com o senhor! Até hoje voto, escolho, recomendo. O tempo que passa só traz melhoras. Com paciência e trabalho as coisas mudam. Mesmo devagar, vai tudo de mudança. Nhô Pompilo mandava e desmandava nestas bandas, desde rapaz até a velhice. Os filhos dele mandavam menos. Os netos não mandam mais. Essa gente mandante foge do certo, destrambelha o sentimento, causa as piores arruaças. Espalha medo e morte nos arredores. Eles defendiam a lei do mando e da vingança, dando tiro até em vaga-lume. Naquele tempo a injustiça andava solta. Isso precisa acabar de vez. Quem gosta de viver mandado? Agora o lugar virou cidade, coisa ainda pequena, o senhor observa, mas considerada. Quem governa é gente escolhida, tem juiz e polícia para serenar os ânimos, botar cobro nos valentes. Quem trastejar tem de responder pelos malfeitos. O mundo vai pra frente, o sertão vai melhorando. (NG, p. 77-78)

Expondo uma leitura que, talvez, fosse parecida com o sonho de Euclides da Cunha tendo o sertão como um espaço integrado ao domínio republicano do país, com ordem e progresso, a narradora de *Nhô Guimarães* busca traçar um panorama contrastando as duas formas de viver – a do ontem e a de hoje – fazendo uma opção clara por esse modo de governar contemporâneo ao dela. Contudo, não se pode afirmar que esse pensamento traduz, de fato, o desejo do autor de *Os sertões*. Isso se dá porque os dois chegam a pensar num sertão mais integrado às cidades, ao modelo de organização social dos grandes centros e à ordem eleitoral, entretanto, a sertaneja não pensa na possibilidade de se reformar totalmente os costumes do seu lugar devido a sua força e o seu tempo de instituição. Para ela,

o homem faz as honras da casa, a mulher ajuda nos cuidados. Um trata dos negócios, o outro dos haveres e do enxoval. São leis do sertão, vale a pena saber. Ainda que não acate, é bom assuntar por onde pisa, pra não se meter em barulhos. São costumes que vêm de tempos, quem firmou não sei, mas há muitos que ainda cumprem e confirmam. De minha parte, sempre fiz bons acertos. Quem tem o juízo certo não inventa dor de dente em beija-flor. (NG, p. 12-13)

Com efeito, o que parece persistir na ótica da narradora do romance de Aleilton Fonseca é a imagem de um sertão híbrido que, ao mesmo tempo, se modernizou, mas que cultivava costumes dos mais diversos instituídos desde tempos imemoriais. Assim, na sua narração, o que se consegue captar é o desejo de conciliar tradição e inovação, sabedoria e tecnologia, experiência e ciência. A marca da mistura e da hibridez, com relação ao termo sertão e a sua compreensão em *Nhô Guimarães*, aponta mais um elemento que indica a leitura intertextual que Fonseca promove da obra de Rosa, porque nesse também há uma amplitude dessa noção, sem, contudo, encerrar-se numa só vereda.

Capítulo 2

AS VEREDAS NARRATIVAS DO *GRANDE SERTÃO*

No real da vida, as coisas acabam com menos formato,
nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro
contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

2.1. Um jagunço letrado, ou “parcialmente letrado”, como narrador

O romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, apresentou alguns aspectos inovadores ao cenário literário brasileiro e um deles foi a peculiaridade do lugar de fala do seu narrador, à saber – um jagunço letrado. Esse traço peculiar de sua narrativa chama a atenção pela centralização do discurso nessa figura habitante de um *locus* sertanejo e, mais ainda, pela sua improvável identificação com uma figura verossímil do ambiente, membro da jagunçagem de certo período histórico brasileiro, pois se trata, aqui, de um sertanejo que nutre “admiração” pelas letras e pela cidade, além de ser um grande leitor: “ah, eu só queria era ter nascido em cidades, feito o senhor, para poder ser instruído e inteligente!” (GS:V, p. 308). Segundo Hansen (2000, p. 34), “(...) Riobaldo é inverossímil no seu simulacro de jagunço barranqueiro, se pensado pelo foco de um verossímil empírico, apenas, como representação de uma individualidade humana ou de um tipo particular, regional”. Assim, alguns traços vão sendo indiciados para a configuração desse narrador-personagem, como o seu apreço pelo interlocutor citadino que possui diploma e que não diz nada durante todo o romance, as constantes indagações de Riobaldo acerca de temas universais que envolvem o sensível e o suprassensível, além do próprio aspecto de hibridismo que compõe a sua caracterização enquanto personagem do romance.

Acerca de alguns pontos fundamentais da organização de um texto narrativo, como a questão do narrador, por exemplo, torna-se viável observar, como alguns estudiosos da literatura o conceituam. Segundo Jonathan Culler (1999, p. 87-88),

por convenção, diz-se que toda narrativa tem um narrador, que pode se colocar fora da história ou ser um personagem dentro dela. Os teóricos distinguem a “narração em primeira pessoa”, em que um narrador diz “eu”, daquilo que de modo algo confuso é chamado de “narração em terceira pessoa”, em que não há um “eu” – o narrador não é identificado como um

personagem na história e todos os personagens são referidos na terceira pessoa, pelo nome ou por “ele” ou “ela”.

Nesse viés, pode-se dizer que o Riobaldo assume o lugar do narrador de primeira pessoa e assim permanece todo o tempo de sua narração. As falas que surgem durante o desenvolvimento do seu enredo fazem parte do rol de lembranças que tecem a rede discursiva da memória desse velho especulador. Mas há um ponto que é fulcral nessa composição, trata-se do lugar ocupado por seu interlocutor, o doutor da cidade que só ouve Riobaldo. Nesse ponto, nota-se uma subversão da hierarquia discursiva pelo fato de não ser o doutor, homem da cidade, o “senhor” da história narrada, porque não será pela sua perspectiva que o enredo se encaminhará, mas sim, pelas veredas do anfitrião, pela voz do sertanejo, o velho jagunço. Pois, “em *Grande sertão: veredas*, é do ponto de vista de Riobaldo que tudo é visto e narrado...” (LEITE, 1993, p. 43). Contudo, essa peculiaridade na ordem do domínio da fala não se dá, também, de forma neutra, pois o narrador reconhece uma certa sobrelevação daquele que chega em sua casa. Assim afirma o narrador:

sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formavam passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (GS:V, p. 79)

Nessa passagem, Riobaldo deixa claro que o seu visitante não está ali para lhe ensinar nada, embora ele aprecie muito os seus estudos e suas letras. Mas, de outro modo, aquele homem da cidade, de “suma doutoração”, que está ouvindo o narrador, pode auxiliá-lo na compreensão da sua travessia evocada nas lembranças e naquilo que especula e duvida: “eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. (...) Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (GS:V, p. 152). Os atributos de atenção, de sensatez, de clareza e de fidelidade, mencionados pelo narrador num momento anterior, são qualidades que ele admira e elogia em seu interlocutor, porque, segundo ele, são essas características fundamentais que poderão, talvez, servir de correção sobre o que narra. Conforme aponta Galvão (1986, p. 86),

o narrar – o fazer um texto com o concurso do interlocutor letrado – é objeto de reflexões frequentes por parte de Riobaldo. Tem-se por bom narrador,

capaz de avaliar a exata importância de cada passo que relata. Em seu critério, uma boa narração deve dar conta do peso diverso que cada passagem da vida tem; assim, o que importa narrar com pormenor e detidamente é aquilo que foi relevante como experiência. Pouco importa a extensão no tempo ou a multiplicação das peripécias; nem mesmo a linearidade de sequência deve ser respeitada. Em suma: o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto.

Contudo, há de se reconhecer que a participação do interlocutor nas cenas do *Grande sertão: veredas*, também, levanta outras questões, ainda mais complexas, devido a sua posição discursiva de emudecimento constante e sua perpétua condição de ouvinte, embora esse silêncio pareça muito mais uma “presença negativa” que representa a palavra desaprovadora, a posição da diferença e do adversário no discurso, do que uma ausência determinante (cf.: ROSENFELD, 2006a, p. 363-364). Essa condição de contrariedade é preponderante para o projeto de montagem ficcional de Guimarães Rosa, quando se analisa o enredo do romance a partir da situação discursiva de um diálogo no qual somente um profere a fala. Para Rosenfield (2006a, p. 364),

como presença silenciosa, o senhor não representa uma ou outra objeção particular, mas preenche a função do *diabolus* da antiguidade (*diabolus* significa literalmente “aquele que destine”, daí “adversário”), isto é, a presença virtual do argumento do adversário, a possibilidade de uma articulação diferente do mesmo assunto que é condição da conversa – do “verter” do assunto, da “matéria *vertente*”, que Riobaldo considera o objeto legítimo da sua fala. (grifos da autora)

Já numa perspectiva que vai além dos aspectos meramente textuais ou referenciais para atingir o nível da recepção e da relação da obra com o leitor, de acordo com algumas perspectivas, o interlocutor silenciado, ouvinte ficto de Riobaldo, preencheria um espaço típico da organização narrativa que é a função de “narratário”, espécime de imagem do leitor projetado no texto de Guimarães Rosa. Para Culler (1999, p. 88),

o autor cria um texto que é lido pelos leitores. Os leitores inferem a partir do texto um narrador, uma voz que fala. O narrador se dirige a ouvintes que às vezes são subentendidos ou construídos, às vezes explicitamente identificados (particularmente nas histórias dentro de histórias, onde um personagem se torna o narrador e conta a história encaixada para outros personagens). O público do narrador é muitas vezes chamado de narratário.

Assim, na posição de narratário do texto, o homem da cidade figuraria o próprio leitor do romance rosiano, identificado como ser letrado que ouve um velho do sertão, ex-

jagunço que nutre sua admiração pelas letras e pelos estudos, e permanece o tempo todo quieto, sem direito à fala, comumente, ao que acontece em diversos textos da mesma temática, só que de maneira inversa (a cidade fala, o campo ouve). Assevera Hansen (2000, p. 47-48) que,

no caso do *GS:V*, observa-se que o texto todo é um ato de palavras contínuo, em que a representação culta (a do “senhor”) está *emudecida, calada, silenciada à força*: ela só é dita nos movimentos do não-dizer, só quando incorporada e deglutida é que “fala”, ausência. Estratégia discursiva, é como se Rosa tivesse em mente o leitor, um terceiro personagem presente no texto, a quem *finalmente* é dirigido: o leitor, culto, presa das representações cultas/conflitivas do sertão (e do Brasil), agora também é neutralizado em sua expectativa ilustrada, e assiste aos avessos das falas, à emergência da fala que estava (e está, no real) muda; também pelos avessos, expõe-se sua mera particularidade cultural de um tipo de interpretação e/ou expectativa.

Com efeito, há nessa relação entre narrador e interlocutor, ou narratário, a construção de um efeito de sentido relacionado ao debate encenado entre as próprias posições discursivas ocupadas pelos personagens, sobretudo a quem possui o domínio sobre a voz. Assim, aquele que, logo no início da leitura, poderia inferir no doutor citadino a transmissão de uma espécie de poder e controle sobre a fala, devido a sua posição de prestígio social por ser diplomado, acaba sendo surpreendido ao constatar que, durante todo o texto, é o mesmo interlocutor quem irá ouvir e ser guiado por aquele que ocupa diversas posições, comumente, desvalorizadas na sociedade moderna como as de velho, ex-jagunço e sertanejo, figuradas por Riobaldo. Contudo, ainda assim, aparece outro elemento que problematiza a narração do sertanejo: é a sua fala especulativa, repleta de dúvidas, que, ao invés de ensinar ou de “aconselhar” seu interlocutor, simplesmente indaga incessantemente.

A narração de Riobaldo, então, expõe as suas constantes indagações acerca das coisas que ele busca compreender de sua vida, de seu passado, sobre o mundo que o cerca. Seu interlocutor é, constantemente, interpelado, embora não apareçam textualmente as suas respostas. Isso retira qualquer possibilidade de transferência de responsabilidade, pois o narrador continua dando vazão ao fluxo “fluvial” de sua fala, que, aliás, tem muito a ver com a etimologia do seu nome¹², em busca de respostas para as suas questões infindas, sobretudo,

¹² Segundo Willi Bolle (2004, p. 77-78), “a metáfora fluvial impregna a composição de *Grande Sertão: Veredas* na sua essência. (...) Se interpretamos o *baldo* em Riobaldo como uma incorporação do núcleo do verbo alemão “*baldowern*” (“explorar”), chegamos à imagem do protagonista-narrador como explorador de um rio, que é alegoricamente o Rio da História. Esta interpretação, que diverge da leitura costumeira do nome de Riobaldo, mas vai ao encontro do significado etimológico de *história* (de *historeîn* = “investigar”), é sustentada por vários fatos do texto (...)” (grifos do autor). Já Ana Maria Machado (2013, p. 60), em seu ensaio intitulado ‘*O recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*’, assevera que “o Nome Riobaldo

quando se refere a elementos abstratos: “e, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta!” (GS:V, p. 22). Para Arrigucci Jr (1994, p. 19),

a perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade, sob a forma dramática deste debate de primeiro plano. Nele o narrador tradicional que é Riobaldo, contador dos *mythoi* de um mundo supostamente primitivo, entre os quais o de sua própria vida, não surge absolutamente diminuído diante do interlocutor, *senhor, com toda leitura e suma doutoração*. Ao contrário, dá sempre mostras daquele “gosto de especular”, que faz dele um fino e irônico rastreador de ideias, indagador sempre inquieto, ser inquisitivo, que reconhece a marca da própria diferença com relação aos outros, que sabe que nada sabe, mas desconfia de muita coisa e, sobretudo, coloca perguntas que ninguém, nem mesmo o doutor citadino, pode responder. A ironia desta situação básica serve perfeitamente bem aos desígnios do romancista.

Com isso, as indagações presentes no texto, ao invés de conselhos de um velho experiente, saberes de uma experiência coletiva, criam uma situação desconcertante para a solução redutível e simplificada dos problemas do mundo os quais são expostos na fabulação de Riobaldo. Tudo isso porque há uma ambiguidade em sua forma de narrar que desestabiliza a aparente ordem dos argumentos. Isso se dá, sobretudo, pela composição da figura do herói romanescos no *Grande sertão: veredas*, como uma das faces da mistura das formas narrativas apontada por Arrigucci Jr (1994, p. 20)¹³, que se pauta na busca pelo sentido da vida a partir da experiência individual. De acordo com Georg Lukács (2000, p. 66-67), que teorizou sobre o romance moderno,

evoca, em primeiro lugar, por sua sonoridade, os Nomes dos brilhantes guerreiros germânicos. Mais que isso, Nome inventado, com sua etimologia introduz imediatamente os aspectos de Rio e baldo (frustrado), marcando as tantas mudanças de curso de um personagem que não se fixa num só caminho e que, em seu permanente fluir, toma o rio por modelo. Como o rio, Riobaldo corre incessantemente. E, como o rio Urucuia, ele nunca chega ao mar, frustrado em sua vida de jagunço...”. Embora haja a distinção dentre os dois críticos acerca da “frustração” do herói rosiano, a ligação do nome com a cultura alemã e com o campo semântico fluvial permanecem como aspectos concordantes.

¹³ Além da mistura narrativa de herói romanescos com narrador tradicional de contos orais postulada por Arrigucci Jr (1994), há outras mesclas na composição formal da obra de Guimarães Rosa, sobretudo, no *Grande Sertão: Veredas*, como a relação frutífera entre prosa e poesia reflexiva apontada por Rosenfield (2006a). Segundo ela, “os amálgamas lírico-narrativos ganham força no romance rosiano, injetando agilidade poética nos desenvolvimentos épicos e animando a alternância dos episódios de ação e contemplação. Em qualquer momento da tensão dramática, o narrador Riobaldo é capaz de parar o relato da guerra jagunça para refletir longamente sobre algum detalhe sugestivo, passando da descrição concreta da realidade física à especulação sobre suas virtualidades metafísicas” (2006a, p. 77). Há de se lembrar, ainda, a face poética de Riobaldo que reescreve os versos da canção de Siruiz como um exemplo desse lirismo: “pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas” (GS:V, p. 95).

o indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oca e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra.

Parece pertinente ainda fazer menção a alguns aspectos da composição do narrador rosiano que coadunam com essa perspectiva acerca da forma romanesca. Exemplo dessa caracterização parcial da mistura narrativa operada por Guimarães Rosa é a interioridade de Riobaldo explorada através das lembranças, dos sonhos, dos afetos na forma de relato memorial, que, por sua vez, surge distanciado das ações práticas de sua juventude. Além disso, a própria noção de totalidade do mundo na vida do herói romanesco (LUKÁCS, 2000, p. 53) se aproxima da visão de Candido (cf. 1971) acerca do sertão rosiano como representação do mundo.

Desse modo, a própria narração ganha corpo e desenvolvimento no tempo do romance como um fluxo contínuo de um rio caudaloso, sem que isso impeça o especulador de voltar ao assunto quantas vezes julgar necessário, só que de uma nova forma, com novos elementos, achados e argumentos variados. Isso ocorre porque os assuntos e os temas que Riobaldo indaga e especula são demasiadamente complexos e ele não conhece uma explicação geral e irrefutável para eles: “afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (GS:V, p. 134). No entremeio desse jogo de especulações em que o interlocutor letrado não fala, mas apenas ouve, o narrador Riobaldo também profere uma lição no enredo de seu romance, que é a busca incansável pelo significado das coisas do mundo, sem desprezar as “outras” verdades, como aquelas que estão no mundo das ideias e das sensações, sem que se possa considerar apenas uma verdade absoluta e global. Como o próprio narrador afirma, “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (GS:V, p. 235).

Quiçá, a presença de uma pessoa da cidade e com diploma de doutor que conhece muitas razões para os problemas do mundo possa auxiliar esse jagunço inquiridor, no

contexto de sua narração, na compreensão das questões que formula. No entanto, isso pode ser também mais um artifício da narrativa para ficcionalizar uma prática dos homens que vivem no mundo sertanejo e da jagunçagem. Nesse viés, a especulação seria um processo rotineiro do pensamento desses sertanejos que buscam alcançar outras verdades em mitos e esoterismos como ideias válidas dentro do campo ideológico do contexto sertanejo. Segundo Rosenfield (2006b, p. 58),

o sertanejo, diz Rosa, tem o gosto de especular ideias, ele é próximo dos místicos. O que Rosa quer dizer com isso? Os movimentos místicos – geralmente apoiados em imagens, ou melhor, na intensidade da experiência simultaneamente física e espiritual de “objetos” poéticos (a rosa mística é um dos exemplos que se tornou um símbolo) – contestam as doutrinas demasiadamente consolidadas e redescobrem as verdades essenciais a partir de experiências singulares que trazem o Espírito, a Verdade, Deus de volta para o mundo concreto. A “especulação” dos sertanejos e os excessos dos jagunços rosianos tocam nesse processo: nos excessos da razão que aparecem quando uma ideia ou doutrina é aplicada abstratamente no mundo real, e na necessidade de parar de pensar, de contemplar e meditar para achar um outro espaço.

Transparece, nas palavras acima, uma valorização do aspecto simbólico da noção de sertão que explica os processos de inquirição proferidos durante toda a narrativa por Riobaldo. Ademais, deve-se pontuar que o narrador se apresenta como um ser que, por um lado, possui algum estudo e teve lição na razão dos conceitos: “soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de três, até geografia e estudo pátrio” (GS:V, p. 14); mas que, por outro lado, também, admira outros tipos de leitura como a que versa sobre religião e moral cristã: “(...) ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral” (GS:V, p. 14). Ou seja, o saber parece ser muito mais profundo e complexo do que se possa imaginar, tornando um engano acreditar na ideia de uma simples submissão desse narrador às “verdades” científicas que são ficcionalizadas por seu interlocutor, membro de uma intelectualidade diplomada.

Enquanto o narrador Riobaldo se apresenta como um ser “parcialmente” letrado que se torna até professor, ele, também, ao longo de sua vida não deixa de querer conhecer “outras verdades” que não estão dentro do campo conceitual da lógica e da razão. Para Coutinho (2008, p. 61), o *mythos* e o *logos* aparecem em *Grande sertão: veredas* convivendo, normalmente, sem precisar da relação conflituosa de oposição e excludência, ora de um, ora

de outro, pois o que sobressai são as relações de tensão e coexistência entre ambos. Nesse sentido, todas as formas de mitos presentes no romance podem ser vistos como elementos que Riobaldo não consegue negar racionalmente, como o diabo e os santos, por exemplo.

Também outro elemento parece ampliar essa noção de verdade fora da razão como uma explicação possível das coisas do mundo: a ficção. Nesse ponto, pode-se indicar a leitura de romances e o encantamento dos versos da “canção de Siruiz” como faces desse saber escondido nas letras e percebido por Riobaldo:

mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias. (GS:V, p. 287)

não estou caçando desculpa para meus errados, não, o senhor reflita. O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive entoo de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão gôros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (GS:V, p. 95)

O que esses dois excertos do romance ilustram é a descoberta de um ser indagador pelas verdades que não tem lógica e nem razão, mas que, de algum modo, transformam os sentimentos, as sensações e a experiência em questões muito abstratas do mundo, isso por via da linguagem e da reflexão, ou melhor, da especulação. Nesse sentido, a sua fala é “dupla”, porque admira as letras, os estudos e a razão e acredita no misticismo e na simbologia das coisas do mundo, construindo uma mescla das representações discursivas e sociais que estão em jogo em sua narração “híbrida”. No que tange à hibridização linguística e discursiva, Mikhail Bakhtin (2010b, p. 156) afirma que “é a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas”.

E essa heterogeneidade linguística e social não tem ponto de chegada, somente movimentos constantes de contradição das posições discursivas (ABDALA JUNIOR, 2004, p. 19).

Então, a cena construída a partir desse discurso híbrido do jagunço letrado coloca em jogo a “polifonia”¹⁴ que constrói a imagem da relação complexa envolvendo as tensões e opiniões diversas sobre as coisas do mundo, tanto o real quanto o mítico, mas, nesse caso, também entre o sertão/senso comum e a cidade/razão. Portanto, a fala de Riobaldo está repleta de signos que representam, discursivamente, pelo menos duas realidades sócio-históricas distintas, e até antagônicas, porque isso é típico do discurso “dialógico”¹⁵. Segundo Hansen (2000, p. 48-49),

(...) ao mesmo tempo que inova, é uma fala *inepta*, fingidamente inepta. (...) é uma fala que avança por meio de paradoxos; é uma fala caótica, selvagem e também dilacerada pelo seu arbitrário, pois tem consciência de se fazer como um dos pólos de uma contradição que, linguística, é social. Desta maneira, a fala do narrador é, por sua determinação, uma fala *dupla* (dupla não só pelo conteúdo das representações de que lança mão, como o imaginário do Diabo, de Deus, do mito da donzela guerreira etc.); mas porque é dúplice, contraditória, a determinação social mesma de sua produção: na base de sua produção, encontram-se efetivadas as condições reais de um conflito entre, no mínimo, duas representações; por isso, penosamente, ela se faz como esforço de vencer o outro, incorporando-o, neutralizando-o: *ágon*, fala agônica.

Sendo assim, Riobaldo se apresenta como indivíduo insatisfeito com as respostas e com as possíveis “verdades” lógicas e, por isso, figura-se como um semiletrado, apresenta a sua constante fragmentação, a sua identidade misturada e ainda em formação, como ele, de fato, acredita que deve ser com todos os seres humanos: “o senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (GS:V, p. 20-21). Esse sentido de travessia da vida, aliado à noção de movimento e de constante mutação do ser, inclusive

¹⁴ Segundo Bakhtin (In: *Problemas da Poética de Dostoiévski*, 2010a), numa análise aos romances de Dostoiévski, constatou-se a presença de diversas vozes (polifonia) coabitando o discurso dos seus personagens, aspecto que dificultava a leitura dessas obras sob uma perspectiva do discurso monológico. Conforme aponta o estudioso russo, “a palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou” (BAKHTIN, 2010a, p. 232).

¹⁵ Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006, p. 125), Bakhtin esclarece o caráter dialógico do discurso: “o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”.

ficcionalizado pela transformação linguística e social que o narrador sofre durante o romance (Riobaldo Tatarana (jagunço)/Urutu Branco (líder jagunço))¹⁶, alimenta a ideia de inacabamento identitário, saber que é muito próximo da filosofia existencialista de meados do século XX. Segundo um dos representantes da fase recente dessa filosofia, Jean-Paul Sartre (1970, p. 14), “o homem faz-se; ele não está pronto logo de início; ele se constrói escolhendo a sua moral; e a pressão das circunstâncias é tal que ele não pode deixar de escolher uma moral. Só definimos o homem em relação a um engajamento”.

Por isso, o que se pode perceber na fala desse “ser misturado”, de sertanejo letrado, ou “parcialmente letrado”, figurado por Riobaldo é a presença de um fluxo discursivo de um narrador-personagem que atua de forma semelhante aos outros elementos de organização do romance como a língua, o espaço e as culturas encenadas, portanto, erigindo-se nas cenas sob um projeto ficcional de composição ambivalente pensado e arquitetado pelo autor mineiro. Ou seja, faz parte de uma construção narrativa híbrida e “ambígua”, por parte do autor, que encena o duelo linguístico-social no texto a partir das posições do narrador e de seu interlocutor, colocando em xeque a primazia de uma autoridade discursiva da cidade sobre o campo, ou ainda, da razão sobre o misticismo e demais sensações humanas.

2.2. Memória e esquecimento na velhice riobaldiana: o tempo como linguagem

Outro aspecto marcante da narrativa de *Grande sertão: veredas* é a relação entre os processos mnemônicos do narrador, a partir de uma velhice ficta, que, por sua vez, se misturam com o esquecimento e as ruínas do tempo passado. Nesse sentido, é importante verificar o quanto se torna fulcral a justificativa do próprio narrador que declara, em algumas passagens da sua narração, a força que possui o sonho, a fantasia e as especulações que se imiscuem no ato de lembrar do agora velho e ex-jagunço. Com efeito, o que se tem como produto desse complexo processo de recordar é uma narrativa feita de lembranças e invenções daquilo que não houve, rumo à superação dos sentidos das experiências de um passado organizado em texto para a criação de um fugaz futuro presentificado através da linguagem. Assim conta o próprio narrador:

¹⁶ Para Machado (2013, p. 49), a mudança dos nomes dos personagens principais na obra rosiana possui relação com a própria mudança das ações na narrativa que as atingem. Assim, “o Nome, em Guimarães Rosa, não atribui ao personagem uma característica marcante que o acompanha em todas as situações vividas, mas, ao contrário, vai recebendo em cada novo momento um novo significado e, frequentemente, um novo significante, num processo de permanente mutação do signo” (MACHADO, 2013, p. 49).

de primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil, peixe vivo no moquém; quem mói no asp-ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossêgos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. (GS:V, p. 11)

Nessa passagem, Riobaldo deixa claro que esse momento de sua vida, de “folga” e “de range rede”, ou seja, da sua velhice e da sua “aposentadoria” da jagunçagem, é propício para a especulação, para o pensamento e também para a fantasia, porque, antes, quando mais jovem, havia muito trabalho pesado que não lhe permitisse viver esse tipo de ação da mente e inação do corpo. Segundo Ecléa Bosi (1979, p. 23), estudiosa da memória social em narrativa de velhos, “há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar”. O indivíduo na fase da velhice, nesse viés, possui uma função primordial na sociedade que é a da lembrança e do “trabalho mnemônico”, pois os movimentos exaustivos que, outrora, o ofício braçal exigia do corpo cessaram e deram lugar, agora, a um trabalho mais dinâmico de aprofundamento psíquico e espiritual. Por isso, de acordo com o quadro temporal ficcionalizado no romance rosiano, “é agora que temos acesso ao lado contemplativo do herói, ao que de mais íntimo o inquieta, quando, posto fora da ação, mostra sua interioridade contraditória: o guerreiro batido pelo cansaço tem o espírito enxameado de ideias em desacordo” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 8). Já Hansen (2000, p. 54-55), a partir desse traço da rememoração de Riobaldo, aponta a ambivalência (entre tempos e ofícios) dos traços linguísticos e sociais, que são dialógicos e conflitantes, como mais um aspecto que compõe essa fala híbrida do narrador. Conforme ele afirma,

desde logo, no discurso se articulam, pragmaticamente, situação de classe e conteúdos discursivos da posição social como respeitabilidade conferida (ou auto-conferida) pela velhice de quem “possui os prazos”. O discurso do narrador se monta, nessa sequência, sobre oposições binárias: há um tempo do trabalho e um tempo do não-trabalho (“moer no asp’ro”, “puxando difícil de difícil” X “folga”, “range rêde”); um tempo da ação e um tempo da contemplação (“fazia e mexia” X “especular ideia”); um tempo da não-disponibilidade e um tempo da disponibilidade (“pensar não pensava” X “me inventei...” etc. (HANSEN, 2000, p. 54)

O crítico rosiano (2000, p. 55) ainda aponta a ambivalência na fala de Riobaldo com relação ao léxico utilizado como quando o mesmo pronuncia, por exemplo, “asp’ro” (termo mais próximo da forma popular ou “caipira” e oralizada) e na sequência faz uso de “difícil”

(termo do padrão culto da língua que apresenta o “hiperurbanismo” e a “hipercorreção” do falante letrado). Desse modo, Riobaldo se apresenta dizendo ao seu interlocutor que o que ele ouvirá, a partir de sua narração, é fruto das lembranças e “fantasias” de um velho bem vivido. A oposição dos tempos verbais como determinantes na diferenciação dos ofícios de sua vida fica ainda mais latente quando ele justifica a distância entre a narração e as coisas do passado: “mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo” (GS:V, p. 108).

Há ainda a presença do interlocutor letrado, que surge, à primeira vista, para representar um auxílio do pensamento racional e do distanciamento social acerca da narração do ex-jagunço. Por isso, as lembranças são evocadas como fruto do trabalho mnemônico sobre impressões das experiências do próprio narrador de tempos passados. Baseando-se na noção de “memória coletiva” de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi (1979, p. 17) aponta que,

o caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (grifo da autora)

Isso retira qualquer possibilidade de uma rememoração que traria o passado tal qual o foi a partir das lembranças, porque isso é impossível. Pois assim que entretidas como narrativa, pela mediação da linguagem, as lembranças já terão passado por um processo de elaboração, que inclusive possui “labor”¹⁷ como radical do vocábulo, confirmando essa presença de um trabalho, de um ofício, de um esforço e de um arranjo cuidadoso das imagens da memória e da imaginação no ato de lembrar. Além disso, a palavra também traz um sentido de “fadiga”, de cansaço e de sofrimento, pois exige grande esforço por parte daquele

¹⁷ Segundo o dicionário latino-português, “labor” é uma palavra do latim que significa trabalho, fadiga, esforço (BUSARELO, 2007, p. 155).

que recorda, contrariando qualquer possibilidade de espontaneidade no ato de lembrar como uma espécie de viagem direta ao passado¹⁸.

Nesse sentido, o trabalho que o narrador de *Grande sertão* empreende em sua velhice se refere a uma tessitura de sua narrativa com as teias da memória. Para Galvão (1986, p. 82), “a tarefa presente de Riobaldo, narrador e personagem, é transformar seu passado em texto. Enquanto o passado era presente se fazendo, no caos do cotidiano, Riobaldo não teve tempo para refletir o suficiente – embora fosse um indagador – e compreender”. De acordo com essa perspectiva, o narrador estaria juntando as lembranças do passado na velhice para compreender as ações de sua juventude. Contudo, há no relato de Riobaldo uma constatação cabal da impossibilidade de organizar a rememoração conforme as coisas aconteceram de modo linear:

o senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (GS:V, p. 135)

Esse “não acerto no contar”, que está presente no discurso do narrador se dá porque quando se elabora uma narrativa de memórias não se estabelece um retorno objetivo ao passado. Torna-se dificultoso porque ele está “remexendo o vivido longe alto” e “com pouco carôço”, pois nisso está o desgaste do embrião ou da essência das imagens do passado, e ele o faz com desejo de esquentar o coração, uma vez que deseja elaborar uma recordação. Isso ocorre porque rememorar se constitui em trabalho consciente de organização do tempo presente sobre as impressões do passado, como, de certa forma, já percebia Santo Agostinho (Livro XI, 1973, p. 248)¹⁹. Ao recordar, o sujeito rememorante ativa imagens que, em certo tempo passado, foram impressas em seu “espírito”. Essa reativação, uma vez que se opera por intermédio da linguagem, provoca já um distanciamento entre a imagem evocada e a coisa a

¹⁸ Segundo Ecléa Bosi (1979, p. 13), há uma linha de pensamento que acredita ser possível fazer uma volta ao passado substancial através da recordação: é a “memória pura” ou “memória sonho” de Henri Bergson. “Na tábua de valores de Bergson, a memória pura, aquela que opera no sonho e na poesia, está situada no reino privilegiado do espírito livre, ao passo que a memória transformada em hábito, assim como a percepção “pura”, só voltava para ação iminente, funcionam como limites redutores da vida psicológica. A *vita activa* aproveita-se da *vita contemplativa*, e esse aproveitar-se é, muitas vezes, um ato de espoliação” (BOSI, 1979, p. 13, grifos da autora).

¹⁹ Para Agostinho, a memória estaria situada no caminho do encontro do homem com Deus no alto e fora do plano natural (LIVRO X, 1973, p. 200). Ele a define com essas palavras: “o grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que se recorda.” (AGOSTINHO, LIVRO X, 1973, p. 201).

que a imagem remete. Embora as imagens sejam distintas das coisas, para Agostinho ainda é possível acessar as impressões integrais que acompanham as imagens.

No entanto, segundo a compreensão formulada por Halbwachs (2006, p. 91), a lembrança nada mais é do que uma “(...) reconstrução do passado [feita] com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada”. Com isso, a noção de imagem integral, plena, dá lugar à ideia de trabalho, de reconstrução da imagem impressa. No romance, isso fica patente quando Riobaldo novamente assume a dificuldade e a “falsidade” de sua narração, pois trazer à tona as coisas que conta como foram, de fato, é difícil, devido ao “pouco carôço” que sobrou delas. Com isso, ele vai compreendendo, algo que o escritor já sabe, que esse retorno é impossível e o entendimento de sua vivência se torna improvável. As dúvidas do narrador apontam, em tom de especulação, essa dificuldade em reconstruir o passado:

os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhão. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (GS:V, p. 304)

A noção de experiência aparece na ênfase dada pelo narrador à ausência do seu interlocutor nas passagens de sua vida, pois esse só poderá ter acesso às lembranças daquele por intermédio de suas palavras, e não por suas vivências. Surge, nesse instante, outra face da mistura narrativa do romance rosiano (ARRIGUCCI JR, 1994) que é a do narrador tradicional apontado por Walter Benjamin em seu ensaio *O Narrador*, publicado pela primeira vez em 1936. Segundo o filósofo, a arte de tecer narrativas, sobretudo aquelas mais próximas da oralidade, estaria ligada à capacidade de transmitir as experiências (BENJAMIN, 1994). Não cansado de contar para o seu interlocutor o que ouviu, viu e fez, Riobaldo sabe que, mesmo não podendo dar conta da totalidade do tempo passado nas suas lembranças, ele possui algo que aquele moço da cidade não terá, as suas experiências:

como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma – terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à não-tente se

matando a crer, com babas raivas! Ou a arte de um: tá-tá, tiro – e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repêlo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (ROSA, 1967, p. 449)

Tem-se, nesse momento da fala riobaldiana, o reconhecimento de que as experiências de um sujeito são elementos que marcam a memória. Assim, mesmo que por imagens esgarçadas pelo tempo, o narrador busca o que de mais forte e patente se impregnou em sua memória. É nesse ponto que se vislumbra um traço do autêntico narrador tradicional, contador de estórias e de causos diversos, pois “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nesse sentido, o narrador de *Grande sertão: veredas* se apresenta como uma espécie ficta de amálgama dos narradores tradicionais que baseavam o conteúdo daquilo que contavam em suas experiências particulares e, também, nas narrativas coletivas recolhidas de oitiva. Segundo Arrigucci Jr (1994, p. 18),

esse quadro do narrador tradicional se arma logo nas primeiras páginas: Riobaldo se apresenta como o homem que, tendo acumulado longa experiência na ação e no convívio com outros homens – a vida de aventuras do jagunço – assentado na condição social e travado pela doença, se põe a narrar, como se deixasse a chama já tênue de sua narração ir consumindo a mecha da vida que lhe resta, conforme a imagem modelar do narrador tradicional que nos legou Benjamin no ensaio célebre. Nele, a mobilidade do marinheiro e o sedentarismo do agricultor – protótipos do narrador, para Benjamin – se reúnem de modo exemplar. Tendo acumulado “um saber de experiências feito”, pelas muitas andanças através do sertão, agora, já imobilizado e doente, o expõe a um interlocutor letrado da cidade, a fim de compreender o sentido do que viveu.

Na mesma perspectiva de fusão dos dois típicos narradores, apenas um pouco mais preocupado com a narração e a geografia do sertão brasileiro, o crítico Willi Bolle (2004, p. 66) afirma que,

inicialmente, o velho Riobaldo, que faz parte da família de narradores exemplificada pelo “camponês sedentário”, mapeia a zona de contato entre o “lugar sertão” e as cidades de Sete Lagoas, Curvelo e Corinto, ligadas pela linha de trem à capital do estado. O lugar da narração, ou seja, a fazenda de Riobaldo, situa-se levemente ao norte dessa zona. Pelas indicações do texto, podemos inferir que este lugar fica à margem esquerda do Rio São Francisco, a um dia-e-meio a cavalo ao norte de Andrequicé e umas quatro léguas e meia abaixo da embocadura do Rio-de-Janeiro. Em seguida, passa a predominar a história vivida por Riobaldo na mocidade, própria do outro tipo de narrador: o marinheiro, o viajante, o aventureiro.

Contudo, embora esteja desenhado, para esses críticos rosianos, um misto dos dois tipos de narradores tradicionais benjaminianos (BENJAMIN, 1994, p. 198-199) em Riobaldo, o “marinheiro mercante” e o “camponês sedentário”, nas duas fases distintas de sua vida (a fase jovem e a velhice), alguns elementos desse narrador do *Grande sertão: veredas* não coadunam, totalmente, com os aspectos inerentes ao narrador do filósofo da Escola de Frankfurt, a exemplo da sua função utilitária de transmitir conselhos aos mais jovens através da sua experiência (BENJAMIN, 1994, p. 200-201). Essa não é uma característica do narrador Riobaldo porque ele não transmite conselhos, mas especula as ideias advindas com as suas lembranças na própria narrativa e, muitas vezes, aquilo que se rememora com as suas experiências se tornam ditados parecidos com aforismos (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 18). As indagações constantes do narrador são emaranhadas com lembranças das passagens de sua vida e transformadas em breves reflexões como nesses trechos de seu relato: “no real de vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...” (GS:V, p. 67); “o mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão” (GS:V, p. 77); “o que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente” (GS:V, p. 104) e “moço: toda saudade é uma espécie de velhice” (GS:V, p. 34).

Não obstante, parece que a rememoração das coisas do passado, por meio do relato de suas experiências, ainda não constitui, de fato, o objetivo cabal da narração de Riobaldo (cf.: ROSENFELD, 2006a, p. 201-202; HANSEN, 2000, p. 49-50). Por isso, cabe perceber que o movimento da fala do narrador não seria voltar no tempo, mas, quem sabe, buscar encontrar as veredas e os elementos esquecidos que estão no desenvolvimento mesmo da travessia que ele percorre, inventando, através do artifício da linguagem, aquilo que não aconteceu. Dito de outra forma, deve-se atentar para o fato de que a intenção das recordações não seria a busca pelos sentidos que estão guardados num tempo remoto, se é que isso é possível, mas presentificar aqueles sentidos que são construídos no exato instante em que ocorre essa tentativa de busca, com a ajuda incessante da fantasia e da invenção poética. Nesse caso, ao invés de remontar o que foi, faz-se a edificação do que ainda não é, do que virá a ser, como o próprio Riobaldo alerta ao seu interlocutor:

e, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão: sem que fosse por minha própria vontade. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o tempo todo. (GS:V, p. 321)

Segundo Lúcia Castello Branco (1994, p. 24-25), há, na ilusória tentativa do movimento regressivo do processo mnemônico, outro movimento que é progressivo, mas não contínuo, devido ao tempo que é construído a partir de rupturas e descontinuidades, ou seja, existe um olhar para o passado com a ajuda de elementos do futuro, daquilo que ainda não há e que virá a ser somente pela linguagem e pela narrativa que são atos do tempo presente. Além disso, devido ao “tecido lacunar do tempo”, o processo da memória não trabalha somente com o que encontra, mas, também, com o que falta, com suas rasuras, suas ruínas, seu esquecimento²⁰. Conforme assevera Castello Branco (1994, p. 26),

considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser. (grifos da autora)

Por esse motivo, a fabulação faz parte da própria criação da narrativa riobaldiana, mesclando imagens do passado com a imaginação criativa que transita pelas fendas do tempo esquecido e arruinado: “quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias” (GS:V, p. 219). Nesse sentido, os elementos da criação e da invenção (a direção do futuro que será presentificado na narração) tomam o lugar do esforço de organização do passado em forma de texto, que seria aquele modo de interpretar a vida de Riobaldo com a ajuda do doutor cidadão, que fora aludido por Galvão (cf. p. 82) anteriormente.

Portanto, não sendo uma tentativa de produzir uma narração para a inteira compreensão de uma vida por meio de suas lembranças e das experiências passadas, Riobaldo indica um movimento contrário da narrativa que tece, rumo a um tempo absoluto da criação e da invenção pelo ato da linguagem. Ao fazer uso constante das imagens que fantasia nos sonhos e nas especulações, ele edifica um futuro que será sempre um agora, num ciclo interminável que somente lhe mostrará o meio da travessia, sem início e sem fim, como a

²⁰ Baseado em estudiosos da mitologia grega, Castello Branco (1994, p. 25-26), menciona a relação entre memória e esquecimento com a narrativa mítica das figuras de Mnemosyne (memória) e Lethe (esquecimento). Na descida ao Hades, antes de adentrá-lo, por um ritual de purificação o indivíduo deveria beber da fonte de Lethe e esquecer de tudo e logo, depois, ele beberia da fonte de Mnemosyne e guardava a memória de tudo. Ao mesmo tempo em que o mito sugere ações díspares, ele também simboliza ações complementares como lembrar e esquecer. Nesse viés, a memória não teria só uma direção rumo ao passado, mas também, outra com rumo ao futuro. Essa capacidade de vidência é o que, para Castello Branco (1994, p. 26), aproxima a figura de Mnemosyne à função poética e profética, pois ela é mãe das Musas.

imagem do *ouroboros* que surge após o ponto final de seu romance: “ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem...” (GS:V, p. 27).

Esse movimento embaralhado da rememoração que Riobaldo articula na narrativa evidencia o trânsito da fala “dúplice” do narrador entre duas direções temporais opostas que faz refletir o aspecto “regressivo” da narrativa memorial. Sobre essa narração, Hansen (2000, p. 49-50) afirma que, “(...) trata-se da rememoração de um objeto ideal, discurso amoroso, *eróticos logos* que, no presente contínuo de sua enunciação, direciona-se não só para o passado enquanto tal, mas para o futuro enquanto tempo ainda por vir, ainda por alcançar”. Nesse momento, a recordação funciona como uma espécie de vaticínio:

o senhor, mire e veja, o senhor: a verdade instantânea dum fato, a gente vai departir, e ninguém crê. Achar que é um falso narrar. Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha; e com efeito tudo é grátis quando sucede, no reles do momento. Assim. Arte que vivi chefe. Assim exato é que foi, juro ao senhor. Outros é que contam de outra maneira. (GS:V, p. 331)

Assim, a narração assume um teor de profecia, aqui, não mais interessado o sujeito em resgatar um fio do passado, mas, antes de tudo, ele se interessa, deste ponto em diante, por querer compreender sentimentos, sensações, pressentimentos, intuições e imagens que a memória apresenta e que não se encaixam nas arruinadas lembranças²¹. Exemplo típico dessas intuições de Riobaldo no romance pode ser revisto numa das cenas onde ele mesmo declara o medo e a curiosidade sobre a existência do Diabo, inclusive antecipando nos seus pensamentos uma imagem do lugar (a encruzilhada das Veredas Mortas) onde ocorreria um possível pacto com o dito:

declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado. E tanto mesmo nas ideias pequenas que já me aborrecendo, e

²¹ O próprio Guimarães Rosa nutria esse aspecto da intuição como sensação inexplicável, mas latente em sua vida. Um caso que ilustra esse aspecto é o do pressentimento que Rosa nutria com relação a sua morte, que, segundo sua premonição, seria no mesmo dia da posse de uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Ele adiou a posse de sua cadeira na ABL por alguns anos, mas quando resolveu, então, abrir mão de sua intuição, a morte veio três dias depois desse ato como presumiu (“Guimarães Rosa: o mágico do reino das palavras”, In: *Mestres da Literatura*, TVEscola (DVD, 29’53”, som, cor, 2001)). Além da premonição e superstição, o caráter da religiosidade é um traço presente tanto na obra quanto na vida de Guimarães Rosa. Numa carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, ele confessa: “(...) sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S. :V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou” (2003, p. 90).

por causa de tantos fatos que estavam para suceder, dia contra dia (GS:V, p. 316).

Para Castello Branco (1994, p. 31), “o sujeito da rememoração funciona, à maneira das narrativas míticas, como um poeta ou um adivinho – ele sabe o que ainda não foi contado, mas, ao contar o que sabe, outra coisa, precisamente nesse lugar, se constrói: o texto...” Com isso, os traços místico e mitopoético, tônica constante da narrativa de *Grande sertão: veredas*, como apontado por alguns estudiosos da obra rosiana (cf.: COUTINHO, 2008; ROSENFELD, 2006a, 2006b), aparecem novamente, dificultando a análise da narrativa memorialista de Riobaldo apenas pelo viés positivo de uma busca pela compreensão da vida em meio a confusão de suas lembranças do passado. Para Rosenfield, (2006a, p. 205),

essa ideia do “contar” como montagem de um sutil cosmos de imagens refratados, em que as múltiplas relações entre palavras e formulações têm mais importância do que os conteúdos explicitados e diretamente nomeados, está muito próxima do conceito de “memória” que Walter Benjamin deriva da sua interpretação do misticismo judaico. Segundo Benjamin, o passado não está disponível, à nossa espera, nas reminiscências que guardamos da nossa vida pregressa ou nos fatos positivos que ocorreram nela. O ocorrido e o vivido de um lado, do outro, a poesia e a narrativa, comportando essa última um alto grau de densidade poética, têm, para Benjamin, algo em comum: ambos representam “nebulosas” de sentido que conservam um segredo opaco e resistente à compreensão imediata.

Por isso, o que importa verificar na tessitura da narrativa, então, não é mais somente o que diz a memória, mas como ela consegue dizer algo. Novamente, a mistura, a partir do hibridismo das imagens e dos tempos (passado e futuro), dá o tom da narrativa riobaldiana, esboçando a complexa e fértil relação complementar entre memória e esquecimento no ato de rememorar do sujeito narrador. E isso passa a ser um traço típico desse modo de narrar, tornando explícito o emaranhado tecido que está por trás da memória que, por sua vez, necessita da linguagem para ter existência.

2.3. Narração como traduzibilidade das coisas, a “matéria vertente”

Até então foram focalizados os aspectos da composição do narrador e do seu lugar de fala no romance *Grande sertão: veredas*, assim como também os processos mnemônicos envolvidos na tessitura narrativa do texto do velho jagunço Riobaldo. Desse momento em diante, passa-se a se preocupar mais com os possíveis sentidos do relato e da fala dupla desse narrador semiletrado que profere a palavra no texto rosiano. Nesse viés, serão abordadas duas

veredas possíveis com relação aos sentidos que a fala de Riobaldo constrói no seu desenvolvimento e nos consequentes desdobramentos da matéria que elege para relatar, buscando visar aquele sentido mais adequado para a composição da obra: a construção de uma narrativa memorialista que possui o objetivo de buscar compreensão da vida do jagunço ou a invenção de uma linguagem que busque traduzir o “indizível”. Inicia-se a análise pela primeira vereda aludida, quando se apresenta uma das relevantes falas de Riobaldo acerca da sua própria narração:

de tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (GS:V, p. 166)

Há um traço marcante nesse trecho da narração de Riobaldo, assim como em outras passagens do romance, que é a dúvida assumida do narrador perante as coisas que conta para o seu interlocutor da cidade. Visto que a tessitura da narrativa se dá a partir de uma fala “dupla” com fios das lembranças e dos esquecimentos de sua memória, Riobaldo parece mesmo estar interessado na busca por compreensão de suas vivências e de suas ações passadas cujo afã das experiências não lhe permitiu fazer uma análise consciente das suas escolhas e dos acontecimentos: “falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi” (GS:V, p. 370). Essa vereda interpretativa, defendida por alguns críticos rosianos, aponta o entendimento da vida jagunça de Riobaldo como sentido direcional da narrativa que o mesmo tece em forma de “labirinto”. Com efeito, a partir da fala entrelaçada pelos fios soltos da memória e do esquecimento, junto com a ambivalência do discurso do narrador, o texto narrativo estaria sendo tecido como a disposição de um labirinto, o qual seria a imagem das errâncias de Riobaldo pelo sertão. Segundo Bolle (2004, p. 82),

o aspecto teseico e o dedálico estão imbricados em *Grande Sertão: Veredas*. Trata-se de um *labirinto narrado* (a história das errâncias de Riobaldo) entrelaçado com o *labirinto da narração* (o trabalho da memória). Um labirinto dentro de um labirinto – essa construção em abismo é o princípio de composição do romance. (grifos do autor)

Na perspectiva de Bolle (2004, p. 82-87), a trilha indicada pelo movimento da fala do narrador seria uma forma complexa de compreender o sertão brasileiro representado na obra,

abarcando, aí, uma espécie de “teoria da reescrita” da vida do sertanejo Riobaldo. Numa chave de leitura semelhante sobre o *Grande sertão* como uma tentativa de reflexão da vida jagunça a partir de uma tessitura narrativa memorialista e autorreflexiva, Galvão (1986, p. 82) afirma que, “a tarefa presente de Riobaldo, narrador e personagem, é transformar seu passado em texto. Enquanto o passado era presente se fazendo, no caos do cotidiano, Riobaldo não teve tempo para refletir o suficiente – embora fosse um indagador – e compreender”. Por isso, nesse caso, a existência dessa narrativa seria motivada pela necessidade de compreensão das suas lembranças, que, agora na fase da velhice, avultam em abundância na sua mente. Pois, segundo Bosi (1979, p. 29), “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória”.

Então, o sentido da narrativa de *Grande sertão: veredas* não seria o de transmitir a sabedoria das experiências do passado de um velho ex-jagunço, como poderia ocorrer na composição de um narrador tradicional benjaminiano, mas, de modo distinto, seu sentido estaria próximo de tentar compreender as mesmas experiências tecendo e unindo os fios soltos que o tempo e os caminhos da vida foram deixando. Assim, o próprio esforço de produzir uma história do passado, inventando entre as ruínas do esquecimento um novo texto com os pensamentos do futuro a partir da narração, seria o elemento fulcral da composição da narrativa de Riobaldo. Isso evidencia uma prática da linguagem que liga o verbo a uma necessidade humana – a compreensão da vida. De acordo com a noção de narrativa de Culler (1999, p. 84), “as histórias, diz o argumento, são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo”. Ou seja, narrar é uma forma que o ser humano tem de organizar as lembranças e os pensamentos de maneira que o tecido textual se torne algo coerente e linear para o seu entendimento. Isso é o que a fala de Riobaldo, se recortados trechos que apresentam o seu discurso direto sugerindo a complementação de seu interlocutor sobre sua narração, induzem a crer: “conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (GS:V, p. 175); “digo franco: feio o acontecido, feio o narrado. Sei. Por via disso mesmo resumo; não glosa. No fim, o senhor me completa” (GS:V, p. 389).

Entretanto, os sentidos da narração de Riobaldo superam as fronteiras de uma intenção de comunicação consciente através de uma narrativa memorialista para seu interlocutor da cidade e de “suma doutoração”. Pois, como já se viu, anteriormente, a própria tessitura dos fios de lembranças que lhe resta, também, se imiscuem com a invenção da linguagem que edifica um novo texto em meio aos buracos e às brechas que o esquecimento

do tempo deixou. Além disso, a própria fala “dupla” do narrador que fala por seu visitante e interlocutor letrado da cidade também apresenta uma espécie de “traduzibilidade” das coisas. Surge, portanto, a ideia de uma criação da narrativa riobaldiana a partir da própria invenção da linguagem que busca traduzir aquilo que não fala, nesse viés, sendo um dos sentidos possíveis do romance a própria criação ou a “matéria vertente”, e não, o que se pode explicar ou inventar através dela. Nesse sentido, a partir da própria dificuldade e da impossibilidade mesmo de querer comunicar alguma coisa que está fora da linguagem que inventa, a narração se apresenta como produção de um texto metalinguístico ou metapoético. Segundo o próprio narrador,

eu sei que isso que estava dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Que queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao susceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (GS:V, p. 78-79)

Na leitura desse excerto, o que chama atenção na fala do narrador é o reconhecimento da dificuldade que ele experimenta acerca das coisas que conta, pois há uma necessidade, por parte dele, de “decifrar as coisas que são importantes”. Logo em seguida, ele mesmo reconhece, diante do letrado cidadão, que não narra a sua vida de jagunço ou o seu passado, mas a “matéria vertente”. E como arremate, Riobaldo confessa seu desejo em querer “entender do medo e da coragem”, aquilo que impulsiona as ações do ser humano e que também as impede. A partir daí, parece que o rumo da narração riobaldiana envereda-se para o plano das coisas intangíveis, daquilo que se apresenta pela linguagem do homem que tenta traduzir a linguagem das coisas. Ou seja, parece que a complexidade do entendimento das sensações e dos sentimentos humanos está na intraduzibilidade do seu “espírito”. Para Benjamin (2011, p. 51), “não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual”.

Nesse sentido, o espírito humano seria comunicado na própria linguagem do homem, e não através dela, porque ela não comunica nada a não ser o próprio conteúdo linguístico que lhe faz existir e ser comunicável (BENJAMIN, 2011, p. 53-54). Isso se dá, segundo Benjamin

(2011, p. 54-63), porque a linguagem humana comunica a si mesma, ela é o meio (*Medium*)²² pelo qual o espírito se comunica, não como mero instrumento ou signo, mas como “imediatidade”, espécie de magia envolvida na própria matéria da linguagem. Assim, o ser humano busca traduzir a linguagem das coisas do mundo, sobretudo, pelo poder que tem de inventar e nomear as mesmas coisas do mundo, ou seja, de lhes atribuir nomes provindos de sua linguagem.

Por isso, “traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome” (BENJAMIN, 2011, p. 64). Desse modo, a tradução ou o processo de traduzibilidade que o filósofo alemão aqui alude não se dá a partir de uma identificação passiva de relações de similitudes e equivalências entre duas línguas, mas se constrói a partir de um processo constante de “metamorfoses” na passagem dos elementos de uma língua para outra (BENJAMIN, 2011, p. 64). Essa transformação mágica da linguagem, quase que uma transubstanciação pela palavra, pode ser percebida como um aspecto típico da escrita de Guimarães Rosa nos meandros da arquitetura de sua obra, além de um processo que ele reconhecia ser muito mais oriundo da invenção do que da correlação efetiva entre signos e seus sentidos. O próprio autor mineiro numa carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, afirmou: “eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’” (2003, p. 99, grifo do autor).

Para tanto, a questão de uma traduzibilidade da linguagem das coisas do mundo em linguagem humana seria, então, a outra vereda possível para se compreender a narração de Riobaldo, a sua “matéria vertente”, demonstrando os jogos de linguagem utilizados para a invenção da própria linguagem que faz uso. Com efeito, uma busca incansável pela compreensão do abstrato por Riobaldo, a partir da criação de uma linguagem que tenta comunicar o “indizível”, parece ser uma tônica presente durante todo desenvolvimento do romance. Nessa vereda, alguns aspectos que reafirmam essa condição são a fala dupla de um narrador semiletrado que não permite a fala explícita do interlocutor doutor da cidade (ele fala a língua do campo e da cidade ao mesmo tempo), a existência de seres místicos e mitológicos que habitam o imaginário do sertão e também do mundo (ele fala do Diabo, inclusive

²² De acordo com uma nota explicativa da tradutora de Benjamin (2011, p. 53-54), Susana Kampff Lages, *Medium* e *Mittel* são termos utilizados com frequência pelo estudioso alemão em sua obra para distinguir entre instrumento de mediação, que seria a significação do segundo, e relação de imediatidade na comunicação por ser a própria matéria da linguagem, sentido atribuído à *Medium*, sem necessidade de mediação.

utilizando diversos nomes para nomeá-lo), a invenção de coisas que ainda não aconteceram na produção de suas lembranças (ele fala sobre as intuições e as fantasias). Além disso, o narrador também inventa uma língua oriunda das misturas de línguas diversas (o amálgama híbrido entre aspectos da matriz portuguesa, matriz indígena e matriz africana é só um exemplo) para falar os seres referentes ao espaço do sertão, que também parecem não possuir uma existência real e concreta, como muitos buscaram enxergar na leitura da obra rosiana (ele fala a solidão, o sertão, o sertanejo que geralmente não têm falas)²³. Sendo assim, como afirma Rosenfield (2006a, p. 360),

a lógica secreta do discurso direto que constrói simultaneamente o narrador, seu interlocutor, os personagens narrados e seus percursos não é assim apenas proveniente da rememoração de uma vida passada. Ela focaliza, antes de tudo, a montagem ficcional e poética de um problema, o da potencialização máxima de cada elemento (som, palavra, frase e história), ou seja, a condensação do maior número de dimensões significativas em cada som, palavra e frase. É esse trabalho de condensação que abre o caminho para a multiplicidade de leituras possíveis.

Com efeito, os sentidos do *Grande sertão: veredas* são construídos na leitura do texto quando são realçados os aspectos da própria “potencialização” da linguagem e da poesia, como afirma Rosenfield (cf. p. 360) acima, superando a primeira chave de leitura sobre o entendimento da vida passada de Riobaldo, que, nesse caso, seria uma narração memorialista das andanças e errâncias de um velho ex-jagunço pelo sertão. Portanto, a própria criação da linguagem e a indagação acerca do seu processo criador são o assunto de destaque na narrativa riobaldiana. Pois, conforme aponta Hansen (2000, p. 31),

(...) o que em Rosa sempre se patenteia é sua insistência em produzir linguagem, seu extremado rigor no trato da língua, o desejo afirmado sempre de pensar no “estilo” e na forma adequada a si mesma e, mais, essa obviedade difícil que são os efeitos singulares de sua produção.

Portanto, no que tange a um sentido possível do romance rosiano, pode-se afirmar que a narrativa de Riobaldo busca apresentar uma problemática das possibilidades criativas da própria linguagem humana e da poesia como processos de tentativa de uma traduzibilidade das coisas do mundo. Assim, saber o real sentido das coisas, ou o seu “espírito”, torna-se algo difícil devido à convencionalidade da linguagem que busca comunicá-las e a distância entre as

²³ Deve-se lembrar, como exemplificação dessa noção de traduzibilidade na obra de Guimarães Rosa, também, dos diversos personagens animais ficcionalizados como seres dotados de linguagem e consciência humanas, como nos contos de *Sagarana* (2001): “O burrinho Pedrês” e “Conversa de Bois”.

coisas e a relação delas com o ser humano que se dá na comunicação, pois, afinal de contas, o homem sempre fica no meio ou na margem dos caminhos, nos gerúndios da vida, porque, como afirma o velho jagunço, “existe é homem humano. Travessia” (GS:V, p. 460). Nesse viés, um dos efeitos de sentido produzidos no acompanhamento do discurso da fala que busca traduzir outras falas é o reconhecimento das imagens da “travessia”, das “margens” e da “matéria vertente” como elementos preponderantes para a tentativa de compreensão do complexo assunto que Riobaldo trata na invenção mesma de sua linguagem, que é buscar traduzir as coisas indizíveis.

Capítulo 3

AS TRILHAS DO NARRAR EM *NHÔ GUIMARÃES*

A vida é uma estrada de curvas e encruzilhadas. Anote o
que lhe digo: entre o silêncio e a palavra existe o
mistério humano.

Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*

3.1. Uma ‘senhora’ contadora de causos sertanejos

Na leitura do romance *Nhô Guimarães*, do escritor contemporâneo Aleilton Fonseca, se tem a percepção, logo de início, de uma peculiaridade na voz ficta da narração, que é a presença constante de uma narradora velha e experiente que recebe um jovem da cidade em sua casa para ouvir histórias baseadas em suas experiências. Ao longo da narração, muitos causos acontecidos em sua vida ou absorvidos de oitiva através da narração de conhecidos, ou não, são reelaborados a partir de suas lembranças. Entremeados com a presença inquietante da memória dessa mulher viúva e solitária sobre momentos de visitação de um certo “Nhô Guimarães”, personagem que ficcionaliza o escritor Guimarães Rosa, os causos narrados na obra constroem a imagem de um passado rico em sabedoria e em aprendizados que a narradora considera de suma importância para sua preservação na vivência de todos, mesmo reconhecendo a mudança dos tempos.

Com efeito, essa valorização constante das experiências e dos conselhos que se pôde tirar delas é uma das tônicas do enredo que passa a ser construído com a narração em primeira pessoa de uma mulher sertaneja e idosa. A presença de uma narradora acaba sendo um ponto relevante na construção da voz narrativa que fala do sertão, pois isso na literatura tem sido pouco comum. No cânone literário brasileiro, com exceção da escritora Raquel de Queiroz da segunda fase do modernismo, no contexto sertanejo quase sempre se partiu de um ponto de vista masculino. É evidente que, no caso desse romance, a autoria advém de um homem, Aleilton Fonseca, contudo, importa analisar alguns impactos atinentes à construção de uma mulher que assume a narração, ainda mais no contexto do sertão, pois como a própria narradora conta ao seu interlocutor:

o homem faz as honras da casa, a mulher ajuda nos cuidados. Um trata dos negócios, o outro dos haveres e do enxoval. São leis do sertão, vale a pena

saber. Ainda que não acate, é bom assuntar por onde pisa, pra não se meter em barulhos. São costumes que vêm de tempos, quem firmou não sei, mas há muitos que ainda cumprem e confirmam. De minha parte, sempre fiz bons acertos. Quem tem o juízo certo não inventa dor de dente em beija-flor. (NG, p. 12-13)

Nesse breve excerto do romance, a narradora produz no tempo presente uma imagem sobre costumes de tempos passados, que ela aprendeu e respeitou durante toda a vida. Para ela, a posição ocupada pela mulher na tradição da sociedade sertaneja, sobretudo da qual ela faz parte, se refere aos afazeres domésticos, aos ofícios da arrumação de casa, enquanto que a posição do homem é destinada aos trabalhos externos, dos “negócios” fora da casa. Essa imagem desvela a visão hierárquica de uma sociedade orientada pela dominação masculina. Baseado no conceito de “poder simbólico”²⁴, Pierre Bourdieu (2002) analisa os pressupostos que produziram a crença social da dominação masculina sobre as diferenças de funções e práticas nas sociedades tradicionais. Segundo esse estudioso,

as divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes. (BOURDIEU, 2002, p. 37, grifos do autor)

²⁴ Em *O poder simbólico*, Bourdieu compreende o poder simbólico como o poder de construção de uma realidade que estabelece ordem e hierarquia na sociedade, gerando uma atmosfera social de conformismo lógico entre as inteligências (1989, p. 9). Segundo o sociólogo, “o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos <<sistemas simbólicos>> em forma de uma <<illocutionary force>> mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou a de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (BOURDIEU, 1989, p. 14-15, grifos do autor).

Veja-se que as diferenças não são naturais ou eminentemente corporais, mas, efetivamente, discursivas e sociais. A mulher habita o espaço privado da vida, o ambiente doméstico, ao passo que o homem transita pela esfera pública, exercendo as atividades externas. E isto ocorre não por questões biológicas, mas devido às distinções construídas historicamente em diversas sociedades onde estava em jogo relações de poder e de dominação a partir da questão de gênero.

Como legado da organização de povos que vivem em estratos sociais orientados por uma hierarquia de poder, os costumes ou os *habitus* de dominação masculina são reatualizados a cada nova geração. Por isso, na sequência do mesmo excerto do romance, a narradora ainda declara que os costumes são antigos e que o respeito a eles e a prática dos mesmos são saberes necessários para o êxito de sua institucionalização e manutenção na sociedade: “são costumes que vêm de tempos, quem firmou não sei, mas há muitos que ainda cumprem e confirmam. De minha parte, sempre fiz bons acertos. Quem tem o juízo certo não inventa dor de dente em beija-flor” (NG, p. 12-13). Nesse ponto, a idosa parece afigurar-se como uma espécie de guardiã de antigos costumes e práticas. A respeito desse papel social, muito comumente desempenhado pelos velhos, Bosi (1979, p. 32) observa que, sem a figura do idoso,

(...) a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias. Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente.

Mas é interessante observar como esse lugar ocupado pelo velho o coloca numa situação para poder, inclusive, questionar os próprios papéis sociais estabelecidos desde uma época que sua memória não alcança. A mesma mulher que se arvora como guardiã de uma tradição baseada na dominação masculina, consegue, ao mesmo tempo, perceber que o papel social da mulher não pode ser de coadjuvante. Há nela uma “astúcia” no deslindar a realidade. Seu pensamento, de forma enviesada, conclui por negar as limitações biológicas do gênero feminino, engendradas por um discurso, por assim dizer, androcêntrico. Em tom de indagação, a narradora antecipa a resposta que solicita de seu jovem interlocutor cidadão, possível detentor de um saber mais esclarecido, mas que participa do diálogo somente como

ouvinte, situação que evidencia a referência intertextual com o *Grande sertão: veredas*, que possui o mesmo procedimento narrativo, espécie de “(...) um monólogo *inserto* em situação dialógica” (SCHWARZ, 1981, p. 38, grifo do autor):

os grandes feitos pertencem somente aos homens? Não, senhor. Os homens levam e trazem suas histórias, gozando de seus proveitos. De um aos outros, eles se exaltam nos mínimos gestos de seus costumes de altas grandezas; como é preciso também narrar. Nas guerras, nas labutas, nos surtos das piores mazelas; lá estavam as senhoras com coragem e astúcia, agindo nas precisões. (NG, p. 30)

Essa resposta, que nega (“não, senhor”), pelo menos ao nível do discurso, uma posição patriarcal, indica a “polifonia”²⁵ de sua linguagem, quando relativiza a opinião sobre as mulheres no contexto social em que ela própria atua. Isso ocorre talvez porque, por um lado, ela de fato respeita os costumes antigos, que ditam certa conduta às pessoas do gênero feminino, mas, por outro, reconhece também que as mulheres foram e são protagonistas de ações consideradas relevantes no seio da sociedade. Tal dualidade de visões e de vozes condensadas na sua narração indica o aspecto híbrido de sua identidade, pois, ao mesmo tempo em que se apresenta como mulher tradicional, membro transmissor dos saberes coletivos de seu clã, há também o reconhecimento da mobilidade e da transformação dos costumes, como construções sócio-históricas inevitáveis.

Nesse sentido, a pluralidade de perspectivas sociais sobre a condição da mulher exposta nas falas da narradora do romance *Nhô Guimarães* torna-se uma marca de sua narração. Há nela uma ambivalência entre o conceito de mulher construído pela sociedade sertaneja e as múltiplas visões da idosa que rememora e avalia a vida. Do choque entre essas posições se forma um amálgama discursivo que engloba vários pontos de vista sobre a sociedade e a “alma” humana, tornando irreduzíveis definições exatas e estanques sobre as mesmas.

A partir disso, é relevante mencionar que esse aspecto de pluralidade e heterogeneidade de perspectivas sociais e discursivas tem sido marcante nas produções literárias da chamada pós-modernidade, sobretudo a partir de uma revisão crítica dos estudos humanos e sociais em diversas áreas de pesquisa, como a História, a Sociologia, a Linguística,

²⁵ Conceito cunhado por Bakhtin (2010a) para nomear a pluralidade de vozes no romance de Dostoiévski: “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (2010a, p. 4-5, grifo do autor).

a Teoria Literária etc., surgidos nos anos 60 do século passado. Tais estudos propiciaram um imenso questionamento acerca dos discursos produzidos pelas chamadas ciências positivistas e seus conceitos reducionistas de neutralidade, objetividade, originalidade, assim como também os seus padrões de construção de sentidos baseados em binarismos ortodoxos e imutáveis. Segundo Linda Hutcheon (1991), em seu livro *Poética do Pós-modernismo*, o que os discursos da crítica e da arte atuais fazem é questionar e evidenciar a problematização da própria produção discursiva, reinserindo o peso histórico e ideológico das construções imaginárias envolvido na fatura das mesmas e, conseqüentemente, na construção de seus sentidos. Nas palavras dessa estudiosa,

o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (HUTCHEON, 1991, p. 15)

Essa abertura crítica é que atualmente viabiliza a contradição e a pluralidade dentro dos discursos, deixando visíveis as marcas que outrora apagavam as disparidades sócio-históricas e silenciavam vozes de outros estratos sociais considerados “ex-cêntricos”, ou seja, situados na parte de fora do centro dominante. Mas, por outro lado, também demonstra que, de onde partem “novas” vozes, antes negadas, também há hierarquias e relações de poder que influenciam seus discursos. Nesse caso, não é mais possível considerar a existência de um centro e de uma periferia, mas de vários centros periféricos (HUTCHEON, 1991, p. 90-94). O que sobressai nessa nova ótica é a forma de pensar os textos, levando em conta a posição discursiva de seus sujeitos criadores.

Com efeito, a contemporaneidade trabalha com as diferenças no plural, e não com “a” diferença imóvel de apenas um “outro” possível. Segundo Hutcheon (1991, p. 98), “menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (grifo da autora). Nesse contexto, uma só voz ou ainda um dueto bem definido não se sustenta mais tão firmemente à frente de um mundo caótico e estilhaçado como o contemporâneo.

Isso quer dizer que novas vozes surgem discursivamente como as dos negros, dos nativos colonizados, das mulheres, dos gays, todas em grande quantidade e, cada vez mais,

com diversas outras estratificações culturais interiores. Na arte e, principalmente, na narrativa romanesca, a presença dessa atuação problemática e contraditória de outras vozes torna-se ainda mais marcante devido ao próprio caráter pluriestilístico e plurilinguístico apontado por Bakhtin (cf. 2010b) sobre a composição desse gênero.

Desse modo, o híbrido, o caótico, o confuso, o fragmentário e o inacabado talvez sejam adjetivos adequados para caracterizar a poética do pós-moderno e toda a sua produção artística e intelectual. Os romances se apresentam como textos autorreflexivos em sua composição e, constantemente, fazem referência intertextual, de forma paródica ou irônica, ao passado, que é um construto humano e social de textualizações (HUTCHEON, 1991, p. 34). Isso se pode perceber na composição de *Nhô Guimarães*, que utiliza uma mulher como voz narrativa, técnica pouco comum no contexto de ficcionalização do romance sobre o sertão na história da narrativa brasileira. Assim, o próprio surgimento dessa voz, na dianteira dos caminhos narrativos dessa obra, produz um questionamento acerca da ausência desse ponto de vista em ficções anteriores, através de uma autorreflexividade textual. Então, apresenta-se um diálogo fragmentado da tradição com a modernidade, desta vez com a parte que ainda não havia falado, o Outro.

Além dessa tensão, a narradora também apresenta uma distinção categórica entre a figura do narrador masculino e a figura do narrador feminino. Produzindo um diálogo com o ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, o romance expõe uma segunda classificação referente àquela realizada pelo filósofo da Escola de Frankfurt acerca dos dois tipos de narradores tradicionais: “o marinheiro comerciante” e “o camponês sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199). Dando continuidade à mesma divisão de conteúdos, agora a narradora apresenta a divisão com relação aos gêneros e suas posições na sociedade:

o sertão é o meu terreiro; e tudo que o vento traz. Certas coisas a gente aprende pelo viver, não carece de ensino. O sertão dos homens é vasto nas lonjuras, mas, em andar e desandar, eles enxergam de menos, que as coisas envultam. De tudo sabem contar nas prosas os traços de suas pelegas, porém distraçando só os rastros deles, pelos personagens por aí, de si aos demais. Verdade é coisa que depende. Cada cabeça um conto. Eu fico presciente pelas diferenças e, quase de tudo eu sei. Viagens compridas não fiz. Não corri os Gerais. Quando muito, bispei pelos arredores, sem pressa e sem receios. A andanças longas os homens é que são chegados. Eu cá permaneço na escuta de todas as trilhas, nos rastros de uns e outros, confiro os possíveis de ser. Ouvi tropel de muitas boiadas. Sei dizer o sertão que lhe digo: sem viajar do meu terreiro. (NG, p. 15)

Nas palavras da senhora narradora, a narrativa é fruto das experiências e o conhecimento do sertão se dá a partir delas. Os homens aprendem o sertão viajando, desbravando, andando e desandando porque a isso eles são “chegados”. Já as mulheres, a exemplo dela, estariam destinadas a conhecer o sertão pelas experiências de oitiva que armazenam durante a vida. Enquanto os homens correm atrás dos causos, as mulheres recebem e recontam as narrativas que dizem por aí. Segundo essa caracterização, novamente aquela face da mulher doméstica volta à tona, do mesmo modo que se afirma a condição de transeunte e de peregrino do homem.

Em outro momento, a narradora se apega à questão do discurso, afirmando que as mulheres são mais cuidadosas com as palavras, hábeis e ponderadas com a linguagem que utilizam. Revelam uma espécie de *finesse* no trato com a linguagem. De forma contrária, os homens chegam, muitas vezes, a ser brutos e expressam o peso dos significados sem antecipar suas consequências. Assim narra a sertaneja idosa:

conversa de homens gosta de ser chistosa, com certos dizeres que coram o rosto da gente; de não se falar sem antes olhar ao arredor. Prosa de homem às vezes é perto de muitas risadas, não sisuda, para destratar uns aos outros por agravo, maldade ou mau divertimento. Daí que se atacam e se mordem com facilidade, com a honra sempre perigando. Palavra de mulher é fineza, coisa para os bons tratos. Eu sei o certo como medir o que falo, com quem proso, onde me declaro. Falar é como tecer, mas nem toda roupa que se costura é vistosa. É preciso apurar o juízo que as histórias têm sentidos escondidos nos interesses da pessoa. (NG, p. 53)

Ainda que a velha narradora enfatize, constantemente, as distinções entre as posições e os papéis sociais referentes aos gêneros masculino e feminino, ela não consegue escapar desse discurso fragmentado, dual e ambivalente que constrói em sua narração. Tanto ocorre isso, que a posição que ela ocupou durante toda a vida foi a da atividade doméstica, nunca se sentindo inferior nesse lugar.

Mas, ainda que a narradora produza um olhar próprio em relação ao uso da palavra pelos homens e pelas mulheres, o que o trecho do romance aponta é uma visão acerca da própria criação e invenção da linguagem pela voz narrativa. Novamente, outro traço da autorreflexividade ficcional. Para a narradora é preciso ter cuidado e bastante ponderação sobre o ato de proferir discurso, pois os sentidos são construídos no momento e no contexto em que as palavras são usadas, ou seja, de forma pragmática. Ademais, há ainda de se notar a relevância atribuída à intenção do falante, embora não seja determinante na construção dos sentidos de suas narrativas: “as histórias têm sentidos escondidos nos interesses da pessoa”

(NG, p. 53). A palavra, então, não guarda apenas um único sentido dicionarizado, engessado e determinado previamente. Mas, de outro modo, isso reforça o aspecto de mobilidade do discurso e seus sentidos que são construídos no próprio ato de linguagem. Além disso, a narradora já havia dito anteriormente que “verdade é coisa que depende. Cada cabeça um conto” (NG, p. 15), por isso, o seu discurso parece reafirmar a cautela e a prudência, que julga necessárias para saber manejar a arte do falar, sem cair no engodo de que a verdade precede e independe do ato de fala propriamente dito. Para Rajagopalan (2010, p. 27), “(...) considerar algo verdadeiro é realizar um ato de fala que endossa o fato como verdadeiro ou lhe garante um selo de aprovação”.

Com efeito, o traço marcante da posição da voz narrativa ocupada por alguém do gênero feminino no romance de Aleilton Fonseca traz a discussão sobre a construção de uma posição discursiva e seu ponto de vista sobre as coisas que narra. Nesse sentido, o que sobressai é a possibilidade de vislumbrar não somente um mundo ficcional pelos olhos de um “outro”, mas por demonstrar essa tentativa de “outro” vislumbramento pela palavra, porque esse “outro” é construído pelo próprio texto. Assim, ler a contação de causos sertanejos pela voz de uma mulher pode ser a oportunidade de refletir sobre os limites da própria possibilidade de pensar pelo e como o “outro” via linguagem.

3.2. Entender o passado, inventar o futuro

No romance *Nhô Guimarães*, a questão do tempo é de suma relevância para a composição da narrativa elaborada pela senhora que trabalhou bastante durante toda a vida, cuidando da casa, do marido, do filho e das plantações, e agora reserva o tempo restante para contar causos a partir das lembranças evocadas. A velhice da narradora expõe a inação do corpo que é provocada pela diminuição dos afazeres domésticos, uma vez que o marido morrera e o filho não mais vive ao seu lado. No tempo presente, desde o ponto inicial da narração, e não no tempo das coisas narradas, tem início um outro trabalho, desta vez mnemônico e imaginativo. Pode-se notar esse contexto de reflexão temporal na imagem que a própria narradora constrói no início da narrativa:

hoje o senhor me vê assim sozinha, cumpri meu percurso. Vivi muitos anos casada; cuidei de casa, filho e marido, plantios e criações. Eu tratava de tudo, assumi os cuidados: uma trabalhadeira pela vida afora. Sou feliz de saber muitas coisas: conheci muita gente, aprendi a vida. Agora, estou a descansos e prosa. (NG, p. 12)

No excerto exposto, quando a narradora justifica a sua folga enquanto anciã, alguns aspectos como a solidão, a saudade inferida a partir da ausência de entes queridos e a experiência angariada com a vivência podem ser tomados como elementos compositores e estruturantes da elaboração narrativa do texto sobre o passado que ela passará a inventariar. Isso se torna patente pelo seu enquadramento num período da vida que é propício para a atividade mnemônica e a imaginação, que é o tempo da velhice. Ela própria o declara: “assim oitentando os anos de vida, eu ainda estou que me lembro” (NG, p. 67). Desse modo, cabe retomar algumas palavras de Ecléa Bosi sobre a narrativa de idosos, quando a pesquisadora assevera que “(...) neste momento de velhice social resta-lhe [ao idoso], no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade...” (1979, p. 23).

No sentido de alinhar os causos acontecidos consigo ou com conhecidos seus, a narradora esboça uma rede imensa de assuntos, temas e personagens de maneira aleatória, mas conduzidos sempre por fios que se destacam pela força de suas lembranças e também pelas experiências vividas. Dentre o rol de pessoas e coisas que a narradora mais se lembra estão os homens de sua vida – seu finado marido Manu, seu filho, que foi jovem para a cidade grande, e o amigo Nhô Guimarães – e as histórias acontecidas de que participou, – ou de que tomaram parte os seus conhecidos. Esses causos esparsos constroem a imagem de uma vida como o fluxo de um rio enxameado de veredas, e é o que caracteriza esse romance como um gênero aberto e híbrido, porque admite a introdução de diversas histórias distintas dentro dele.

Por outro lado, também, esse caráter fluido e plural do aspecto narrativo é típico da ficção pós-moderna (HUTCHEON, 1991). Nesse viés, a mistura de vários gêneros e de enredos, assim como a de linguagens, produz a imagem da pluralidade discursiva na própria apresentação do texto, salientando, por sua vez, a problemática que é a fusão pacífica deles no atual contexto. Para Hutcheon (1991, p. 26-27),

as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (*Lives of girls and women* [Vidas de Meninas e Mulheres], de Alice Munro), o romance e o poema longo (*Coming Through Slaughter* [Vindo Através da Matança], de Michael Ondaatje), o romance e a autobiografia (*China Men* [Homens da China], de Maxine Hong Kingston), o romance e a história (*Shame* [Vergonha], de Salman Rushdie), o romance e a biografia (*Kepler*, de John Banville)? Porém, em qualquer desses exemplos, as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática.

Com efeito, o aspecto problemático e misturado dos gêneros nas artes pós-modernas acaba envolvendo ainda mais o leitor na construção de sentidos do texto, porque exige dele sua percepção constante da diversificação dos diferentes gêneros na mesma obra. Conforme aponta Hutcheon (1991, p. 118), “muitas instalações, filmes e vídeos artísticos pós-modernos procuram transformar o receptor num participante brechtiano, alerta, fazendo parte, autoconscientemente, do processo de formação do sentido.” Assim, o que passa a ter mais relevância não é o produto do texto, seu sentido acabado e pronto, mas o próprio processo de construção dele. Essa participação constante do leitor na percepção do arranjo da obra e na construção de seu sentido também pode ser vista sob a noção de “obra aberta”, cunhada pelo semiólogo Umberto Eco (1988). Para o estudioso italiano,

o autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 1988, p. 62, grifos do autor)

Nessa perspectiva, todas as obras de arte seriam abertas no sentido de dependerem de uma complementação – a interpretação do leitor – para a construção de seus sentidos. Contudo, é na contemporaneidade que isso passa a ser percebido como um uso consciente dos autores, como uma “intenção estética” (ECO, 1988, p. 89). Assim, quando a narradora do romance de Aleilton Fonseca interrompe as suas lembranças pessoais com passagens da vida ao lado de entes queridos, de forma romanesca e, transitoriamente, passa a narrar os causos que o seu povo conta, na forma de micronarrativas fechadas, o romance demonstra o jogo narrativo híbrido implicado no seu enredo e na sua composição formal.

Entretanto, o romance *Nhô Guimarães* possui outro ponto que desperta interesse na leitura e exige, implicitamente, maior percepção do leitor, que é o apelo constante da narradora para a participação do seu interlocutor, sobretudo quando ela faz várias indagações acerca de suas intenções que o levaram a estar ali naquele lugar: “eu insisto, ainda que bem lhe pergunte: o senhor é gente daqui ou aparentado?” (NG, p. 151). Os dois, a narradora e seu interlocutor, aparecem na trama sem nome, mas um detalhe chama a atenção: o pronome de tratamento utilizado pela senhora sertaneja para se referir ao seu jovem visitante cidadão: “senhor”. Isso poderia ser interpretado como uma alusão implícita à figura do leitor, por

preencher ao mesmo tempo a função de “narratário” do texto, segundo Culler (1999, p. 88), a partir de Gerard Genette (1980), e a de supremo construtor de sentidos da “obra aberta”, no sentido atribuído por Eco (1988).

Mas, ainda assim, esse “senhor” também ficcionaliza as insígnias da distinção do ser letrado que visita a senhora sertaneja, evidenciando o distanciamento social com relação aos saberes do conhecimento formal e a sabedoria da vivência. Assim, embora a narradora mencione a importância da junção dos dois saberes: “o senhor, eu conheço que é pessoa de juízo, saberes e finuras. Bem se vê que tem estudo, pois sabe recolher o ensino da experiência. Vai ver aqui se estabelece, vem ajudar nas melhorias” (NG, p. 78); o distanciamento social entre ela e o jovem cidadão ainda permanece, devido ao poder simbólico presente na tentativa de diálogo dessas posições na sociedade. Para Bourdieu (1989, p. 148),

o nobre não é somente aquele que é conhecido, célebre, e mesmo conhecido como bem, prestigioso, em resumo *nobilis*. Ele é também aquele que é reconhecido por uma instância *oficial*, <<universal>>, quer dizer, conhecido e reconhecido por todos. O título profissional ou escolar é uma espécie de regra jurídica de percepção social, um ser-percebido que é garantido como um direito. É um capital simbólico institucionalizado, legal (e não apenas legítimo). Cada vez mais indissociável do título escolar, visto que o sistema escolar tende cada vez mais a representar a última e única garantia de todos os títulos profissionais, ele tem em si mesmo um valor e, se bem que se trate de um nome comum, funciona à maneira de um grande nome (nome de grande família ou nome próprio), conferindo todas as espécies de ganhos simbólicos (e dos bens que não é possível diretamente adquirir com a moeda). (grifos do autor).

O mesmo procedimento foi adotado por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, quando nas cenas em que Riobaldo se reporta ao interlocutor letrado da cidade o chamando de “senhor”. Para alguns críticos da obra rosiana esse aspecto funciona como uma referência alusiva à participação do leitor na obra, verdadeiro “senhor” da construção dos sentidos no texto (HANSEN, 2000, p. 47-48). Ademais, a participação do leitor coaduna com a função do interlocutor do enredo que parece ser a de organizador da narrativa, construída pelas lembranças e causos contados pela senhora sertaneja. Nesse sentido, embora haja uma mistura de causos diversos reunidos em torno das lembranças do passado da narradora, a narrativa que está sendo construída no presente parece encaminhar para uma busca pelo entendimento de sua vida:

meu senhor, o que foi aquilo? Quem sabe onde se traçam as coincidências? Eu mesma não sei explicar. Eu lhe conto coisas, sem saber ao certo quais são os significados. O senhor, aí ouvindo, se compromete. Descubra os fios

dessa trama e me dê sua explicação. Não despiste seus olhos em atalhos, que o senhor já faz parte dessa história. (NG, p. 162)

O interlocutor é conclamado pela narradora a participar da história, dando a sua explicação segundo os fios que deslindar na sua narração, pois ela não consegue compreender os seus significados durante a rememoração. Ela parece querer que o jovem da cidade organize os causos e as suas lembranças num todo coerente para que ela possa tentar compreender a própria vida em forma de texto. Pois o que restou foram somente lembranças de experiências passadas, que a sua memória agora trabalha, elaborando uma narrativa capaz de sobreviver no presente. Isto porque o trabalho da memória envolve reconstrução constante do passado por meio das lembranças, mas com os materiais disponíveis no presente (cf.: HALBWACHS, 2006, p. 91), inclusive a partir dos buracos que o esquecimento deixa no tempo, que, por sua vez, também é feito de ruínas (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 26). Por isso, exposta à edificação de uma nova história que se constrói no presente, a narrativa elabora a compreensão da vida também com auxílio da ficção, da invenção, da criação, como se fosse mesmo um “sonho” ou uma “intuição”, como a própria narradora reconhece: “a gente recorda o tempo dos milagres, quando todos os viventes eram irmãos. Mas, no fundo, esse tempo passado ainda nem existiu: é um sonho que ainda vai chegar” (NG, p. 16).

Portanto, a criação do novo texto que vai sendo tecido em fios diversos a partir das lembranças evocadas pela narradora demonstra a própria capacidade humana de reinventar a vida, de transformar as histórias e os causos do passado em experiências férteis e úteis para o presente com a valorização dos ensinamentos que a vida teve no seu decurso. Afinal de contas, o tempo continuará passando como as águas de um rio e isso impossibilita ao ser banhar-se nele duas vezes da mesma maneira, conforme o pensamento de Heráclito²⁶. No entanto, isso não é nenhum empecilho para remexer o baú da memória e retirar alguma coisa útil para o tempo que ainda virá. Como afirma a narradora,

o tempo é poderoso. Um dia a gente até sorri das lágrimas do passado, ao compreender que a vida é só essa passagem de todos. O desespero é fruto dos desacertos, mas no fundo traz uma semente que, se for bem plantada, floresce uma flor melhor. Às vezes digo coisas soltas, o senhor não repare. (NG, p. 90)

²⁶ Filósofo de Éfeso (?600 - ?540 a.C.) que teve o pensamento baseado na harmonia do universo a partir de três elementos principais da natureza (o fogo, a terra e a água), atribuindo poder máximo ao fogo que controlaria os outros dois elementos. Além disso, as tensões entre as coisas do mundo garante o fluxo contínuo, “nada é permanente, salvo a mudança como resultado das transformações do fogo. Isto implica que, enquanto nada permanece imutável no universo, o universo em si é eterno. O universo “sempre foi como é, e sempre será, um fogo ardente”.” (STOKES, 2009, p. 124-125).

Nesse momento da vida, parece que o lado contemplativo, imaginativo e aforismático da narradora fora despertado e toda pressa que o frenesi da juventude requer passa a ser acalmado. O tempo agora não fica só correndo para frente, seguindo os planos e os desejos da vida, mas faz diversos volteios e passeios sensíveis pelas masmorras do passado encontradas nas imagens esgarçadas das lembranças. De lá, não se retira objetividade, mas reflexões e sabedorias que demostram, dentre outras coisas, que o tempo não pode ser fatiado conscientemente e muito menos separado em formas fixas. Por isso, o romance de Aleilton Fonseca expõe o vínculo entre o tecido da memória e a busca pela compreensão do passado em forma de texto, fazendo evocar a própria invenção do futuro como algo inerente e impossibilitado de se desligar da narração.

3.3. A arte de narrar: “o capricho da prosa”

Há um ponto de grande relevância no conteúdo da “fala” da narradora de *Nhô Guimarães* que é a sua visão sobre o próprio modo de narrar as coisas. Ao longo da narração, entre um causo e outro sobre acontecimentos e fantasias diversas, busca enfatizar o que considera como a mola propulsora da sabedoria de contar histórias, ou a arte de narrar. O romance acaba se tornando “metaficcional” por remeter diversas vezes à própria feitura da narrativa, tendo, nesse caso, a sua narradora como espécie de analista crítica. Do mesmo modo que ela comenta sobre os causos e faz com que estes se tornem histórias de experiências possíveis para se transmitir a outros ouvintes, ela também decompõe os elementos primordiais para a criação de um bom causo:

o que se narra são águas passadas que movem moinho, no sonhar sem dormir. Pois, e não é? A vida acontece: os pontos se combinam nos jeitos de se ver e confirmar. Contar é dificultoso; requer inventar a verdade, mas porém com fé. O senhor sabe que isso é uma arte de viver? A gente recebe a herança, revive os atos e as palavras. A gente escuta de tudo desde os cueiros, na hora de dormir. As histórias da carochinha o senhor lembra? Pois elas viram sonhos, se alastram como capim santo na imaginação da pessoa. Adubam o juízo e o coração. Aí ficam de valor para toda a vida. É certo contar bons exemplos: nina os mais novos, amansa os mais velhos: de pequeno, se torce o pepino; ao grande se puxa a orelha. Daí procede: o que hoje se prosa vem de léguas do tempo mais antigo. Tempo de reis e rainhas, tempo de fadas e bruxas, tempo em que os bichos falavam. (NG, p. 16)

A voz narrativa enfatiza que o conteúdo das histórias provém da invenção do narrador, como se fosse uma espécie de sonho acordado ou fruto da imaginação. É relevante perceber que as experiências da vida são a base para a criação das histórias e que elas são, muitas vezes, um ponto de partida. Porém, o detalhe que mais sobressai na fala dela é a invenção da verdade como algo necessário e contundente da arte de narrar: “contar é dificultoso; requer inventar a verdade, mas porém com fé”. Com efeito, a conversa parece encaminhar o assunto para uma discussão sobre a ética da arte de contar causos. Nesse sentido, há uma crença naquilo que se conta por parte do narrador, contudo, nada do que se diz precisa ser ou é aquilo que realmente aconteceu. Isso retira qualquer peso ou responsabilidade sobre esse tipo de narrativa, pois está na sua base se adequar ao contexto do narrador e do ouvinte/interlocutor, por isso, precisa sofrer alterações a partir da imaginação de quem narra. Além do mais, na sua ótica, as histórias que se contam devem ensinar algo, transmitir uma sabedoria de outros tempos para os mais novos e transformar os acontecidos em exemplos para a vida atual: “(...) saiba que de muitos séculos passados vem a sabedoria que ajuda a curar os modos presentes” (NG, p. 131). É o caráter utilitário da narrativa que ela enfatiza quando afirma que “é certo contar bons exemplos: nina os mais novos, amansa os mais velhos: de pequeno, se torce o pepino; ao grande se puxa a orelha”.

Até então, todos esses atributos aludidos pela narradora parecem dialogar substancialmente com os elencados pelo filósofo Walter Benjamin (1994) para caracterizar o tipo de narrador tradicional. Nessa perspectiva, as grandes narrativas seriam frutos de histórias baseadas numa experiência de vida do contador que deve transmitir um conselho, a sabedoria que serviria de função utilitária para a sociedade (BENJAMIN, 1994, p. 197-201). Essa marca na narrativa de Aleilton Fonseca já fora percebida por Rita Aparecida Coelho Santos em posfácio do livro de contos do autor, intitulado *O desterro dos mortos* (2001). Segundo Santos (2001, p. 86),

o escritor baiano Aleilton Fonseca aproxima-se do narrador clássico segundo a caracterização que dele fez Walter Benjamin ao comentar a obra de Nikolai Leskov. Em geral, seus contos são relatos de vivências poderosamente nossas e ao mesmo tempo universais, porque falam dos mistérios da vida e da morte, e é isso que eleva a nossa alma e nos faz pensar na necessidade de intercambiar experiências e ouvir conselhos.

Para a escritora do posfácio da coletânea de contos de Aleilton Fonseca, há uma forte aproximação entre os seus narradores e o típico narrador de Benjamin, sobretudo por trazer à cena histórias baseadas na experiência ficta de quem narra os contos, além de evocar para

quem lê a valorização da transmissão de conselhos. Segundo Benjamin (1994, p. 201), “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”. Por isso, a transmissão de um saber, de um ensinamento e mesmo de um conselho é algo caro para a narradora durante todo o romance, pois em diversas oportunidades ela não perde a chance de aconselhar o seu interlocutor jovem e morador da cidade: “quando o senhor tiver um filho, conte a ele suas histórias, invente, acrescente, dê a ele as boas lições do passado e do futuro” (NG, p. 119). Ou seja, trata-se de um legado que deve ser transmitido de geração em geração na visão da narradora octogenária. Ela própria oferece um conselho ao seu interlocutor durante sua prosa:

o senhor anda ansioso, fatigado das viagens? Considere a valia de um conselho. A vida resulta no tempo certo, se a pessoa consente sua parte e descansa seu tanto. Pois, então: se avexe não, descanse um pouco! Se lhe aprouver, tire uma madorna, cochile um pouquinho, ali na rede. Pode crer: isso não tem risco de ser preguiça nem faz vergonha. Eu aconselho, mas o senhor é quem sabe. Vá tomando ciência dos desarranjos que vêm vindo quando o fulano não cuida de seus repousos. (NG, p. 79)

Nesse momento da narração, parece já haver uma breve intimidade com o interlocutor que se encontra envolvido com os causos narrados até então, pois a velha narradora até lhe oferece um conselho amigável. O convite para o descanso do interlocutor acaba se tornando o próprio conselho da narradora. A “fala” da narradora também aponta para o estado de distensão que é necessário para a memorização das narrativas pelo seu interlocutor, aspecto que assegurava o repasse das narrativas tradicionais, que, segundo Benjamin (1994, p. 204-205), se tornaram cada vez mais raras na modernidade. Desse modo, a narradora simboliza a remanescente de uma cultura tradicional que vê os costumes sendo modificados com a chegada do progresso, da informação de fácil e rápido acesso e também com a arte de transmitir experiências que está em vias de extinção, segundo Benjamin (1994).

Nesse sentido, a própria narrativa de *Nhô Guimarães* apresenta um aspecto de fragmentação e de dualidade, que, ora apresenta um modo de narrar tradicional e clássico, ora sua maneira de narrar se aproxima daquele típico da modernidade, do sujeito isolado, solitário e que busca desnudar seu interior na narrativa que constrói. Pois, segundo Lukács (2000, p. 91), “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”.

Esse traço de pêndulo da maneira de narrar do romance de Aleilton Fonseca, sobretudo quando a própria lembrança da narradora modifica o passado que constrói em forma de texto e intervém nos causos que narra para seu interlocutor, revela a intervenção autorreflexiva da ficção, que é marcada por um diálogo da modernidade com o passado, uma mistura das suas formas, e não uma ruptura ou negação. Pois a narradora não se fixa, nem como uma reprodução do narrador benjaminiano, nem como consumação do tipo de romance moderno lukacsiano, mas, de outro modo, apresenta-se como sujeito sedimentado em fragmentos e estilhaços, e permanece assim, sem uma definição estanque.

As diversas e contraditórias visões acerca das marcas da pós-modernidade é uma das coisas que a identificam. Isso ocorre devido à grande dificuldade que há em se determinar parâmetros seguros para um tempo no qual os próprios analistas ainda se encontram imersos. Então, acerca do aspecto pós-moderno do romance fonssequiano, necessita-se analisar como o uso de uma forma de narrar tradicional e/ou moderna se apresenta no texto. Pois o passado aqui não parece voltar para permanecer como ordem vigente ou como fuga “edênica” do tempo presente, mas, sim, como lembrança, questionamento e reflexão. Sobre isso, Hutcheon (1991, p. 63) afirma:

(...) se a nostalgia conota uma evasão do presente, a idealização de um passado (de fantasia) ou uma recuperação desse passado como sendo edênico, então decididamente o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor.

Nesse sentido, o passado não se sobreporia à atualidade e a suas questões mais urgentes, mas seria posto em reflexão na arte pós-modernista para questionar seu esquecimento e sua desvalorização na modernidade. Por isso, uma das questões mais relevantes que a narradora menciona diz respeito à própria criação das histórias, da composição das narrativas, sobretudo com relação à ideia de verdade. Assim, o romance de Aleilton Fonseca abandona qualquer ingenuidade acerca dos causos narrados como reflexos ou “imitação” da experiência do sujeito e problematiza a intervenção do narrador pela linguagem e imaginação criativa através da consciência autodeclarada da própria narradora: “meu senhor, entre o que o povo fala e a verdade consente existem uns abismos” (NG, p. 142). Assim, toda a sabedoria da arte de narrar estaria vinculada à própria experiência do vivente e/ou das histórias que ele ouviu por aí, do que ele aprendeu durante a vida, mas

também pela sua capacidade de imaginar as coisas que conta e acrescentar o que julgar necessário. A história contada não seria a mesma como foi, mas receberia o toque do narrador sobre o que poderia ter sido. Novamente, fica patente o diálogo do romance com o ensaio *O narrador*, quando Benjamin (1994, p. 205) assevera:

a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (...) Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.

Com isso, destaca-se que nenhuma história que se conta é o fato transportado em palavras, mas esse acaba sendo alterado pelo próprio uso da linguagem, ao ser transmitido como narrativa. O referente não está fora da linguagem, mas se encontra nela mesma. Além do mais, os causos que se contam são coisas do passado, frutos do trabalho reconstrutivo da memória (cf.: HALBWACHS, 2006, p. 91), portanto, também produto da invenção de quem recorda e precisa preencher as lacunas criadas pelo esquecimento (cf.: CASTELLO BRANCO, 1994, p. 26). Desse modo, a narrativa *Nhô Guimarães*, como produto pós-moderno, questiona ideias de originalidade e de neutralidade sobre a feitura dos textos que foram impulsionadas por uma positividade literária própria do século XIX, desnudando, com isso, o procedimento interventivo do próprio compilador das histórias do romance, a narradora. Isso acaba por ser problematizado com mais profundidade quando a narradora se lembra de Nhô Guimarães, personagem criado a partir de dados biográficos de Guimarães Rosa, que na ficção é lembrado como alguém que vinha em sua casa ouvir os causos que seu finado marido Manu contava, para depois escrevê-los, modificando-os quando achava necessário, e publicá-los em livros para ser vendidos na cidade e até no exterior do país. Nas palavras da própria narradora,

Nhô Guimarães e Manu, em suas tamanhas prosas, os dois se combinavam. Pois escute: Manu lhe disse uma história, depois Nhô Guimarães contou a mesma com palavras outras, umas muito difíceis da gente saber, porém bonitas. Um contava, outro emendava, eles riam, eu só olhando, sem vontade de escutar outra coisa que fosse um latido de cachorro, um miado de gato, um mugido de vaca, ou cantoria de passarinhos. Um nada. Era só prestar atenção num causo que eles saboreavam com café e pitadas. Eles

inventavam uns bichos sabidos, uns bons e outros maus, que pensavam e faziam coisas como gente. (NG, p. 48)

Nesse trecho, Nhô Guimarães é relembrado como homem interessado em conhecer a vivência dos sertanejos, tendo como meta traduzi-la de alguma forma para as outras pessoas conhecerem a sua cultura. Ela mesma afirma em outro momento do romance: “ele se foi de vez para cidades de vastos comércios e gentes boas e más. Até no estrangeiro. Ficou um raro. Levou consigo o modo desses causos que sabia ouvir e inventar. Deu-se que pegou fama, por segundas histórias que escrevia, com sua voz refinada” (NG, p. 71).

A noção de traduzibilidade²⁷ parece ser uma marca presente na obra e no imaginário de Aleilton Fonseca sobre a figura de Guimarães Rosa, com aquela noção de transformar, pela imaginação e pela palavra, as experiências vividas e recolhidas no mundo. Assim, nenhuma história que se conta tem nexos de identidade com a verdade do acontecido, pois tudo é um ponto de vista, uma nova criação, uma invenção, e a narradora sabe disso, tanto que esboça alegria em saber que a sua cultura era traduzida pelo moço de Cordisburgo para outras “gentes”.

Com efeito, o próprio autor mineiro narrado, por um ponto de vista dos narrados em seus livros, sabia o “segredo” de recontar histórias e utilizar sua imaginação para endossar a imagem criada das veredas sertanejas. O que Rosa fazia era inventar um novo sertão a partir de sua imaginação criativa, pouco interessado em construir uma relação de fidedignidade com a realidade de onde partiu. Como assevera Rosenfield (2006a, p. 117) acerca da obra rosiana, “a verdade torna-se acessível apenas na luz equívoca de um *fingimento imaginativo* que apóia suas sofisticadas operações nas metáforas da simplicidade, da crença e da fé singela” (grifo nosso). Isso, ao que parece, não é ruim na avaliação da narradora de *Nhô Guimarães* e não há qualquer espécie de denúncia de plágio no romance, pois ela também sabe que todas as histórias recebem a intervenção de seu narrador, inclusive as que conta para o seu interlocutor. Por fim, o que a narrativa demonstra é a própria capacidade de invenção das histórias na linguagem, porque seu sentido está dentro dela e não do lado de fora. Como

²⁷ A noção de traduzibilidade aludida é aquela que Walter Benjamin cunhou como um processo contínuo de metamorfose de sentidos na linguagem e pela linguagem (cf. 2011, p. 64). Não se trata de adequação lexical e semântica de um termo de uma língua para outra de forma isenta e neutra, ou da linguagem das coisas para a linguagem dos homens, mas antes, se trata de uma transformação espiritual da própria linguagem, uma criação e invenção. O próprio Guimarães Rosa alude a essa ideia de traduzibilidade em correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, quando esse comenta acerca das dificuldades em encontrar similitude adequada na língua italiana com os termos utilizados pelo autor mineiro em sua ficção. Diante disso, Rosa diversas vezes o incita à estimular a sua imaginação de leitor italiano para preencher os espaços sem se preocupar muito com a dicionarização: “o importante é enriquecer a coisa com “humor”, menos importando a estrita equivalência” (ROSA, 2003, p. 124).

afirma Roland Barthes (1971, p. 57-58), “(...) ‘o que se passa’ na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; ‘o que acontece’ é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada”. Desse modo, a imagem construída em sua narração aponta para uma arte da narrativa despida de qualquer “camuflagem” que produza alguma noção de “objetividade” para problematizar a apreensão do real por parte do observador:

Nhô Guimarães sabia o segredo: muita história que se conta nasceu de coisa acontecida, mas fica por si, sem jeito de obedecer à verdade. Uma coisa acontece, mesmo a gente vendo na hora, os olhos já enganam. Depois, eu lhe conto, o senhor conta a outro que conta aos demais. Às vezes, uma simples pendenga vira uma guerra sacudida. Quem proseia precisa imaginar, palavrear, distrair o parceiro. Isso é o certo, as novidades boas e compridas. A verdade é só um começo. O melhor mesmo da história é o capricho da prosa. (NG, p. 40)

Portanto, na leitura do excerto exposto acima, pode-se perceber que a narradora é consciente de que entre a “coisa acontecida” e aquilo que se conta existe um longo rio que os separa, e isso não é um problema, pelo contrário, é um aspecto constituinte dessa prática. Efetivamente, “entre o fato e a imaginação discorre légua e meia de prosa” (NG, p. 165). Daí, por isso, depois que se narra a alguém o que se vê ou ouviu no processo de prostrar, ou “do quem conta um conto, aumenta um ponto”, a narrativa já passa a ser modificada pela palavra e pela intenção de “distrair o parceiro”. A verdade ou o acontecimento passa a ser apenas o ponto de partida, mas o que é mais relevante é “o capricho da prosa”, pois é isso que lhe basta. Isso faz lembrar o poema “As janelas”, de Baudelaire, em *Pequenos poemas em prosa* [*O spleen de Paris*], quando a voz lírica assim finaliza o texto: “talvez me digam: ‘Tem certeza de que esta lenda é verdadeira?’ Que importa o que seja a realidade situada fora de mim, se me ajudou a viver, a sentir que sou, e o que sou?” (2010, p. 183). Então, por que não concordar com o personagem baudelaireano e afirmar que a prosa, a imaginação e a lembrança são os elementos que mais bastam na vida dessa velha narradora, aspectos esses que lhes ajudam a viver e a se conhecer ainda mais, pois, como dito em outro momento de sua narração, “as histórias vêm: aqui se arrancham, almoçam e jantam, bem fartas, tiram madorna na rede, de prosa comigo” (NG, 2006, p. 15). Ou seja, as histórias e os causos guardados na sua memória são as suas mais fieis e inseparáveis companhias para tentar amainar o peso do tempo e da solidão. Sabedoria que o romance retoma para refletir e questionar o seu descarte na modernidade.

3.4. O criador como criatura: Guimarães Rosa como personagem de ficção

Ao longo da narração do romance *Nhô Guimarães*, uma forte lembrança que a narradora tem de uma pessoa querida de sua vida surge como motivo para seus causos e isso se torna até um dos fios romanescos que liga todas as histórias numa trama só. A figura constantemente recordada é o próprio Nhô Guimarães, personagem que ficcionaliza o escritor modernista Guimarães Rosa. Sempre lembrado com muito saudosismo e esperança de um reencontro, os causos que são narrados em torno da sua personagem acabam recriando, ficcionalmente, dados da vida do autor mineiro e, muitas vezes, utilizando-se do seu próprio estilo de escrita. Vários trechos do romance de Aleilton Fonseca propiciam um forte diálogo com a obra rosiana, a exemplo do próprio *Grande sertão: veredas* que parece ter servido de arquétipo estrutural para a composição do texto. Basta perceber a criação de uma narradora sertaneja que conta causos de experiências da vida, relembando e inventando outras histórias diversas acerca do sertão. A partir da classificação sobre os narradores de Benjamin (cf.: 1994, p. 198-199), Riobaldo seria o tipo viajante e a narradora do romance contemporâneo seria o tipo sedentário. Contudo, antes mesmo de traçar um panorama dos fios intertextuais entrelaçados no romance do autor baiano, cabe averiguar de que maneira o Nhô Guimarães/Guimarães Rosa é lembrado pela narradora. Veja-se um dos causos em que a lembrança aparece:

Nhô Guimarães sempre sumia no mundo, mas retornava. Ele comparecia aqui, por umas quantas vezes; foi naqueles tempos. Era um homem bem aprumado que vinha a essas partes de cá, mas só a certas vizinhanças. Montava bem que era uma beleza, esquipando, pracadá pracadá, no vem-que-vindo. Eta diá! Se era! Eu, de sempre, ficava na espia, só que quieta, assuntando ele e Manu nas prosas, dessas de homem, aqui em casa. Hoje eu mando em tudo, estou sobre mim, no meu direito. Naquele tempo, não: só mesmo escutava. Conto a vida do meu jeito, gosto de causos compridos. Manu e Nhô Guimarães trocavam nesta mesminha sala umas quantas prosas. (NG, p. 28)

O modo como o Nhô Guimarães aparece nesse excerto e em quase todo o romance é sempre como um bom camarada viajante que estava por aquelas bandas querendo conhecer o sertão e a cultura dos que ali viviam. Na imagem evocada por sua lembrança, o que mais o forasteiro fazia quando chegava em sua casa era “prosear” com seu finado marido – o Manu. Essa personagem tinha uma função de curandeiro da região, que conhecia o poder benéfico das ervas. Aí surge o motivo do primeiro caso narrado por ela: o início de amizade dele com o Nhô: “(...) Nhô Guimarães veio, de primeira vez, bem moço, em busca de anotar os dizeres

de Manu. Sim, que Nhô era já um doutor noviço de curas e saberes que só se aprende na cidade longe. Mas ele, antigo menino daqui, então queria aprender a serventia de nossos cultivos” (NG, p. 68). Aqui, tem-se o primeiro fio ligado diretamente com a biografia de Guimarães Rosa, porque, segundo ele mesmo afirma em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, quando esse solicita alguns dados biográficos do escritor, o mesmo menciona que havia nascido no interior de Minas Gerais, na cidade de Cordisburgo, em 1908, e foi estudar na capital Belo Horizonte, onde se formou em Medicina no ano de 1930, iniciando sua carreira como “médico da roça” no interior mineiro, dessa vez na região Oeste do estado (ROSA, 2003, p. 144-145).

Além disso, o médico mineiro, que havia largado a profissão para se tornar diplomata a partir de 1934, trabalhando em diversos países, volta para o Brasil e em 1952, já com seu primeiro livro publicado – *Sagarana* (1946), excursiona pelo sertão mineiro pela segunda vez em expedição comandada pelo vaqueiro Manuel Nardy, o “Manuelzão” (FANTINI, 2003, p. 42). Para Fantini (2003, p. 43),

durante o percurso, o escritor, que não se separava de suas cadernetas de notas, registrou minuciosamente, através dos relatos de Manuelzão, bem como através dos usos, costumes e sabedoria dos vaqueiros, contadores de causos, cantadores de modas e cantigas regionais, a manifestação viva da tradição oral.

Nota-se que Aleilton Fonseca se apropriou dos dados frios de relatos escritos da biografia de Guimarães Rosa e construiu um personagem por meio da memória de uma narradora que ficcionaliza uma das sertanejas que poderiam ter sido visitadas pela expedição do escritor. Além disso, o romance recria a atmosfera e os ofícios de Rosa durante a expedição que ele fizera, primeiro enfatizando o seu interesse pelo aprendizado da medicina caseira e natural (um doutor cientista diplomado vindo aprender com a sabedoria da experiência e da cultura tradicional), depois aludindo o gosto de Nhô Guimarães por ouvir e reinventar os causos que proseava com Manu, sempre anotando todos os detalhes em “suas cadernetas” (ouvindo para depois escrever diversas histórias sobre o sertão e publicá-las em livros), como apontou Fantini (cf. 2003, p. 43). Mas os dados recriados não acabam aí. O próprio “Manuelzão” que, segundo Fantini (2003, p. 42), depois serviria de personagem para a novela “Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)”, do *Corpo de Baile* (1956), aparece numa das lembranças da narradora do romance *Nhô Guimarães*:

Nhô Guimarães por tudo a saber e anotar, no sempre, os seus riscos e debuxos no papel. Os aconteceres do mais sertão, lhe dissessem de tudo. Eles ensinavam, com as palavras certas, sobre bichos e matos e tratos. Ou no gaguejo de saber, sem falar claro e preciso de se entender melhor. Nhô reperguntava no quente, dizia o mesmo, para saber se era aquilo o certo que tinha imaginado. Eles se entendiam, mesmo o algum que fizesse menos cara boa, por vezes de não querer lhe dar trelas. Uns outros, sem tomar parte em conversas, só espiando de olhar atravessado. Principalmente Nhô Zito, de olhos só mesmo passarinhando em derredor. *Nhô Manuelzão* era quem mais sabia ensinar, sempre bom de prosa e de aventura. Os demais, estes cismavam: onde já se viu boiadeiro assim fanfando, todo lorde, bem do seu, de finos óculos? Ora! Essa viagem era para retratos e anotações, que vinha junto um moço com ordens bastantes. Isso pra quê, não perguntei. Mas, decerto, para estampar a travessia em papel, para outra gente saber de tudo e conhecer as aventuras de Nhô Guimarães pelos Gerais. (NG, p. 89, grifo nosso)

Nesse momento, ela relembra o próprio vaqueiro “Nhô Manuelzão” como alguém que mais ensinava a Nhô Guimarães os dizeres, as prosas e as aventuras dos sertanejos. Ele foi um grande companheiro na viagem ao sertão segundo consta nos dados biográficos sobre Guimarães Rosa. Ainda no trecho exposto, a imagem evocada e construída no trabalho mnemônico da narradora do romance se aproxima da imagem biográfica de Rosa como um homem curioso, observador, que tinha objetivo de conhecer a fundo o sertão e a sabedoria dos sertanejos. Na sua ótica, o moço “todo lorde” havia se lançado nessas viagens para anotar e depois retratar o que viu e o que aprendeu, para “estampar a travessia em papel”. Com efeito, o sentido de “travessia” é algo caro na obra rosiana, sobretudo no discurso do narrador Riobaldo: “o diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (GS:V, p. 460). Nesse sentido, a própria narradora estaria investigando a sua travessia ao retomar tantas lembranças e passagens da vida.

Até então, o vínculo do romance *Nhô Guimarães* com a figura do escritor Guimarães Rosa foi enfatizado a partir dos dados biográficos do autor mineiro em escritos que o próprio Aleilton Fonseca assumiu ter lido na sua “Nota do Autor” (NG, p. 173-174). Para Hutcheon (1991, p. 21-22), esse tipo de romance, que ela denomina de “metaficção historiográfica”, tem surgido com frequência na pós-modernidade, e a intertextualidade que essas novas ficções produzem com biografias de personalidades reais e dados históricos escritos do passado tem sido uma marca desses romances. Na sua maioria, trata-se de “(...) romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos...” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Nesse viés, o próprio caráter autorreflexivo enfatizado na trama com relação ao procedimento de construção narrativa e os dados biográficos do autor mineiro

utilizados como elementos de composição de personagem ficcional são aspectos que situam o romance *Nhô Guimarães* no rol das produções de “metaficção historiográfica” da pós-modernidade no Brasil.

A respeito disso, cabe mencionar que alguns estudiosos que se debruçam na análise desse tipo de romance na Literatura Brasileira Contemporânea afirmam que ele é um derivado do tradicional romance histórico do século XIX, conhecido e difundido, sobretudo, a partir dos romances do escritor escocês Walter Scott, que tinham em sua composição, dentre outros elementos, uma profícua mescla entre historiografia e ficção (BOTOSO, 2012, p. 12). A partir da expansão do gênero e das mutações sofridas com o tempo, o “romance histórico contemporâneo”, ou “metaficção historiográfica”, como prefere Hutcheon (1991), acabara por absorver dados historiográficos de autores canônicos da própria literatura para transformá-los em personagens de ficção²⁸. Segundo outro estudioso desse tipo de romance, Antônio Roberto Esteves (2010, p. 123),

na vasta galeria de personagens históricos ficcionalizados nos últimos anos, merecem destaque os próprios escritores. Vários romances trazem como protagonistas escritores da literatura brasileira e, por intermédio deles, contam não apenas a história do Brasil, com seus múltiplos dilemas, mas sua inserção na vida cultural e especialmente a história do próprio cânone literário.

Com efeito, nota-se no romance de Aleilton Fonseca esse aspecto de exploração da própria história do “cânone literário”, que menciona Esteves (cf.: 2010, p. 123), sobretudo quando a narradora fala do sumiço de Nhô Guimarães e da fama que ele nutria com a escrita das histórias que aprendia no sertão: “ficou um raro. Levou consigo o modo desses causos que sabia ouvir e inventar. Deu-se que pegou fama, por segundas histórias que escrevia, com sua voz refinada” (NG, p. 71). Além do mais, a própria referência intertextual com a obra do autor canônico, nesse caso o Guimarães Rosa, produz um diálogo com o passado “textualizado” que é um dos pontos marcantes da ficção pós-moderna (HUTCHEON, 2010, p. 152).

²⁸ Segundo Botoso (2012), alguns dos romances contemporâneos brasileiros que servem de exemplo para esse tipo de ficção são: *O primeiro brasileiro* (1995), de Gilberto Vilar (autor ficcionalizado – Bento Teixeira); *A barca dos amantes* (1994), de Antônio Barreto (autor ficcionalizado – Tomás Antônio Gonzaga); *Cães da província* (1996), de Luíz Antônio de Assis Brasil (autor ficcionalizado – Qorpo Santo); *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão (autor ficcionalizado – Machado de Assis); *Em liberdade* (1994), de Silviano Santiago (autor ficcionalizado – Graciliano Ramos); *Boca do inferno* (1989) (autores ficcionalizados – Gregório de Matos e Pe. Antônio Vieira), *A última quimera* (1995) (autor ficcionalizado – Augusto dos Anjos e Olavo Bilac), *Clarice Lispector – o tesouro de minha cidade* (1996 ou em 1999 como *Clarice: ficção*) (autor ficcionalizado – Clarice Lispector), *Dias e dias* (2002) (autor ficcionalizado – Gonçalves Dias), todos da escritora Ana Miranda. Há de mencionar o outro romance de Aleilton Fonseca, intitulado *O pêndulo de Euclides* (2009), que ficcionaliza o escritor Euclides da Cunha como outro exemplo desse tipo de romance no Brasil.

Contudo, o diálogo intertextual produzido no romance do escritor baiano não ficou somente na recriação ficcional da biografia de Rosa, mas buscou, em alguns momentos do texto, se amparar na própria obra rosiana para criar novas histórias a partir da reinvenção estilística e da modificação de algumas frases e enunciados célebres da ficção do primeiro. O próprio discurso híbrido da “fala” da narradora, que é uma sertaneja semiletrada, pois frequentou a escola um pouco quando criança, relembra a composição do discurso de Riobaldo, que foi considerado, por Hansen (2000, p. 48-49), como detentor de uma “fala dúplice”, “contraditória” e “agônica”. Veja-se um trecho da fala da narradora de *Nhô Guimarães*:

ler, escrever e contar é a riqueza que se deve a um filho neste mundo. Ainda menina, estudei; graças à enfuca de minha mãe. Ela apreciava a leitura alheia e fazia questão de ver um filho ler. Todo dia, bem cedinho, eu caminhava até a escola da vila. Estudava com dona Arlinda, professora sem diploma, mas muito excelente para os daqui. Meu pai arrelia que não: pra que estudo nessas brenhas perdidas, a lavoura precisada de gente? Meu pai precisava de mais braços para semear e colher. E minha mãe insistia firme; eles até brigavam. Meus irmãos foram para o eito. Eu resisti. Fugia da roça e corria pra escola. (NG, p. 13)

Nesse momento da narração, a velha sertaneja revela um dos grandes aprendizados que teve na vida: a riqueza da leitura e da escrita. Utilizando-se de termos e construções sintáticas que indicam uma hipercorreção e um maior policiamento linguístico quando relembra da mãe que lhe incentivou a estudar (“ela apreciava a leitura alheia e fazia questão de ver um filho ler”), e de termos que se aproximam mais da modalidade oral da língua, quando relembra do pai que não queria que os filhos estudassem, a fim de ajudá-lo na lavoura (“meu pai arrelia que não: pra que estudo nessas brenhas perdidas, a lavoura precisada de gente?”), a narradora expõe a ambivalência de seu discurso revelando o conflito de duas construções sócio-históricas da linguagem (o saber formal baseado na escrita [sua mãe] *versus* a experiência do trabalho braçal em meio campesino de cultura oral [seu pai]). Essa ambivalência social e linguística constitui o hibridismo discursivo na fala da narradora de *Nhô Guimarães*, que é semelhante ao da fala riobaldiana. Vale lembrar que a hibridização discursiva e linguística “é a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (cf.: BAKHTIN, 2010b, p. 156).

Outro ponto que chama a atenção para a intertextualidade entre o romance *Nhô Guimarães* e a obra ficcional rosiana é a reescritura de frases ou de enunciados de personagens e narradores do autor mineiro com leves alterações que criam um elo estilístico entre os dois autores. Essa semelhança se dá entre os sentidos, mas sua distinção no modo de escrita aparece na comparação desses dois excertos: “(...) no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (GS:V, p. 217); “as doidices sempre têm uma parte certa. Tem gente doida que sabe render histórias. A gente se compadece, aprende muito com elas. No fundo, ninguém é doido, ou todos são” (NG, p. 79). Aqui, novamente acontece uma aproximação sistemática do romance contemporâneo com o *Grande sertão: veredas* e o que os seus dois narradores dizem. Nesse caso, o tema tratado é a visão da loucura que passa a ser encarada de modo diferenciado pelos narradores, buscando encontrar um outro ponto de vista ou uma “terceira margem” acerca do que se convencionou chamar de loucura. Aliás, outro tema caro à obra do escritor modernista.

Esse aspecto da intertextualidade estilística no romance de Aleilton Fonseca é um dos pontos marcantes que criam o elo discursivo com a escrita de Guimarães Rosa. Segundo Rita Olivieri-Godet (cf. 2010, p. 97-98),

numa linguagem extremamente inventiva e saborosa, o texto realiza um reaproveitamento lúdico dos dados biográficos do escritor mineiro, faz uso de procedimentos narrativos próprios de sua obra, explora as relações entre experiência e relato. Consegue dessa maneira recriar uma atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa, radicalizando assim o diálogo intertextual na experiência de falar o outro sem ser o outro.

Desse modo, o romance *Nhô Guimarães* trabalha com aquilo que Silviano Santiago (1989, p. 101) chamou de “pastiche” na narrativa pós-moderna brasileira. Segundo a visão do ensaísta e também escritor, o modernismo optou por uma ruptura com o passado e valorizou a ideia da originalidade, mesmo demonstrando em alguns momentos contraditórios uma breve restauração da tradição, por isso seus artistas trabalharam intensamente com as figuras da paródia e da ironia com relação ao que veio antes; já “(...) passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo” (SANTIAGO, 1989, p. 101). Deve-se atentar para o fato de que Santiago também é um autor de um romance desse tipo. A ficção intitulada *Em liberdade* (1981) constrói um relato de memórias, como se fosse Graciliano Ramos quem o tivesse escrito, quando posto em liberdade, já que o escritor alagoano havia composto um livro quando esteve na prisão em 1936, publicado postumamente em 1953 com o título de

Memórias do Cárcere. Ao dar um exemplo da utilização do pastiche na narrativa pós-moderna brasileira, Santiago (1989, p. 116-117) comenta sobre o seu livro e a sua experiência:

(...) eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. (...) Tentei, então, inventar o que teria passado na cabeça de Graciliano Ramos, com o estilo de Graciliano, e fazendo de conta que se trata de um diário íntimo que ele teria escrito quando saiu da prisão. Essa é a melhor definição que eu posso dar de pastiche que, ao mesmo tempo, é transgressão. (...) Eu de repente estou falando da experiência de uma outra pessoa, não na terceira pessoa e não com o meu estilo, mas com o estilo da própria pessoa. Esse seria, a meu ver, um dos traços no pós-moderno, esta capacidade que você tem não de enfrentar Graciliano Ramos através da paródia, mas de definir qual é o autor, qual é o estilo que você deseja suplementar. (...) A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia. E uma das formas de transgressão, que eu utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo do outro.

O que Santiago aponta como o uso do pastiche na narrativa pós-moderna, e que ele faz uso, é o que também faz Aleilton Fonseca, assumindo o estilo de Guimarães Rosa, ao recriar a atmosfera explorada no sertão real por onde o autor mineiro andou. O romance *Nhô Guimarães*, como afirmou acima Olivieri-Godet (cf. 2010, p. 97-98), recria a “atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa”, buscando explorar outros elementos do contexto sertanejo que pudessem servir de mote para novas histórias como os elementos e aspectos que foram explorados até aqui, a exemplo de uma narradora sertaneja ficcionalizando a “fala” dos que não falaram na obra rosiana, o procedimento da construção narrativa de elaboração dos causos narrados, além da imaginação criativa que recria o próprio escritor em seu trabalho de produção literária. Esse procedimento diminui as distâncias temporais. Segundo Hutcheon (1991, p. 157), “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. Desse modo é que se pode tentar pensar como o Guimarães Rosa imaginou um dos dilemas mais complexos presentes no *Grande sertão: veredas*: a existência ou não do diabo. O romance de Aleilton Fonseca inventa uma história não possível, mas verossímil:

para mim era difícil saber certos significados. Eu ficava muito curiosa, porém calada. Ele, entendendo o caso, se ria com jeitos de bondoso. Pra que tanto explicar, basta ir vendo os aconteceres e seus mistérios. O coração sente aquilo que o corpo não vê. O diabo existe no pensamento do senhor? Isso é coisa que a gente decide se sim, se não, para o próprio pensar, orar e viver. Mas, como entender tudo aquilo que se conta sobre um incerto Semeão, dessas vizinhanças passadas? Nhô Guimarães concordava. O diabo existe no sertão, dentro da gente mesmo. (NG, p. 136)

Acentuando-se, novamente, o diálogo intertextual com o romance de Guimarães Rosa, na forma de um pastiche, o romance de Aleilton Fonseca toca numa das questões mais espinhosas da narração de Riobaldo. Contudo, o escritor baiano preferiu ir pelas veredas e mostrar um outro lado da história, aquele lado dos bastidores, de uma confissão sobre o pensamento de Guimarães Rosa, feita por uma personagem que teria conhecido o Nhô Guimarães. Tudo recriado ficcionalmente, mas utilizando-se cuidadosamente de todas as pistas que o escritor mineiro e sua obra deixaram.

Por fim, o que o romance contemporâneo e pós-moderno de Aleilton Fonseca ficcionaliza é um diálogo produtivo e possível com o passado, especificamente o sertão ficcional da obra rosiana, demonstrando uma relação que não foi possível haver na modernidade e no modernismo, na perspectiva de Santiago (cf. 1989, p. 101). As produções atuais de “metaficção historiográfica” que utilizam do pastiche, ou até da paródia, trazem para a reflexão a própria construção do passado que é textualizado e da realidade que sempre se situa dentro da linguagem. Nesse viés, os novos textos ficcionais mostram que não é necessário negar o passado, romper com a tradição, mas que a postura adequada pode ser de refletir sobre ele, questioná-lo e convidá-lo a ser revisto ou revisitado. Do mesmo modo que o Guimarães Rosa, o narrador tradicional e moderno e o sertão ficcional foram revisitados em *Nhô Guimarães*.

FIM DESSA TRAVESSIA

Como o título dessa seção alude, isto é apenas uma interrupção dessa travessia, ou seja, dessa pesquisa empreendida com a análise de aspectos que compõem as narrativas dos romances *Grande sertão: veredas* e *Nhô Guimarães*. De forma alguma, esse estudo encerra a questão que se propôs a investigar, porque se sabe que outras veredas podem ser tomadas para chegar a diferentes resultados. Contudo, também ciente da seleção do recorte e dos instrumentos utilizados, além do esforço analítico empregado durante essa travessia, pode-se afirmar que as veredas escolhidas, aqui, apesar de sinuosas, conduziram a paragens satisfatórias, posto que provisórias.

Baseado numa noção de intertextualidade entre os textos estudados, tendo como elo interpretativo os sentidos e elementos de construção de uma imagem do sertão ficcional, o presente estudo se preocupou mais em discutir e descrever procedimentos de composição da narrativa utilizados pelos autores Guimarães Rosa e Aleilton Fonseca. Longe de fazer uma comparação de “valor” e de “qualidade” entre as obras, a pesquisa buscou deslindar os procedimentos encontrados nos textos que produzem sentidos acerca do que se convencionou a chamar de “sertão” no meio cultural e literário brasileiro. Atento à distância temporal e às peculiaridades estilísticas dos autores, assim como também às diferenças de técnicas e elementos ficcionais encontrados nos romances, procurou-se fazer uma aproximação e discussão dos aspectos que indicavam um diálogo intertextual, quando necessário, como, em outros momentos, julgou-se pertinente tecer alguns comentários pontuais sobre as distinções entre ambos.

Com relação ao sentido, ou aos sentidos do sertão, trabalhados e reinventados pelos autores analisados, pode-se dizer que esse sofreu uma substantiva variação semântica de acordo com o tempo, o lugar e o ponto de vista de seus intérpretes. Foi visto que o romance de Guimarães Rosa produziu um importante diálogo intertextual com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, sobretudo quando optou por trilhar outra vereda muito mais imaginária e ficcional do que a perspectiva de viés “cientificista” e olhar distante do escritor republicano e correspondente da Guerra de Canudos. Em *Grande sertão: veredas* foi possível notar a indicação e a sugestão de um sertão plural, de diferentes conotações. Há também um aspecto que é bem discutido pelos críticos com relação ao sentido do sertão, criado e inventado na linguagem, no romance, como um espaço de atuação, significação e criação constante do homem.

No que tange ao sentido do sertão trabalhado e produzido no romance contemporâneo *Nhô Guimarães*, do escritor baiano Aleilton Fonseca, o que sobressai são os rastros e os fragmentos de uma memória do sertão de Guimarães Rosa, sobretudo como imaginação do lugar e do contexto sertanejo por onde o autor mineiro percorrera enquanto pessoa real, acrescido da imaginação de leitor da obra rosiana. Com isso, o sertão de Aleilton Fonseca se distancia bem mais da noção positivista de “realismo”, peculiar ao período histórico de Euclides da Cunha, promovendo uma ampliação e aprofundamento do termo, talvez mesmo por conta inclusive das leituras da obra de Rosa, sobretudo congregando a ideia de um sertão geográfico com o mítico e o metafísico, até inventar um sertão construído na linguagem por uma narrativa memorialística de uma velha contadora de causos que teria conhecido o próprio autor mineiro. Assim, tem-se um sertão eminentemente memorial, carregado de elementos imaginários.

No entanto, o sertão serviu como liga entre essas narrativas não somente como temática, mas como contexto de ambientação do enredo. Por isso, foram observados e discutidos procedimentos utilizados nas técnicas narrativas dos autores estudados para a construção de seus narradores e personagens, a construção de uma narração de lembranças e esquecimentos de velhos experientes, a invenção de uma linguagem própria e “autorreflexiva”.

Na análise da narração do romance rosiano, foram discutidos aspectos que criam a imagem de um narrador “semiletrado”, ou “parcialmente letrado”, que especula na sua “fala dúplice” e que esboça uma tentativa de traduzir sensações e pensamentos diversos a partir da linguagem híbrida e ambivalente que possui. A própria complexidade da “fala” e da construção de um texto memorialístico do velho narrador, que inventa sonhos e poesia nas brechas do esquecimento, dificulta qualquer simples classificação dos procedimentos narrativos empregados no *Grande sertão*. Nesse sentido, mostra-se relevante a discussão da crítica rosiana sobre os elementos de “mobilidade”, “ambiguidade”, “duplicidade” e de “mistura” trabalhados por alguns estudiosos na análise de seus textos. Com efeito, essa noção de mistura de técnicas e de gêneros narrativos, que Davi Arrigucci Jr (1994) e também Rosenfield (2006a) já haviam apontado, foi um traço de destaque na análise do romance de Guimarães Rosa e ajudou a descrever uma imagem de sertão fragmentado e plural.

Ainda com relação à construção da narrativa de *Grande sertão: veredas*, os aspectos da criação da linguagem e da invenção literária, que foram discutidos sob alguns preceitos da noção de “traduzibilidade” de Walter Benjamin (2011) e das ideias do próprio autor assumidas em epístolas para seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (2003), foram relevantes

para cotejar algumas análises baseadas na noção de “retrato” ou de “representação mimética” de um sertão e de seu povo sertanejo, como um autêntico panorama da sociedade brasileira na visão de alguns críticos. Nesse caso, a “tradução” estaria muito mais vinculada a uma criação “na” e “da” linguagem, como um sentido que aponta aquilo que está dentro dela, como analisou Hansen (2000), e não fora, de forma positivada. Contudo, como narração “ambígua”, como bem declarou Galvão (1986), e semelhante ao modo “zigzagueante” de narrar de Riobaldo, como afirmou Bolle (2004), fica difícil fixar apenas um sentido a essa obra de múltiplas veredas, a depender da perspectiva e da “ruminação” do leitor. Afinal de contas, o próprio Guimarães Rosa afirmou que queria que seus leitores fossem como “bois”, porque “(...) primeiro o boi engole, depois regurgita para mastigar devagar e só engole ‘de vez’ quando tudo está bem ruminado. Essa comida vai servir, depois de tudo, para fecundar a terra. Meus livros são como comida de bois” (apud STARLING, 1999, p. 13).

Já no que tange à narração de *Nhô Guimarães*, muitos elementos analisados se aproximam e dialogam intertextualmente com o romance *Grande sertão: veredas*, como a questão da “fala” dupla da narradora com um interlocutor jovem da cidade e letrado que não participa enquanto “falante”, a invenção e a criação literária em meio aos esquecimentos da recordação da velha narradora e a própria noção de reflexão e discussão sobre as coisas que pensa e que diz. Em alguns momentos, a intertextualidade é tão forte que alguns trechos do romance rosiano parecem ser reescritos com leves alterações, sobretudo naqueles em que se atribuíam a um pensamento ou a uma lembrança do “Nhô Guimarães” na memória da narradora, personagem que ficcionaliza o autor mineiro. Essa “reverência”, ou essa homenagem, como assume Aleilton Fonseca no subtítulo do romance, é semelhante ao “pastiche” utilizado na narrativa pós-moderna, que Silviano Santiago discute e também produz, quando escreve um romance com o estilo de Graciliano Ramos (1989, p. 116-117).

Com relação à peculiaridade das técnicas e dos elementos empregados na narrativa do autor baiano, pode-se apontar o próprio uso de uma “voz” feminina como narradora de um romance sobre o sertão, ponto que demonstra uma abertura para novas vozes na narrativa e produz uma reflexão sobre a própria tentativa de dizer o “outro” a partir de uma mesma linguagem. O aspecto da revisitação do passado, tanto ao tipo de narrativa tradicional, daquele narrador experiente e conselheiro o qual tivera sua extinção anunciada, quanto da narrativa moderna, em que o herói desnuda o seu interior e tenta abarcar a totalidade do mundo com a alma e a memória, pode, também, ser considerado como elemento de destaque do romance. Esses aspectos sugerem a discussão do seu processo de “autorreflexividade”, sobretudo quando um dos temas da narração é justamente a narrativa e a verdade que está envolvida

com o ato de criar e contar histórias. Aqui, há uma espécie de “autoconsciência” da indissociável relação entre a linguagem, o discurso e a criação das narrativas, sejam elas consideradas verdadeiras ou ficcionais. Como a narradora diz: “a verdade é só um começo. O melhor mesmo da história é o capricho da prosa” (NG, p. 40).

Por fim, cabe mencionar que o elo ainda mais forte que produz um diálogo intertextual de *Nhô Guimarães* com a obra rosiana e com o *Grande sertão*, especificamente, é a própria aparição no romance de um personagem das lembranças da narradora, que foi construído a partir de dados biográficos do escritor Guimarães Rosa. Viu-se que diversos elementos que surgem no romance para a composição do personagem são retirados da “realidade” histórica que foi escrita sobre a vida do autor mineiro. Esse procedimento, que envolve pesquisa da história textualizada e imaginação do leitor/escritor, é típico do romance histórico contemporâneo da literatura brasileira, identificado por Esteves (2010), que se utiliza de autores cânones da literatura para criar seus personagens e seus enredos baseados na história que os permeia. Viu-se que esse romance de Aleilton Fonseca, também, se aproxima consideravelmente da “metaficção historiográfica”, de Linda Hutcheon (1991), por propor um diálogo com o passado e construir uma “autorreflexividade” que são próprios desse tempo pós-moderno.

REFERÊNCIAS

Obras literárias

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

FONSECA, Aleilton. **Nhô Guimarães** – Romance-homenagem a Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Crítica euclidiana

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Euclidiana**: ensaios sobre Euclides da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Expressão da consciência dilacerada. **O Estadão de S. Paulo**, Notícias, 10 de abr. 2009. (In: < <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,expressao-da-consciencia-dilacerada,353077,0.htm>>, acessado em: 10/10/2013.)

_____. Um “livro vingador”. **Estudos de Sociologia**. Araraquara-SP, v. 14, n. 27, p. 423-426. 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Terra Ignota**: a construção de Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1997.

Crítica rosiana

AGUIAR, Melânia Silva de. O discurso polivalente de Guimarães Rosa. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte-MG, v. 21, n. 1, p. 17-25. 2012.

ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.Br**. O romance de formação do Brasil. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. Cap. V, p. 119-139.

COUTINHO, Eduardo F. O “logos” e o “mythos” no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*. **Ângulo**. Lorena-SP, n. 115, p. 58-65, out./dez. 2008.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. Cotia-SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

HANSEN, João Adolfo. **O o**: a ficção da literatura em *Grande Sertão: Veredas*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

MACHADO, Ana Maria. **O recado do Nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. Reflexões sobre o sertão físico e metafísico de Guimarães Rosa. **Revista Desenredo**. Passo Fundo-RS, v. 2, n. 1, p. 55-64, jan/jun. 2006.

SCHWARZ, Roberto. Grande-Sertão: a fala. In: _____. **A Sereia e o desconfiado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37-41.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Lembranças do Brasil**: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.

Crítica fonsequiana

FERNANDES, Rinaldo de. Entrevista exclusiva com Aleilton Fonseca. **Blog da beleza**, entrevistado do mês, 01 de jul. 2010. (In: <http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2010-06-27_2010-07-03.html>, acessado em: 25/01/2013).

FONSECA, Aleilton. Nas trilhas de Rosa travessia do rio perigoso. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10 [Depoimentos — parte 3], p. 379-385, 1. sem. 2002.

OLIVIERI-GODET, Rita. Aleilton Fonseca: o engenho do faz-de-conta como aprendizagem da vida. **Revista da Academia de Letras da Bahia**, Salvador-BA, n. 49, p. 95-101. 2010.

SANTOS, Rita Aparecida Coêlho (posfácio). O conto de Aleilton Fonseca: a permanência do narrador. In: FONSECA, Aleilton. **O desterro dos mortos**. 3. ed. Itabuna: Via Litterarum, 2012. p. 85-92.

RIOS, Normeide da Silva. *Nhô Guimarães* nas veredas da memória: recordações de uma narradora sertaneja. **Estação literária**, Londrina-PR, V. 8, parte b, p. 15-23, dez. 2011.

Teoria

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Marcas da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 9-20.

AGOSTINHO, Santo. Livro X. In: SANTOS, J. Oliveira; PINA, Alfredo Ambrósio de (Trad.). **Confissões**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. Livro XI. In: SANTOS, J. Oliveira; PINA, Alfredo Ambrósio de (Trad.). **Confissões**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. In: LAHUD, Michel et all (Trad.). 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética da Dostoiévski**. In: BEZERRA, Paulo (Trad.). 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni et all (Trad.). 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.); PINTO, Maria Zélia Barbosa (Trad.); PINTO, Milton José (Introd.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1971. p. 18-58.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações acerca da obra de Nikolai Leskov. In: ROUANET, Sérgio P. (Trad.). **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (Org.); LAGES, Susana Kampff; CHAVES, Ernani (Trad.). **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. p. 49-73.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOTOSO, Altamir. A recriação ficcional de escritores no romance histórico brasileiro contemporâneo. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Batayporã-MS, n. 2, p. 1-17, nov. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. In: KÜHNER, Maria Helena (Trad.). 2. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

_____. **O poder simbólico**. In: TOMAZ, Fernando (Trad.). Lisboa: Difel, 1989.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. O trabalho da memória. In: _____. **A traição de Penélope**. São Paulo: ANNABLUME, 1994. p. 23-41.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. In: MOURÃO, Cleonice Paes Barreto; SANTIAGO, Consuelo Fortes (Trad.). 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **O trabalho da citação.** In: MOURÃO, Cleonice Paes Barreto (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. Narrativa. In: VASCONCELOS, Santos (Trad.). **Teoria literária:** uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. p. 84-94.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. In: _____. CUTOLO, Giovanni (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ESTEVES, Antônio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1980.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Dir.); PAIRE, Alan; NASCIMENTO, Cristiane (Trad.); PÉCORRA, Alcir (Introd.). **Práticas da leitura.** 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-116.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** In: SIDOU, Beatriz (Trad.). São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. In: CRUZ, Ricardo (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** In: FERRAZ, Lúcia Helena França (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1974.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo:** ou a polêmica em torno da ilusão. 6. ed. São Paulo: Editora Ática S. A., 1993.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. In: MACEDO, José Marcos Mariani de (Trad., Org. e notas). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MALLON, Brenda. **Os símbolos místicos.** In: FEU, Eddie Van (Trad.). v. 1. São Paulo: Larousse, 2009.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Filosofia da linguagem ordinária: breve histórico e influências atuais. In: PICCARDI, Tatiana (Trad.). **Nova pragmática:** fases e feições de um fazer. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 21-29.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** In: NITRINI, Sandra (Trad.). São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. In: GUEDES, Rita Correia (Trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1984.

STOKES, Philip. Heráclito. In: PEREIRA, Guilherme Fialho de Souza (Trad.). **Filosofia: os grandes pensadores**. Belo Horizonte: CEDIC – Centro Difusor de Cultura Ltda, 2009. p. 124-125.

Outros textos

BAUDELAIRE, Charles. As janelas. In: BRUCHARD, Dorothée de (Trad.). **Pequenos poemas em prosa** [O spleen de Paris]. São Paulo: Hedra, 2010. p. 183.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1991.

FONSECA. Aleilton. **O pêndulo de Euclides**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

Dicionários

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. **Aulete Digital** – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa Caldas Aulete. São Paulo: Lexikon, s/d. 1CD ROM. Produzido por MGB Informática Ltda.

BUSARELLO, Raulino. **Dicionário básico latino-português**. 6. ed. 4. reimp. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. [rev. e aument.] Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

Outros links e acessos

Hyppolite Taine: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Taine>, acessado em 09/10/2013.

Audiovisual

Documentário da série **Mestres da Literatura** da TV Escola. João Guimarães Rosa – o mágico do reino das palavras. SIMÕES, Mônica. (direção e roteiro). Manaus: Pólo Imagem e TV PUC para a TV ESCOLA/MEC. 2001. DVD (29'53''), som, cor.