

GUIMARÃES ROSA E A FUNÇÃO HUMANIZADORA DA LITERATURA

Thais Travassos¹

RESUMO: O artigo propõe discutir como aspectos de narrador e linguagem podem aproximar leitor e personagem e como podem, conseqüentemente, alcançar aquilo que Candido chamou de função humanizadora da literatura. O artigo propõe uma leitura de “São Marcos”, conto de *Sagarana*, e “Campo geral”, novela de *Corpo de baile*.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; função humanizadora da literatura; narrador; linguagem; personagem.

ABSTRACT: This article discusses how aspects of the narrator and language may approach reader and character and how they may, consequently, reach the function of humanization proposed by Candido. The article analyses these aspects in the short-story “São Marcos”, from *Sagarana*, and in the *novella* “Campo geral”, from *Corpo de baile*.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; function of humanization; narrator; language; character.

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

Antonio Candido

Toda história bem contada, lida ou ouvida, nos deixa com a impressão de já termos um dia convivido com as pessoas que vivem nela. Quem já não adiou o término de um livro pelo simples prazer de poder conviver e conversar mais tempo com suas personagens? Ou quem já não se sentiu repugnado, e até ofendido, pela crueza, rudeza ou animalidade daqueles seres que passam a habitar o nosso mundo com tanta verdade?

¹ Graduou-se em Letras pela Universidade de Taubaté em 2009. Hoje atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Médio. Contato: thais.ingleseportugues@yahoo.com

Segundo Rosenfeld (2007), isso acontece porque a personagem, apesar de ser uma representação do humano, chega ao ponto de refazer o mistério do que somos:

[...] a ficção é o único lugar – [...] – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais, sem referência a seres autônomos, de seres totalmente projetados por orações. É isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. (ROSENFELD, 2007, p. 35)

Antonio Candido (1999), em seu texto “A literatura e a formação do homem”, fala sobre como a ficção tem certo tipo de função psicológica, e, ao falar da necessidade humana da ficção, trata da necessidade do contar e do ouvir histórias e sobre como elas estão presentes em todas as sociedades humanas e servem não só de modelos sociais, mas também como explicações para a própria existência e experiência humanas, como é o caso de histórias religiosas ou míticas. Os textos ficcionais que servem a esta função tomam sempre o real como referência. Em grande parte dos textos de Rosa, como nos que estudaremos neste trabalho, o ponto de partida era a realidade do sertão de Minas Gerais. Sabe-se, contudo, que Guimarães Rosa era homem extremamente intelectualizado, diplomata, conhecedor e participante de um grupo social muito diferente daquele que pretendeu retratar em sua literatura. Como em grande parte de sua produção literária, percebemos aqui um paradoxo: um homem intelectualizado, urbano, não participante da vida e da realidade sertaneja a escolhe como ponto de partida para a sua produção ficcional.

Para começarmos a compreender um pouco melhor esse paradoxo, é importante situarmos a produção literária dos textos estudados neste trabalho dentro de um momento muito especial da nossa história brasileira que também vivia um paradoxo semelhante. Os primeiros anos do século XX traziam para o país profundas mudanças sociais, principalmente a partir da industrialização e do crescimento das áreas urbanas, que, nos anos 30 pós-revolução constitucionalista, se espalham e se solidificam na maior parte do Brasil e trazem consigo a idéia do progresso capitalista. Apesar dessas profundas mudanças vividas por parte do país, os “homens do sertão” (ROSA, 2001), os dessa realidade rural fortemente presentes na literatura de Rosa, viviam em uma sociedade muito

diferente da do novo ideário: sociedade paternalista, na qual o Estado e as organizações legais ainda não haviam chegado e que, por isso, criara outras maneiras de controle, de lei e de organização social.

A literatura brasileira do início do século XX começa a refletir essa realidade dual brasileira, e o faz principalmente por meio daquilo que se convencionou chamar prosa regionalista. Candido (1999), ainda em seu texto sobre a literatura e a formação do homem, propõe que a literatura regionalista é uma forma de procura pelo que é brasileiro, tanto por meio do uso de modelos europeus quanto por meio de pesquisas de aspectos locais. Afirma, ainda, que a função social dos textos regionais foram tanto humanizadoras quanto alienadoras. Humanizadoras na medida em que conseguiam, pela escolha de narrador e linguagem, aproximar o homem rural representado em sua ficção do homem escolarizado que escrevia – e daqueles que depois a leriam –, sem uma divisão clara de vozes e sem a busca pela representação desse homem de forma pitoresca, como, por exemplo, pela tentativa de representar foneticamente a sua fala. Ele propõe que muitos autores regionalistas usavam a fórmula do pitoresco e do exótico e acabavam descaracterizando uma realidade que propunham tratar e defender.

A literatura de Rosa, apesar de tratar de tão delicado paradoxo da realidade brasileira, o faz de maneira completamente nova, libertando a ficção daquilo que Candido (*apud* MELLO, 2000) chamou de ‘cômodas muletas’: o pitoresco e o realismo. Rosa cria mundos que transcendem uma simples representação de uma dada realidade. Os mundos de suas narrativas são mundos onde os homens são a desconstrução e a reconstrução subjetiva daquilo que o autor vê como realidade rural brasileira e são, tendo voz e linguagem próprias, uma proposta filosófica e estética para a literatura regionalista corrente, criando o que Candido (1999) chama de super-regionalismo. Mello diz que:

[...] quando Guimarães Rosa “despojou [o romance regional] das suas cômodas muletas, o pitoresco e o realismo” (CANDIDO, 1979, p. 23), ativou uma representação alegórica de identidade nacional, oportunizando a incorporação da diferença, das diferentes vozes – de forma estrategicamente diversa daquela até então veiculada pelas narrativas afiliadas à ‘pedagogia nacionalista’. (MELLO, 2000, p. 154)

Ao afirmar, portanto, que a literatura de Rosa possui um caráter supra-regionalista e funciona como possibilidade de humanizar o leitor por meio da construção da personagem, devemos analisar os aspectos específicos e formais que estatuem essa função.

1 “São Marcos” e “Campo geral”, uma proposta de leitura: narrador e linguagem

A partir da proposição de que os textos de Rosa alcançam o que Candido chama de função humanizadora da literatura por meio do trabalho com narrador e com a linguagem, escolhemos analisar como se dá esse processo em dois momentos distintos de sua produção literária: no conto “São Marcos”, de *Sagarana*, e no poema-romance “Campo geral”, de *Corpo de baile*. A escolha desses dois textos se deu por dois motivos principais: o primeiro é por percebermos que ambos os textos tratam do sentido da visão – em “São Marcos”, o protagonista sofre o feitiço que o cega, e, em “Campo geral”, o menino Miguilim, míope, aprende a ver com a chegada do médico, que visitava o Mutum –; o segundo, por ser “São Marcos” um “conto experimental”, já que nele ficam mais latentes, como nos propõe Roncari (2004), os processos de criação literária do autor.

Walter Benjamin (1994), em seu ensaio sobre a obra de Leskov, afirma que, desde a ascensão da burguesia e a consolidação de sua ideologia, a força narrativa tem perdido o seu prestígio e a sua importância. O advento do romance seria o identificador principal desse declínio.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem precede da narrativa oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira a experiência do que ele conta: sua própria existência ou a relatada por outros. E incorpora a coisa narrada à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe mais conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Outro aspecto que Benjamin vê como parte do declínio da arte narrativa é a necessidade que o homem moderno tem de informação. Para Benjamin, a informação – a explicação minuciosa para o relato dos fatos – é o oposto da arte narrativa. Esta deve evitar explicações e propor situações para a livre leitura e interpretação daqueles que têm contato com ela: “ele (o leitor) é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

As idéias de Walter Benjamin, aplicadas ao estudo da narrativa de Leskov, podem ser trazidas para a discussão das narrativas aqui estudadas. Essas idéias estão em

concordância, também, com o estudo de Nelly Novaes Coelho (1991) sobre o narrador de Rosa, intitulado “Rosa e o homo ludens”. Nesse estudo, ela propõe que Guimarães Rosa se diferenciou de seus colegas regionalistas principalmente por um aspecto: o narrador. O narrador dos regionalistas era carregado da ideologia do progresso capitalista de início de século e da necessidade de explicação. O narrador da obra de Rosa é, de maneira geral, contrário a esse outro: na poética rosiana não há explicações, a palavra é usada para criação e, conseqüentemente, para um repensar da representatividade do homem rural brasileiro na literatura. Coelho divide esses dois narradores opostos – o da narrativa regionalista de 30 e o de Guimarães Rosa – em narrador-*sapiens* e narrador-*ludens*.

Se é verdade que o ‘romance de 30’ foi criado pelo HOMO SAPIENS, pela racionalista que analisa a realidade e utiliza a literatura como um meio de expressar uma verdade humana e social através de uma ‘forma que tem aparência de mentira’ (...) não é menos verdade que a narrativa rosiana procede do homo ludens, daquele que está presente nos rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação.” (COELHO, 1991, p. 256)

Coelho afirma que esse narrador-*sapiens* é um narrador que sente a responsabilidade de denunciar uma dada realidade injusta e desumana na qual vivem os homens de uma dada região. Para essa denúncia, o narrador-*sapiens* faz uso do que ela chama de palavra-depoimento. A palavra-depoimento se caracteriza por essa necessidade de denúncia e se aproxima daquilo que Benjamin chamou de informação, advinda da ascensão da burguesia e do gênero romance. A palavra-depoimento é a palavra de um indivíduo. É a palavra de um narrador que não vive aquela realidade que procura representar, mas a assiste e a interpreta como boa ou ruim pela sua ideologia e assim a relata aos leitores. O narrador de Rosa parece não se preocupar com esta palavra-depoimento. Ao invés de usar a palavra para a denúncia de uma dada realidade, ele “vem contar coisas da espantosa e natural aventura humana no mundo. Não vem para denunciar ‘desventuras’, mas para permitir a todos que participem da experiência narrada, seja pela emoção, pela alegria ou pela piedade” (COELHO, 1991, p. 258).

É importante compreender que esse narrador *ludens* não é, contudo, um narrador ingênuo. Ele ora nos expõe a uma linguagem cifrada, por vezes poeticamente encantatória, para nos desviar de seu primeiro objetivo narrativo, ora mescla, na voz mesma dessas suas

personagens, ensinamentos, propostas e discussões que vão além da realidade narrativa perceptível nas primeiras leituras. Rosa, apesar de não usar esse narrador para denúncias, pede um leitor que perceba, por meio de cuidadosa leitura, que ele utiliza esse narrador como maneira de expor opiniões, sentimentos e visões sobre o homem, sobre a política e a realidade brasileiras, e de discutir aspectos filosóficos e míticos. Roncari afirma que

(...) a astúcia e a estratégia literária do autor consistem na criação de enigmas e mistérios, escrevendo de modo cifrado e misturando aos fatos da experiência uma quantidade de elementos místicos e cabalísticos, o que nos faz imaginarmos mexendo com deuses, santos e demônios; porém, isso deve ser mais uma razão para nos alertar sobre a necessidade de esforço crítico e decifratório, como forma de não sucumbir aos mistérios, cujos significados, entretanto, também precisam ser compreendidos. (RONCARI, 2004, p. 106)

Em “São Marcos”, a voz do narrador, ainda como nos apontou Roncari (2004), é tripartida. Existe a voz que conta a estória; a do autor – ele é João; e a da personagem – o homem escolarizado que vive no supersticioso Calango Frito, mas, apesar de listar 72 outras supersticiosas crenças suas, não acredita em feitiços. Esse processo de narração deixa latente como esse é um conto experimental, em que Rosa parece buscar a melhor maneira de usar em sua estória aquela palavra-criação de que falava Coelho (1991) e, ao mesmo tempo, discutir realidades artísticas e sociais do Brasil. Morando no Calango Frito, o que João gostava era de ir para dentro da mata com o pretexto de caçar. Levava até a incômoda espingarda, que de nada lhe serviria, pois seu objetivo era outro: observar árvores, passarinhos, o lago. O sentido da visão, que possibilita ao protagonista observar a grandiosidade e a beleza da vida que o cerca, parece também funcionar como uma metáfora para a capacidade de percepção poética do mundo, como no episódio do bambuzal. A estória é a narração de um de seus passeios pela mata. No caminho, encontra o João Mangolô (mais um João? Ou o mesmo, duplicado?), negro feiticeiro famoso da região. Mostrando todo seu desprezo pelos feitiços, o narrador João faz chacota do homem, zombando de sua aparência e de sua cor. Mangolô, então, “passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu pra dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta” (ROSA, 2001, p. 267). Nosso narrador continua pela vereda, onde encontra Aurísio Manquitola.

A entrada de Mangolô e Manquitola no conto revelam um novo elemento que nos permite ligar o narrador de “São Marcos” a uma tentativa de retomar aquele contador de histórias proposto por Benjamin (1994) e a sua voz àquela da criação proposta por Coelho (1991): a mescla de elementos rurais brasileiros e de elementos da mitologia clássica. Sabe-se que as histórias dos deuses mitológicos serviam como narrativas que “incorpora(m) a coisa narrada à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIM, 1994, p. 203) e pretendem dar conselhos sobre a realidade humana. Roncari (2004) propõe que poderíamos ligar João Mangolô à figura mitológica do Melêagro, que derrota o javali de Ártemis, e cuja vida depende de um tição escondido pela mãe, visto que o homem cria porcos e que tais porcos, à meia noite, transformam-se em feras, e que João – o narrador-personagem-autor –, no seu zombar de Mangolô o compara a “uma cabiúna de queimada (...) com um balaio de rama de mocó por cima” (ROSA, 2001, p. 266). Outra evidência desta mescla é a presença do mito de Saturno ou Cronos, deus representado com a foice, que, tendo sido enganado pela esposa, engole a pedra no lugar do filho. Nesta primeira passagem mais claramente:

E só hoje que eu realizo que eu era o pior-de-todos, mesmo que o Saturnino Pingapinga, capiau que – a história á antiga – errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal de engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para mandar aviar

E, de maneira mais velada, na representação de Saturno na figura de Aurísio Manquitola, que, como Cronos, carrega uma foice e nos vem contar sobre a experiência da temporalidade humana.

Manquitola, assim como todos aqueles da sua região, crê em feitiços e, na conversa, João, comentando com ironia a arma do colega, pergunta se ela era mais forte até que rezas, como a de São Marcos, que sabia de cor. Para provar que a oração a São Marcos² era “reza muito braba” e que com ela se deveria ter cuidado, Manquitola nos conta duas estórias de feitiço, a estória contada por Manquitola pode ser vista como o que Todorov (2006) chama de narrativa de encaixe. Nessas narrativas também podemos encontrar o

² A reza de São Marcos aqui presente é diferente da oração católica. “São Marcos”, no texto, é uma oração fruto do sincretismo religioso brasileiro entre religiões de origem africana e o catolicismo. Ela é usada popularmente para feitiços de bem ou mal.

homem da contação de histórias de Benjamin (1994), aquele da palavra-criação. Na primeira, conta o caso de um amigo que teve que dormir no mesmo quarto que outro, que, supostamente, diz a tal reza e tem ataques sobrenaturais. Na segunda, mais longa, Gestal da Gaita, homem “sem preceito e ferrabrás, mas [de] bom coração” (ROSA, 2001, p. 270), ensina a tal reza ao Timbó, que havia sido enganado pela mulher e seu amante: inventaram que ele tinha feito desaforos a um tal homem importante da cidade, que o bateria e o prenderia. Preso, Timbó faz a reza à meia-noite e, com a força dada pela reza, escapa da prisão, corre “quatro léguas”, bate na mulher, no amante, e destrói toda a casa, “no que era de recheio” (ROSA, 2001, p. 273).

O diálogo no qual Manquitola conta a estória a João precede um procedimento que vai ser comum em *Corpo de baile*: a tomada da voz narrativa pela personagem. Neste diálogo, Manquitola não é constituído somente pela voz do narrador, mas também pela sua própria voz, que conta a história do Timbó ao José: as marcas de diálogo são interpostas com três pontos, dentro dos quais Aurísio toma a palavra e transforma em sua a narrativa de João – por meio do uso das narrativas de encaixe. É pela sua própria voz que sabemos um pouco do que ele acredita, de como ele se constitui:

... Então, primeiro, o Gestal da Gaita, que neste dia estava de veneta de ter paciência, disse assim:
– ‘Já sei como é que a gente põe escola pra papagaio velho: bebe este copo de cachaça, todo!’ [...]
... Aí o Gestal da Gaita [...]
... E foi mesmo: por fim o Gestal da Gaita [...]” (ROSA, 2001, p. 271)

Outra marca desse contador de estórias é o uso preciso dos tempos verbais. Primeiramente, para nos ambientar com o mundo da narrativa, há o uso predominante do passado imperfeito: “[...] morava no Calango Frito [...]” (ROSA, 2001, p.261); “trazia comigo uma fórmula gráfica” (ROSA, 2001, p. 262); “[...] ria dessa gente toda do mau milagre [...]” (ROSA, 2001, p. 262); “[...] eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas” (ROSA, 2001, p. 263); “Até os meninos faziam feitiço” (ROSA, 2001, p. 264). Depois do encontro poético no bambuzal, quando o narrador nos leva para dentro da mata, o tempo é predominantemente presente, dando-nos a impressão de coisa existente, vivida: “Não mais avisto os bambus. Agora apanho outra vez a estrada mestra...” (ROSA, 2001, p. 277); “[...]descortino, lá embaixo, as águas[...]”.

Campo Geral também parece ser uma história que retoma este contador de histórias e a palavra-invenção. Percebemos, contudo, que o narrar, assim como nas outras histórias de *Corpo de baile*, já está mais consolidado por Rosa, que escolhe com mais precisão – sem claramente tripartir-lo como em “São Marcos” – o narrador e a linguagem para contar as experiências da vida de Miguilim. A novela, ou romance-poema, conta a história do menino e sua família, moradores do longe lugarejo chamado Mutum. Sabemos, pelo olhar de Miguilim, que sua família está em crise: sua mãe envolvera-se com o irmão do marido e, mais tarde, com o agregado Luisaltino, que depois é morto por Berno, o pai, que acaba por suicidar-se. Nesse entremeio, Miguilim ainda perde seu irmãozinho Dito, é forçado a trabalhar no roçado com o pai e depois, por conta de uma briga com o irmão Liovaldo, a viver um tempo com o vaqueiro Saluz. Depois disso, adocece e é curado por Aristeu. O romance-poema é narrado em terceira pessoa, mas esse narrador, que nas novelas de *Sagarana* aparecia separado da voz das personagens, agrega-se de tal forma ao olhar e à voz destes que, em dados momentos, pensamos ler uma história em primeira pessoa.

O início da narrativa traz duas marcas importantes para a análise deste narrador:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai, e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome, em ponto remoto no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trechos de matas, terra preta, pé de serra. (ROSA, 2006, p. 11)

O narrador em terceira pessoa é perceptível pelo uso dos pronomes “seu”, “seus”. A marca do contador de histórias está, primeiramente, na clara mescla entre precisão e imprecisão na descrição espacial “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água”; na escolha da expressão “um certo” para a abertura da narrativa, como um “era uma vez” fabular; também no uso do pretérito imperfeito, algo que observaremos por toda a história. Esses e outros aspectos conferem à narrativa um tom de fábula, de história contada, algo proveniente da tradição oral de muitas sociedades humanas, da memória vivida de pessoas, e não de uma realidade observada por um olhar estrangeiro. É o narrador-*ludens* permitindo que nós, leitores, dividamos com Miguilim, e não só observemos, a sua vida, as suas sensações e a sua experiência humana.

O próprio menino Miguilim é um contador de histórias, como fica claro no episódio de sua doença: sua recuperação não é somente física, é também espiritual, da alegria

trazida por Aristeu, e a alegria permite que Miguilim volte a inventar estórias, criá-las na sua cabecinha de menino solitário: “Entrava, deitava na rede, tinha tanta vontade de poder tirar estórias compridas, bonitas, de sua cabeça, outra vez.” (ROSA, 2006, p. 129). Apesar disso, não é só por meio das estórias inventadas que percebemos Miguilim como um contador. O principal meio pelo qual podemos percebê-lo é pela própria narrativa de sua estória. O narrador, apesar de marcado foco em terceira pessoa, não fala somente do seu lugar de narrador, mas principalmente da perspectiva social, espacial e estética do menino Miguilim.

Essa colagem de vozes acontece conforme a narrativa toma corpo, em um *continuum*. Logo no início da narrativa, quando começamos a conhecer um pouco das pessoas e do mundo do menino, a terceira pessoa é um tanto mais marcada. Como na apresentação da mãe de Miguilim e do Mutum:

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro, ou mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. – ‘Oê, ah, o triste recanto’ [...] (ROSA, 2006, p. 12)

Logo na página seguinte, na qual apresenta o pai, a narração possui mais da voz de Miguilim. É como se, dentro do narrar da personagem, ouvíssemos a voz, ou o pensamento, do menino. Como nesta descrição do pai: “[...] Miguilim devia de ter procedido mal e desgostado do pai, coisa que não queria, de forma nenhuma, e que mesmo agora largava-o num atordoado arrependimento de perdão. De nada, que o pai crescia, raivava.” (ROSA, 2006, p. 13). Observemos que o narrador já não usa mais o pronome ‘seu’ para o pai, a palavra pai é precedida de artigo definido, o que aproxima o nosso olhar do olhar de Miguilim. Também, o sentimento do menino diante da situação, e a sua opinião sobre o pai – o pai estava zangado por ele não tê-lo cumprimentado na sua chegada de viagem – não nos são apresentados de forma indireta, com um verbo que os explique, “largava-o num atordoado arrependimento de perdão” e não, ‘Miguilim sentia-se arrependido’; “De nada, que o pai crescia, raivava”, e não, ‘seu pai tinha raiva do jeito de Miguilim’. O uso do pretérito imperfeito, além de seu caráter de fábula, também faz parte do discurso indireto livre, já que, na maioria dos verbos, a conjugação de primeira e terceira pessoas são idênticas: “coisa que não queria” – eu queria, ele queria. Por vezes, o

processo dessa unificação de vozes é tão grande que percebemos o uso de pronomes pessoais de primeira pessoa, como na passagem do passeio noturno, “Mãe minha Mãe.” (ROSA, 2006, p. 73); ou em trechos vários com o uso da expressão “a gente”. Ainda, o “a gente” transita entre forças gramaticais e ideológicas: gramaticalmente de terceira pessoa do singular, ideologicamente de primeira pessoa do plural, a partícula acaba por jogar um laço interlocutivo que realiza aquilo que propõe o narrador benjaminiano, ao trazer o leitor/ouvinte para a narrativa.

Esse mesmo processo de unificação de vozes é claramente observável durante toda a narrativa. Como no trecho em que o menino nos conta a estória da cadelinha Pingo-de-Ouro e seu filhote:

[...] Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve cachorrinhos. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. [...] Ele se esticava, rapava, com as patinhas para adiante, arrancando terra mole preta e jogando pra longe, pra trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva. (ROSA, 2006, p. 18)

Ou no episódio em que está carregando no bolso bilhete do tio para a mãe, tentando esconder de todos o quão confuso se sentia. Nesta passagem, além do uso dos artigos antes dos nomes dos familiares, observamos novamente o uso do discurso indireto livre, confundindo a voz do narrador e a da personagem – podia, tinha – e nos aproximando da narração, conduzindo o nosso olhar para a perspectiva do menino Miguilim: “O Dito suspendia um susto na gente – que sem ser, sem saber, ele atinava com tudo. Mas não podia contar nada a ninguém, nem ao Dito, para Tio Terêz tinha jurado. Nem ao Dito!” (ROSA, 2006, p. 18)

Outro aspecto interessante a observar, e que pediria um estudo mais aprofundado de vocabulário e linguagem em cada um dos episódios, é como o texto alcança tons diferentes para cada uma das personagens com quem Miguilim tem contato no episódio narrado. Há ternura nos quadros da mãe; com o pai o tom é de dureza, medo e raiva; os episódios do Tio Terez e de Aristeu trazem alegria.

Além do trabalho com o narrador, assim como em “São Marcos”, observamos a mescla de aspectos regionais e de elementos da mitologia grega na figura de Seo Aristeu. O Aristeu da mitologia é o deus apicultor que perde suas amadas abelhas. Elas são destruídas pelas ninfas por vingança pela morte de Eurídice, mas que as retoma depois do

sacrifício de animais. De dentro da carcaça desses animais cobertos por folhas, renascem as abelhas, e a alegria de Aristeu. Na história de Miguilim, Aristeu é o que vai lembrar o menino de ser “sempre alegre”:

Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um favo grande de mel de oropa, enrolado nas folhas verdes. – ‘Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouría...’” (ROSA, 2006, p. 127)

Como em “São Marcos”, a união de aspectos regionais e míticos permitem a recriação de uma realidade que se estende muito além de seus limites regionais e pictóricos para a criação de uma suprarrealidade mítica de que, afirma Benjamim (1994), o homem moderno tanto precisa, distanciando a narrativa da palavra informativa.

Rosa escolhe o homem do sertão mineiro como ponto de partida para a sua criação artística e constrói suas narrativas a partir da experiência desses homens no mundo, não a limitando às agruras trazidas pela pobreza ou pela limitação social e histórica. Tais elementos estão presentes, mas não como dados únicos para a experiência do homem no mundo. A personagem rosiana tem voz e participação no espaço ficcional da narrativa, é construtora desse espaço e reflete sobre ele não pelo filtro ideológico da divisão de classes – tão forte e tão importante na narrativa modernista-regionalista –, mas pela percepção humana das dualidades e incoerências da nossa participação no mundo. O universal, portanto, é ponto marcante para a caracterização do homem regional: ele se constitui das dúvidas e das incertezas, como todos os homens, não menos ou mais plenamente. O espaço físico, social e histórico das narrativas de Rosa não são espaços limitadores, mas são palcos cujas peças e personagens nos revelam questionamentos e ensinamentos, aproximando a narrativa daquilo que Walter Benjamin caracterizou como narração despregada da “informatividade” da ideologia burguesa.

Para compreendermos melhor o efeito do narrador de Rosa na constituição das personagens, é importante perceber como esse narrador influencia também a linguagem em que a história nos é contada. Para isso, é preciso compreender que as narrativas rosianas, desde *Sagarana* – ainda que com mais força nos livros subsequentes –, ultrapassam o limite de seu gênero textual, empregando uma linguagem que está sempre no limiar da linguagem prosaica e da linguagem poética. Essa mescla de linguagens e de estruturas no gênero narrativo rosiano se encaixa naquilo que discute Stalloni (2003). Ele afirma que a

obra de literatura é um questionamento ao que veio anteriormente – lembremo-nos da relação da literatura de Rosa com aquela literatura regionalista e modernista de sua época – e pretende sempre abranger a ideia que se tinha da estrutura daquele gênero até então. Podemos propor, portanto, que a literatura de Rosa abrange os gêneros narrativos – conto, novela e romance – por meio da mescla da linguagem lírica e da linguagem prosaica. Stalloni (2003) usa a nomenclatura prosa poética para caracterizar esse novo entre-gênero. Podemos observar claramente como esse entre-gênero se dá pela mescla das linguagens neste exemplo de “São Marcos”, quando João sai do bambuzal e segue a estrada, descrevendo orquídeas:

E nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de cores, com pétalas desconformes, franzidas, todas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados, e roxos, e ambarinos – ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista. (ROSA, 2001, p. 277)

e as femininas imbaúbas:

As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria – só três ou quatro esgalhos – as folhas são estrelas verdes, mãos verdes espalmadas; mais longe, levantam-se das grotas, como chaminés alvacentas; longe-longe, porém, pelo morro, estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato. (ROSA, 2001, p. 278)

Cannabrava, em seu ensaio sobre *Corpo de baile*, nos diz que Rosa sofria, como sofria James Joyce, de um “gigantismo” verbal (CANNABRAVA, 1991, p. 264). O uso da expressão “gigantismo verbal” concorda com o que Cüller (1999, p. 78) define como poema. Ele afirma que a lírica sofre de “extravagância”, de certo exagero na linguagem que serve de base para um dos principais efeitos desejados pelo poema: o sublime, ou o uso da linguagem para exceder a capacidade humana de explicação e de compreensão daquilo que se vê como real. As narrativas de Rosa, em sua maioria, de maneiras diferentes em cada livro, apresentam técnicas próprias dos poemas líricos. A sua narrativa, assim como o poema lírico aqui descrito por Cüller,

É (um)a estrutura de significantes que absorve e reconstitui os significados, na medida em que seus padrões formais têm efeito sobre suas estruturas semânticas, assimilando os sentidos que as palavras têm em outros contextos e sujeitando-as a nova organização, alterando a ênfase e o foco, deslocando sentidos literais para sentidos figurados, colocando termos em alinhamento, de acordo com padrões de paralelismo. É o escândalo da poesia que traços ‘contingentes’ de som e ritmo sistematicamente infectem e afetem o pensamento. (CÜLLER, 1999, p. 81)

Apesar de perceptível mescla de poesia nas narrativas de *Sagarana*, em “São Marcos” essa matéria poética, que consideramos ser de primeira importância para a análise dos textos de Rosa, ainda parece estar bastante descolada daquela voz que conta os fatos. Em “Campo geral” essa distância de vozes já não é clara. Na estória de Miguilim não é só o narrador que possui voz poética, também ele, menino do sertão, constrói seu narrar poeticamente. Assim como Candido, Cannabrava, ao estudar “Campo geral”, afirma que uma das principais diferenças entre Rosa e seus contemporâneos está na maneira como ele constitui a fala das suas personagens:

Os nossos sertanistas em geral, como Afonso Arinos, e o próprio Monteiro Lobato, estão impregnados da literatura dos clássicos portugueses: o resultado é que eles escrevem certo e seus personagens falam errado. O preconceito de que o homem do interior fala errado retirou dos diálogos que figuram nesses livros, admiráveis sob outros aspectos, aquele feitiço corrente de coisa vivida. (CANNABRAVA, 1991, p. 266)

Ele ainda afirma que Rosa evitou essa realidade literária procurando exprimir-se “na língua do caboclo e explorando todos os matizes cambiantes do dialeto brabo” (CANNABRAVA, 1991, p. 266). Em outras palavras, a linguagem do homem do campo – estudada por Rosa – é o ponto de partida da sua criação literária. Em “São Marcos”, ainda partida pela divisão estrutural das vozes descritivas e narrativas, mas, em “Campo Geral”, magistralmente composta da mescla da linguagem “cultura” da literatura portuguesa e da fala brasileira, dando às vozes rurais o *status* de linguagem literária. O que vemos em “Campo geral” é a linguagem da infância codificada em palavra poética, velada, misturada por completo dentro do narrar. A todo momento, temos inserções de pensamentos, observações e percepções de Miguilim, que, por meio da palavra, nos questiona sobre a vida. Observemos a passagem em que Miguilim nos conta que, quando pequeno, havia entrado

no meio de uma boiada, já que ouvira que se não tivesse medo dos bois eles nada lhe causariam:

Miguilim sabia que a gente não tivesse medo não tinha perigo, não se importou mais, andou logo por dentro da boiada, duma boiada chegada, poeira de boi. Daí, foi um susto, veio Pai, os vaqueiros vieram com as varas, carregaram com ele o Miguilim para o alpendre, passavam muito ralho [...] De em diante, Miguilim tudo temeu de atravessar um pasto, a tiro de qualquer rês, podia ser brava, podia ser mansa, essas coisas. Mas agora Miguilim queria merecer paz dos passados, se rir seco sem razão. Ele bebia um golinho de velhice. (ROSA, 2006, p. 71)

Ou a passagem em que estão todos em um passeio noturno, observando vagalumes:

Mãe minha mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: – ‘O lumêio deles é um acenado de amor...’ Um cavalo se assustava, com medo que o vagalume pusesse fôgo na noite. Outro cavalo patalava, incomodado com seu corpo tão imóvel. Um vagalume se apaga descendo ao fundo do mar. (ROSA, 2006, p. 73)

Como fica claro nas passagens, Rosa não se limita à pura tentativa de representação da língua do homem do sertão de Minas Gerais. Ela começa nela, mas, como afirma Xisto, em seu artigo “À Busca da Poesia”, no qual ele expõe como a narrativa de Rosa está embebida de poesia e como ela pode ser uma proposta para a própria revitalização dos gêneros literários romance, novela e conto,

A linguagem de Guimarães Rosa provirá, portanto, dos Gerais, em boa parte. Mas nas serranias ecoam vozes de toda parte. Vozes arcaicas, desde aquelas que “vocavit Adam Animae viventis.” Vozes exóticas. Vozes ecumênicas. Vozes eruditas. Vozes requintadas. De circunstâncias. De essências. De quintaessências. (XISTO, 1991, p. 125)

Rosa, quando questionado sobre seu trabalho com a linguagem por seu tradutor Lorenz (LORENZ, 1991, ps. 81-84), afirma que a sua intenção é “limpá-la (a palavra) das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu sentido original” (ROSA, *apud* LORENZ, 1991, p. 81). Rosa considerava a língua a sua metafísica, o seu espaço de criação desligado do “peso da temporalidade” (LORENZ, 1991, p. 84). Ele a considerava como a porta para o infinito. Principalmente a partir de *Corpo de baile*, percebemos

claramente os dois pilares nos quais Rosa estabelece a sua escritura: na recriação metafísico-poética da linguagem e nos elementos dialetais de sua região.

Esses dois elementos de linguagem são fundamentais para a análise e melhor compreensão de “São Marcos”. A temática de “São Marcos”, como aponta Roncari (2004), parece ser a discussão de duas propostas literária distintas: a da temporalidade, do caminho da esquerda, por onde vai Cronos; e o da direita, o caminho da palavra-criação, por onde caminha poeticamente o nosso narrador. No episódio do bambuzal aprendemos a escolha da linguagem literária do autor-narrador: a da poesia universal, livre das amarras temporais da poesia do amigo “Quem-Será”. A palavra, para Rosa, era a sua possibilidade metafísica. E assim escolhe fazer por meio de diferentes técnicas narrativas que lapida em *Corpo de baile*, e que atingem seu ponto máximo no narrador de *Grande sertão: veredas*.

Podemos propor, portanto, que os textos de Rosa aqui trazidos para análise, atingem a função humanizadora porque ambos, de maneiras diferentes, nos fazem experimentar a voz das personagens que, representativas para o homem rural brasileiro, ultrapassam os limites de sua região, e vêm ajudar a experimentar a sua experiência no mundo.

Em São Marcos, podemos participar da voz do José, o Izé, o Zé ninguém, um entre tantos “jagunços, malandros, prostitutas, crianças, loucos, pobres coitados, bois, animais, o burrinho pedrês —, excluídos de outra natureza, não-urbanos, sertanejos, apresentados de um ponto de vista inteiramente diferente” (SPERBER, 2008), porque o narrador-autor João, experimenta, ao ficar cego na mata, a verdade humana daqueles Josés – “nesta estória também me chamarei José”. Ele, que no começo da narrativa duvida da possibilidade de feitiços – nega a voz do outro – quando cego perdido na mata, se vê no lugar desse José. É só quando consegue tomar a voz do outro para si – como o autor faz tão magistralmente com as vozes rurais e eruditas presentes em seus escritos – é que ele pode ter devolvida a sua capacidade de ver novamente a realidade e fruí-la e contemplá-la esteticamente.

Em “Campo geral”, Rosa não toma o narrador para si, para depois internalizar a voz da personagem rural, mas nos guia pelo olhar de Miguilim, por sua perspectiva. É só a partir dela que nos é permitido participar da realidade de Miguilim tal qual ele a vê: com olhos de menino míope, que vai, mais tarde, quando o médico lhe empresta os óculos, afirmar que pode ver a beleza, que antes dizia não poder reconhecer, do Mutum.

E é assim, por meio do uso preciso de narradores e de linguagem que as narrativas de Rosa, como o cantar das sereias a desviar desavisados nautas, nos levam por veredas do brasileiro e do universal: são mineiros, jagunços, crianças que se transfiguram em homens, demônios e deuses diante de nossos olhos. Nas estórias escolhidas aqui, esse passeio nos leva a experimentar a voz e o olhar do outro, não como forma de catequizações artísticas ou de romantizações sentimentalistas, mas por meio da experiência, do viver latente, do humano latente. A narrativa de Rosa “não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1999, p. 85).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do livro, ano: [1970?]

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica ideológica e literária*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa; ensaio*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Transcendência do regional*. In: *Remate de Males*. Número Especial Antonio Candido. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL Unicamp, 1999.

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

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. *In:* COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

CÜLLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca (Produções Culturais Ltda), 1997.

KERÉNYI, Karl. *Os deuses gregos*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix.

LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In:* COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

MELLO, Cléa Corrêa de. A construção discursiva do nacional em Guimarães Rosa. *In:* DUARTE, Lélia Parreira et al (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1973.

RONCARI, Luiz. *O Brasi de Rosa: O amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

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

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

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

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. *In:* *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários: a comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

XISTO, Pedro. À Busca da Poesia. *In:* COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.