

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

BRENDA DE SENA MAUÉS

**FICÇÃO E SOCIEDADE EM GUIMARÃES ROSA: INTERPRETAÇÃO
DOS CONTOS “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” E “MINHA
GENTE”**

BELÉM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

BRENDA DE SENA MAUÉS

**FICÇÃO E SOCIEDADE EM GUIMARÃES ROSA: INTERPRETAÇÃO
DOS CONTOS “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” E “MINHA
GENTE”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM
2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

BRENDA DE SENA MAUÉS

FICÇÃO E SOCIEDADE EM GUIMARÃES ROSA: INTERPRETAÇÃO DOS CONTOS “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” E “MINHA GENTE”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: ____/____/ 2011

Conceito: _____

Banca Examinadora

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor (a): _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Orientador)

Instituição: Universidade Federal do Pará

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao final de mais esta etapa da trajetória acadêmica, há muito, por mim sonhada, desejo agradecer...

A Deus, esconderijo nos momentos difíceis, mão amiga que me guia e me impulsiona pela vereda que devo trilhar, Tua sabedoria é o ideal a ser buscado na minha vida profissional.

A meus queridos e amados pais, Antonio e Maria, de quem obtive não só o ensino gentil, mas a convivência amorosa e que, além de todo esse amor, me deram a estrutura moral, intelectual e todo o suporte necessário, para finalizar mais esta jornada. A eles, que sempre me orientaram e me apoiaram nesta aventura que é viver, meu eterno agradecimento.

Ao meu irmão, Antonio Junior, companheiro de *travessia ab ovo*.

Aos amigos ellipianos Aldo, Everton, Brenno, Jorge, Loíde, Rafael e Sandro, que compartilham comigo essa inquietude que é o estudo dos textos rosianos, sempre preocupados e dispostos a ajudar, aconselhar e dividir as experiências que possuem.

À amiga Rosalina, sempre compreensiva, interlocutora amorosa e paciente, com a qual dividi cada momento de desassossego e de incômodo, bem como os de alegria e de vitória ao longo desses dois anos, amizade sincera, *estreita e pontual, escolhida para toda a vida, o caminho certo da gente não é nem para a frente nem para trás: só para cima*.

Aos amigos de outras paragens, atenciosos, que ofereceram ajuda nos momentos cruciais desta caminhada, apontando soluções ou simplesmente ouvindo as minhas queixas.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

Ao meu orientador, professor Dr. Sílvio Holanda, sem o qual nada disso seria possível, meu especial agradecimento pela sua dedicação, paciência, empenho, atenção e seriedade respeitosa; e pelos conselhos que servirão para a vida toda, sua sensibilidade e competência na arte de ensinar são o ideal a ser buscado por todo educador.

Para minha avó Irene, que tem o maravilhoso dom de transformar em ouro tudo em que que toca; meu avô Osvaldino, *in memoriam*, de quem sempre mato as saudades nos olhos verdes do seu legado; e minha avó do coração Tereza, *in memoriam*, que tornou a minha infância doce.

[A literatura] não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.
(Candido, *O direito à Literatura*, p. 244)

SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
INTRODUÇÃO	10
1. EMBASAMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO	14
1.1. A Estética da Recepção.....	14
1.2. A Hermenêutica Literária.....	22
2. “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” E “MINHA GENTE”: DOIS CONTOS EM ESTUDO	29
2.1. A tradição clássica e religiosa.....	31
2.2. O retrato do Brasil.....	41
2.3. O amor e o poder.....	47
3. A HISTÓRIA RECEPCIONAL DE SAGARANA	55
3.1. A polêmica estreia.....	56
3.2. Os primeiros olhares.....	59
3.3. Duas leituras recentes.....	71
3.4. A crítica social.....	77
CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

RESUMO

O presente trabalho tem como base teórico-metodológica a Estética da Recepção, corrente de teoria literária surgida no final da década de 1960 em oposição aos dogmas marxistas e formalistas, na medida em que eles ignoram o papel do leitor enquanto principal destinatário da obra literária. A pesquisa está centrada em uma abordagem hermenêutica e embasada em uma leitura que relaciona a literatura e a sociedade, tendo em vista que é possível encontrar ecos de ideais humanistas dentro da obra como um todo, mas, principalmente, dentro dos contos que serviram de *corpus* para este estudo. Desse modo, seguindo o viés metodológico postulado por Jauss (1921-1997), no qual o sentido da obra deve ser buscado dentro de uma constituição dialética entre o próprio texto e o leitor, este trabalho traça um exame dos contos “A volta do marido pródigo” e “Minha gente” de *Sagarana*, sobretudo no que concerne aos vínculos temático-formais e à análise da construção dos personagens dos contos mencionados. Nestas narrativas, é possível identificar lides políticas e amorosas que se desenvolvem paralelamente ao longo da trama, em linhas gerais, é retratada a forma do exercício da política partidária e das relações familiares no Brasil do início do século passado, cada conto molda essas temáticas à sua própria maneira, um de forma mais cômica, privilegiando os aspectos políticos e sociais, outro enfatizando as relações familiares. Em “A volta do marido pródigo”, depara-se com um protagonista de evidente procedência folclórica, dentro de uma narrativa que dialoga com a parábola do filho pródigo e com a fábula esópica do cágado e do sapo. Em “Minha gente” encontra-se uma história em que é estabelecida uma relação entre a vida dos personagens e o jogo de xadrez. Embora guardem diferenças significativas entre si, as narrativas que aqui nos servem de *corpus* possuem muitos aspectos em comum. Este trabalho levou em consideração estudos já consolidados acerca de *Sagarana* como o é o de Álvaro Lins em *Mortos de sobrecasaca*, bem como outros, mais recentes, de pesquisadores como Luiz Roncari (*O Brasil de Rosa: o amor e o poder*), Gilca Seidinger (*Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*), Nildo Benedetti (*Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*) e Sílvio Holanda (*Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*).

Palavras-chave: *Sagarana*. Guimarães Rosa. Estética da Recepção.

ABSTRACT

This work has as theoretical and methodological basis the Aesthetic of Reception, the school of literary theory that emerged in the late sixties in opposition to the dogmas Marxist and formalist, to the extent that they ignore the role of the reader as the main recipient of the literary work. The research is focused on a hermeneutic approach and grounded in an analysis that relates literature and society, considering that is possible to find echoes of humanist ideals in this book, mainly within the tales that form the *corpus* for our analysis. Thus, following the methodological bias postulated by Jaus (1921-1997), in which the sense of a literary work should be sought into a dialectic constitution between the text and the reader, this paper outlines a survey of short stories “A volta do marido pródigo” and “Minha gente” of *Sagarana*, especially when it comes to the thematic and formal ties and to the analysis of the characters. In these narratives, it is possible to identify political and amorous disputes which are developed at the same time along the plot, in general, is depicted the form of the assignment partisan politics and the family relationships in Brazil at the beginning of last century, each tale casts these thematics in their own way, one more comic, focusing on political and social issues and the other emphasizing family relations. In “A volta do marido pródigo” we found a hero with a obvious folk origination within a narrative that dialogues with the parable of the prodigal son and the Aesopian fable of turtle and toad. “Minha gente” tells a story of a relation between the characters lives and the game of chess. Although they retain significant differences between them, those stories have much in common. We took into account studies already established about *Sagarana* as it is the *Mortos de sobrecasaca* of Álvaro Lins, as well as others, more recent, of researchers such as Luiz Roncari (*O Brasil de Rosa: o amor e o poder*), Gilca Seidinger (*Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*), Nildo Benedetti (*Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*) and Sílvia Holanda (*Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*).

Key-words: *Sagarana*, Guimarães Rosa, Aesthetic of Reception.

INTRODUÇÃO

A obra objeto de nossa análise, *Sagarana*, é o livro de estreia do ficcionista mineiro João Guimarães Rosa, escrito em 1937, mas publicado somente em 1946 pela editora Universal. Composto *a priori* por doze contos, concorreu em 1938, sob o título provisório de *Sezão*, substituído mais tarde por *Contos*, na qual o autor era identificado apenas com o pseudônimo de *Viator*, ao prêmio Humberto de Campos, promovido pela livraria José Olympio. Embora fosse bastante elogiada e estivesse empatada por dois votos a dois, a obra terminou ficando em segundo lugar, pelo voto de desempate de Graciliano Ramos, perdendo, deste modo, por três votos a dois para *Maria Perigosa* de Luís Jardim, que, posteriormente, seria o autor das famosas ilustrações dos contos de *Primeiras Estórias*.

Em 1945, o criador de Riobaldo retoma os originais de *Sagarana* e refaz o livro suprimindo três histórias: “Questões de família”, “Uma história de amor” e “Bicho mau”, esta última aparecendo, posteriormente, em *Estas Estórias*. O volume, então com nove contos, foi publicado e considerado pela crítica “como uma das mais importantes obras de ficção aparecidas no Brasil contemporâneo”¹.

Composto de nove contos, o livro aborda temas diversificados e recorrentes, cada conto apresenta uma especificidade e um ponto de retorno que é abordado, se não em todas, na maioria das narrativas desta coletânea de contos, como é o caso, por exemplo, das questões de ordem política. É desde o aparecimento deste volume que já é possível identificar as características que se tornariam marcas inconfundíveis deste mestre das palavras, como a visão inovadora sobre a morte, os animais retratados como se fossem seres humanos, as profundas meditações sobre a alma humana e a existência do homem, o regionalismo com dimensões universais e a inovação linguística.

Deste modo, a coletânea de contos objeto de nossa análise tem sido estudada pela crítica brasileira sob diversas perspectivas: cultural, filosófica, linguística, geográfica, entre outras. Estudiosos como Oswaldino Marques, Cavalcanti Proença, Paulo Rónai, Wilson Martins, Antonio Candido e muitos outros reconheceram a singularidade da arte do autor de *Sagarana* e se dedicaram a desvendar os sertões rosianos. Destacam-se, a nosso ver, entretanto, os estudos de cultura, que encontram construtos de uma realidade típica da tradição popular, que é, em Guimarães Rosa, bastante valorizada.

¹ PEREZ, Renard. Perfil de João Guimarães Rosa. In: PEREZ, Renard *et al.* *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 31. Todas as citações no decorrer deste trabalho vão ser mantidas conforme está no texto de onde foram originalmente retiradas, sem a atualização ortográfica.

É possível encontrar em diversas de suas obras a presença de símbolos que correspondem ao imaginário popular, o sertão rosiano é o lugar, por excelência de um universo onde ainda se preservam tradições e valores deixados pelos antepassados, como o descrito nas lembranças de Miguilim, acerca do que aprendera do jeito de viver na roça: “[a]legre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma”².

Atualmente, a pesquisa científica acerca de *Sagarana* e das outras obras de João Guimarães Rosa continua, há uma extensa produção de dissertações e teses que analisam as novelas, os contos e o romance de João Guimarães Rosa, nem por isso esses estudos esgotaram o texto rosiano, do qual ainda se pode extrair uma análise hermenêutica nova, todos esses trabalhos abrem espaço para novas interpretações, além do que essa preocupação em estudar o autor só ressalta sua importância no cenário da literatura brasileira e mundial, tendo em vista que seus escritos chegaram a ser traduzidos para doze idiomas. De acordo com Benedito Nunes, a “grandeza quer dizer aqui pluralidade de sentido. E talvez inesgotabilidade”³. Sendo assim, uma obra como *Sagarana* não está de maneira nenhuma esgotada, todos os estudos já efetuados salientam sua relevância e abrem novas possibilidades de leitura.

Nesse sentido, propõe-se, como foco de estudo, a leitura dos contos “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”, examinando a recepção crítica deles no Brasil, os estudos dedicados à interpretação dessas narrativas, bem como elaborando uma análise comparativa que aponte em que momento elas se aproximam ou se distanciam. De forma mais específica nossos objetivos são os de examinar os vínculos temático-formais entre os contos escolhidos, analisando a construção de seus personagens e aplicando a proposta jaussiana de uma hermenêutica literária centrada no leitor.

A escolha dos referidos contos não foi aleatória, ela se deu tendo em vista suas similaridades, pois, embora guardem diferenças significativas entre si, as narrativas que nos servem de *corpus* possuem muitos aspectos em comum, o próprio Guimarães Rosa confirma isso, ao afirmar que o motivo da retirada de “Bicho mau”, em 1945 foi justamente o fato de ele não ter “parentesco profundo”⁴ com as nove histórias de *Sagarana*, apenas pertencendo à mesma época, seu sentido, porém, era outro.

² ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (“Corpo de Baile”). 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. p. 105.

³ NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 262.

⁴ ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé revelando segredos de *Sagarana*. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27.

Deste modo, no primeiro capítulo nos dedicamos a discorrer acerca do embasamento teórico e metodológico, referente à linha de pesquisa de nossa opção, ao ingressar no curso de Mestrado em Letras, a saber, a Estética da Recepção, concebida pelo pensador alemão Hans Robert Jauss.

Enfatizamos, no nosso trabalho, sobretudo, o diálogo que se opera entre obra literária-leitor, considerando que a teoria a ser aqui explorada diz respeito, dentro de uma perspectiva historicista, exatamente, à recepção que os leitores fazem da obra literária. A questão que Jauss levanta é como se pode reconstruir e compreender novamente o conteúdo de um horizonte de experiência que nos é estranho ou distante. Manifestando, portanto, a importância do leitor na produção do significado do texto, a sua ativa implicação de atribuidor de significados durante o ato de leitura.

Fez-se necessário, ademais, discorrer acerca de alguns aspectos da abordagem hermenêutica que propõe o já citado pensador. Segundo esse teórico, a plena aceção do conceito de hermenêutica engloba a *compreensão*, a *interpretação* (para superar a distância entre o horizonte de expectativas do leitor e o horizonte novo que a obra traz) e a *aplicação*, participando todos esses elementos de forma igual no seu procedimento, afirma, ainda, que a obra literária deve ser encarada como resposta e, assim sendo, o texto se abre ao leitor por meio da pergunta, trata-se da dialética da pergunta e da resposta, para ele é necessária a apropriação de tal instrumento, a fim de que o leitor supere seus horizontes e atinja o horizonte da obra, tendo em vista que toda pergunta, segundo o professor de Constança, é “uma pesquisa que se esforça para conhecer o ente segundo sua existência e sua essência”⁵.

Vale ressaltar, uma vez que a presente dissertação propõe o estudo de dois contos com base nas premissas do método estético-recepcional, que não há, em Jauss, uma teoria específica para a narrativa, tendo em vista que ela possui um *status* hermenêutico equivalente à poesia.

Assim, seguindo os paradigmas da Estética da Recepção e centrando a pesquisa numa abordagem hermenêutica, apresenta-se no segundo capítulo uma proposta interpretativa dos contos que nos servem de *corpus*, com apoio crítico, sobretudo, em Luiz Roncari. Portanto, procuramos investigar as narrativas, principalmente, sob um ponto de vista sociológico.

No terceiro e último capítulo, buscamos estudar a recepção crítica já consagrada de *Sagarana*, mais especificamente das narrativas anteriormente mencionadas, discutindo as possíveis constantes hermenêuticas que dialogam entre si.

⁵ JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire* [Por uma hermenêutica literária]. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 24.

Essa disposição do trabalho se justifica, tendo em vista a própria proposição de Jauss, de que *a priori* a interpretação deveria ser pessoal e livre da influência de outras fontes, para, então, *a posteriori*, se lançar mão de outras ideias interpretativas que se materializaram e se alicerçaram ao longo do tempo.

1

EMBASAMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Se, na história da interpretação de obras de arte, respostas divergentes não se falsificam mutuamente, mas atestam a historicamente progressiva concretização de sentido que se realiza ainda por meio do conflito das interpretações, a que mais isso seria devido senão à possibilidade de conciliação de perguntas legítimas — manifestada ao menos na vivência da arte?

(Hans Robert Jauss)⁶

O trabalho aqui empreendido tem como fundamentação teórico-metodológica a Estética da Recepção (*Rezeptionsästhetik*) sobretudo com base no método de análise que foi elaborado por Hans Robert Jauss, professor de ciência da literatura na seção de romanística, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*⁷, no qual o ex-professor alemão expõe sete teses para balizar a teoria por ele proposta.

Neste capítulo, portanto, dedicamo-nos a discorrer sobre o método recepcional, já que se trata da concepção teórica que norteia a pesquisa aqui empreendida e, portanto, todas as análises posteriores a este capítulo tem como fulcro a Estética da Recepção, agregamos, ademais, um tópico acerca da Hermenêutica Literária, também explorada pelo pensador alemão, tendo em vista que a dissertação produzida tem como finalidade apresentar uma interpretação aos contos que constituem o *corpus* desta pesquisa.

1.1. A Estética da Recepção

Sabe-se que, nas Ciências Exatas vários cientistas seguindo os mesmos caminhos podem chegar aos mesmos resultados. Essa replicabilidade, entretanto, se torna difícil dentro das Ciências Humanas, devido à imprevisibilidade que impera como marca desse campo de estudos, não podemos, por conseguinte, estabelecer leis que sejam universais.

⁶ JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Marion S. Hirschman. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 358.

⁷ *Idem*. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

Por essa razão, o método aqui referido é tomado no sentido de uma atitude de rigor conceitual e ordenamentos de princípios frente ao objeto de estudo, visto que, no campo de estudos da literatura, podemos ter a convivência de interpretações acerca de uma mesma obra literária, devido a pluralidade de sentidos que ela pode adquirir, em função dos diversos olhares que se podem projetar sobre ela, por meio da leitura.

O criador do método da Estética da Recepção, Jauss, vem de uma tradição em que se valoriza muito a ciência, porém ele optou não por ciência, mas por estética, tendo em vista a necessidade de se refletir, de maneira objetiva, sobre um objeto de análise que é literário.

O estético constitui-se em uma reflexão sobre o belo. Há dois modelos de estética, uma forma criada pelo homem e uma forma não criada pelo homem, é lógico concluir, destarte, que existem duas formas de beleza, uma artística e uma natural, estuda-se aqui, assim, a arte que é o belo ou, ao menos, uma parte do belo, se levamos em consideração a estética como a filosofia do belo, na qual está incluída a beleza da arte e da natureza, ao passo que, na estética, enquanto filosofia da arte, exclui-se o belo da natureza.

O Formalismo Russo, por exemplo, se apropriou muito da linguística, com o intuito de buscar analisar algo que fosse concreto e observável, daí a valorização da forma, que apresenta exatamente essas características, os formalistas procuravam efetuar uma análise que fosse científica da obra literária, “[a]quilo que se chama ‘método formal’ resulta não da constituição de um sistema ‘metodológico’ particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autónoma e concreta”⁸.

No que se refere à recepção, sabe-se que Jauss entende que há uma parte da obra que existe por ela mesma, que não depende do leitor, existe de *per se*, trata-se dos dados objetivos, os livros, por exemplo, têm suportes⁹, os quadros têm cores, volumes e linhas. Por outro lado, há uma dimensão da obra que depende do leitor, pois esta só existe em diálogo. O texto é sim linguagem, como querem os formalistas, mas ele é também uma relação com o mundo.

Deste modo, baseado em uma estética literária francesa, Jauss entende que os livros, por eles mesmo, são somente artefatos¹⁰, tornam-se arte, apenas, quando há a interação com o leitor, é dessa maneira que eles são completados esteticamente e isso, ademais, justifica que o leitor, apreciador do texto estético, seja também co-criador da obra, tendo em vista, por exemplo, que o Lalino de “A volta do marido pródigo” só existe na imaginação de cada leitor,

⁸ EIKHENBAUM, B. A Teoria do “Método Formal”. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987. v 1, p. 31.

⁹ Falamos aqui do suporte na concepção de Chartier, exposta em *A ordem dos livros*.

¹⁰ Diz respeito à própria materialidade do livro.

é esse leitor que molda o Lalino com base nos dados objetivos fornecidos pelo livro.

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual: “*parole qui doit, en même temps, qu’elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l’entendre* [discurso que deve, ao mesmo tempo, em que ele fala, criar um interlocutor capaz de o entender]”¹¹.

Assim, entende-se que existiram três grandes fases na história das teorias de literatura, *a priori*, a figura do autor era supervalorizada o que ensejou o aparecimento da crítica biográfica, acreditava-se que a obra seria um reflexo da vida do escritor e poderia explicar-se por ela, então, a intenção poética (intencionalismo) estaria, diretamente, ligada às qualidades pessoais do escritor. Nessa linha de apreciação da obra literária, o contexto se apresenta de forma mais importante que o texto e a análise da figura do autor se sobrepõe à da própria obra. No início do século XX, essas preocupações com o autor, cederam lugar a uma preocupação excessiva com o próprio texto, o que oportunizou o nascimento do Formalismo. O terceiro momento marca-se pela valorização da figura do leitor, dando origem a teorias como a Estética da Recepção e suas vertentes, podendo-se citar, por exemplo, a Teoria do Efeito.

A Estética da Recepção, pois, diz respeito à escola de teoria literária surgida no final da década de 1960 em oposição aos dogmas marxistas e formalistas, na medida em que eles ignoram o papel do leitor enquanto principal destinatário da obra literária, além disso, a referida escola buscou considerar as implicações tanto estéticas como históricas que advêm dessa relação existente entre a literatura e o leitor, que se faz também produtor, autor ao ler.

O leitor também está criando, porque dá forma, por exemplo, aos personagens. É ele que idealiza o personagem Lalino do conto “A volta do marido pródigo” como um “mulatinho levado”¹², vai buscar no seu imaginário o que entende por uma *mulato levado* e dar forma ao protagonista do segundo conto de *Sagarana*, mediante a informação concedida pelo escritor. São os leitores, portanto, que constroem as personagens, que imaginam suas vozes, seu modo de agir, ou que idealizam os lugares e as cenas descritas.

Mais especificamente, a Estética da Recepção teve seu nascimento situado historicamente em 1967, quando da famosa aula inaugural proferida pelo autor de *Tempo e*

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 25.

¹² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 77.

lembrança em “*A La Recherche du Temps Perdu*”, na Universidade de Constança, sob o título de, conforme já anteriormente citado, *A história da literatura como provocação à teoria literária [Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft]*¹³.

É necessário esclarecer que Hans Robert Jauss é o fundador da Estética da Recepção, Wolfgang Iser foi um discípulo do ex-professor da Universidade de Constança, que fundou uma área de interesse próxima: a Teoria do Efeito. Nosso foco aqui, entretanto, não é discorrer acerca da proposição de Iser, mas apenas sobre a estética formulada por Jauss.

O contexto em que se insere o surgimento da Estética da Recepção na década de 1960, segundo Roberto Figurelli¹⁴, é o de questionamento do paradigma dominante do estruturalismo, segundo ele Jauss insurge-se contra a elevação do estruturalismo a nível de discurso do método do tempo presente, atacando as premissas do estruturalismo como a de um universo linguístico fechado, sem referente, os sistemas de signos sem sujeitos e a noção de estrutura com valor ontológico. O pensador de Constança entra em choque com alguns autores de renome como Theodor Adorno e Roland Barthes e admite ter sofrido influências de John Dewey, Mikel Dufrenne, Jan Mukarovsky e Hans-Georg Gadamer, o que não implica dizer que ele apoiasse esses autores incondicionalmente, tendo em vista que ele também refletia criticamente acerca das proposições desses pensadores.

Assim, no livro de Jauss supracitado, foram apresentadas sete teses que embasam a Estética da Recepção: a historicidade da literatura; a experiência literária do leitor; o horizonte de expectativas; a reconstrução do horizonte de expectativas; o contexto recepcional; a diacronia e a sincronia; a relação entre a literatura e a vida.

A primeira tese não implica dizer que a literatura deve ser vista historicamente, porque isso é um truísmo, tendo em vista que a história faz parte dela, a história depende da tradição e não há tradição sem literatura. Posto que, como citado, anteriormente, a obra literária é como uma *partitura* que ressoa através do tempo, isso não significa dizer que ela represente apenas uma série de “fatos literários” dispostos temporalmente, uma organização cronológica de autores independente do leitor. Segundo o historiador alemão Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), isso “não é história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história”¹⁵. Portanto, como o próprio Jauss afirma, a sua intenção é a de superar esse “abismo entre

¹³ Roberto Figurelli apresenta uma tradução literal deste título da seguinte forma: *A História da Literatura como provocação à Ciência da Literatura* em: Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*. Curitiba, n. 37, p. 265, 1988.

¹⁴ FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*. Curitiba, n. 37, p. 267, 1988.

¹⁵ Georg Gottfried Gervinus, *Schriften zur Literatur [Escritos sobre literatura]*, Berlim, 1962, p. 4 *apud* JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 7.

literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético”¹⁶, sobre isso, Afrânio Coutinho também reflete que

Libertada do rigorismo cronológico, a história literária, assim, independe de conceitos como o de escolas ou gerações, que a limitam no tempo, perturbando a visão e estreitando a perspectiva.¹⁷

Dessa maneira, Jauss afirma que o contexto histórico do aparecimento de uma obra não se constitui em uma sequência de acontecimentos independente da existência de um observador. Se tivermos em mente a reflexão estabelecida por esse pensador, *Sagarana*, por exemplo, torna-se um acontecimento literário apenas para o seu leitor, que, ao ler essa primeira obra de Guimarães Rosa, percebe a singularidade dela em comparação com outras obras já conhecidas de outros autores e passa a ter, assim, um novo parâmetro para a avaliação de obras futuras tanto do mesmo autor como de outros. *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, já será lido e analisado criticamente com base na leitura de *Sagarana*, o leitor, portanto, estará apto a perceber o que diferencia essas duas obras, o valor que cada uma apresenta, o que as torna únicas e dignas de serem lidas por leitores de épocas diferentes, já que o acontecimento literário só sobreviverá produzindo efeito entre as futuras gerações na medida em que “haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la”¹⁸.

A história da literatura, portanto, “é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete”¹⁹.

A segunda tese diz respeito ao fato de que o leitor, ao entrar em contato com um novo objeto estético, inevitavelmente, é levado a lançar mão da sua experiência anterior para alcançar a sua compreensão da obra lida, conforme entende o pensador alemão, há um saber prévio com base no qual o novo se torna experienciável, legível.

[A] obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto ao ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso

¹⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 22.

¹⁷ COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 22.

¹⁸ JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 25.

—, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.²⁰

Temos como terceira tese o horizonte de expectativas. Sabe-se que a obra literária, no momento histórico do seu surgimento pode atender, superar, decepcionar ou contrariar as expectativas do seu público, para Jauss toda obra deve ser frustrante, tendo em vista a necessidade de se contrariar as expectativas do leitor, pois uma das funções da arte é a de provocar mudança, a mudança necessária exigida pela acolhida da nova obra, o que implica que deve existir uma distância entre o já conhecido e esperado pelo leitor e a inovação e singularidade que deve existir na nova obra, isso, para o ex-professor de Constança é bastante importante, visto que é o que determinará, do ponto de vista da Estética da Recepção, o *caráter artístico* de uma obra literária, ou seja, para Jauss, é isso que determina a qualidade de uma obra.

O crítico, portanto, ao avaliar um texto literário com base nas premissas da teoria aqui estudada, deve perceber se essa obra nova rompe com as expectativas do leitor acerca dela, assim, Jauss mede o grau de importância da obra em decorrência dos efeitos que opera em seus leitores.

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório [*Folgerverhältnis*] do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito [*Wirkung*] reduzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão.²¹

Em outras palavras, para o teórico alemão, as obras são lidas e recebidas em certos contextos, por isso deve-se levar em conta o momento histórico de sua aparição, se ela atende, supera e/ou frustra o horizonte de expectativas do leitor, Jauss afirma que se a obra não propicia uma mudança desse horizonte em relação ao já conhecido da experiência estética anterior, tal obra se aproxima da “esfera da arte ‘culinária’” (Adorno), aquela que está ao gosto do público. Ora, a produção de Rosa sempre incomodou pelas inovações trazidas, ele sempre buscou fugir do lugar comum, incomodando o leitor e levando a mudança dos seus horizontes de expectativas, *Sagarana*, antes da sua publicação, concorreu em 1938, sob o título provisório de *Sezão*, que foi substituído por *Contos*, ao prêmio Humberto de Campos, promovido pela livraria José Olympio, o autor acabou perdendo por três votos a dois para

²⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 28.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 7-8.

Maria Perigosa de Luís Jardim, obra esta que não possui a mesma importância para o cenário da literatura brasileira que a obra de estreia de Guimarães Rosa.

A quarta tese, a da reconstrução do horizonte de expectativas, refere-se à possibilidade de entendermos hoje a compreensão que os leitores de *A moreninha* tiveram do livro quando de sua publicação. Hans Robert Jauss, fundamentado no entendimento de Collingwood (1889-1943), citado por Hans Georg Gadamer (1900-2002) em *Verdade e método* (1960) [*Wahrheit und Methode*], afirma que toda obra literária é uma resposta. A interpretação, portanto, consistiria descobrir as questões a que o texto estético vem responder, visto que a obra do passado tem em si mesmo um horizonte, então só se pode entender o texto no momento em que se compreende a pergunta para a qual ele constitui a resposta.

Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.²²

Desse modo, procura-se conhecer a história da recepção da obra confrontando a compreensão do passado com a do presente, o que não impede que o entendimento passado seja incorporado ao presente.

Na quinta tese, Jauss focaliza a recepção de uma obra, amparado no aspecto diacrônico, “relativo à recepção das obras literárias ao longo do tempo”²³. Partindo dessa suposição, uma obra deve ser vista não apenas no momento histórico de sua leitura, mas é preciso uma revisão de leituras anteriores em relação à atual. Isso comprova que o valor de uma obra não se prende apenas ao momento histórico de sua criação. Nessa tese, Jauss propõe novos rumos à Teoria Literária, ao sugerir à história da literatura a desvinculação do “alinhamento unidirecional unidimensional dos fatos artísticos”²⁴. A Estética da Recepção surgiu com esse propósito dialógico entre diacronia e sincronia no processo de compreensão total da obra.

E é exatamente isso que o teórico alemão vem propor em sua sexta tese, um reequilíbrio entre diacronia e sincronia, ele esclarece que a análise da obra não pode ser feita apenas

²² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 35.

²³ ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 37.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 38.

diacronicamente, pois estabelece a superação da contemplação diacrônica, que era o modelo habitualmente empregado, tendo em vista que “a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia”²⁵.

Assim, é fundamental efetuarmos um corte sincrônico num momento do desenvolvimento histórico que nos permita classificar as diversas obras escritas em tempos diferentes com base em estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas, revelando sistemas de relações na literatura de um determinado momento histórico.

Jauss mostra não defender o conceito de uma obra fechada em si mesma, mas sim em uma obra aberta para a vida, portanto em sua última tese ele articula com a ideia de uma relação entre literatura e sociedade, nesse momento, o ex-professor da Universidade de Constança trabalha com a história particular dos leitores e a função social que é dada à literatura:

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo, e, assim retroagindo sobre seu comportamento social.²⁶

O autor, ainda, destaca que a história da literatura somente se efetiva quando a produção literária é analisada diacronicamente, sincronicamente e como história particular, em sua relação com a história geral. Isso quer dizer que é preciso examinar as relações da literatura com a sociedade, verificando o quanto a obra modificou e ampliou o horizonte de expectativas do leitor, pré-formando seu entendimento de mundo e contribuindo para sua emancipação e uma nova percepção de seu universo:

A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura.²⁷

Isso reflete, de certa maneira, uma das funções da literatura, qual seja a de manutenção das relações sociais, de ser um instrumento que possibilite a permanência ou a transformação de determinada ordem social, bem como a de satisfação material e espiritual do ser humano,

²⁵ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 48.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 50.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 52.

pois permite, por meio da recriação artística efetuada com base nos dados da realidade, a vivência de experiências, por isso, ao passar na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro, o leitor que nunca antes havia passado por aquela rua, é capaz de ter uma sensação de familiaridade com ela, sentir que já conhece o lugar tão presente nos textos de Machado de Assis.

Assim, com base na apresentação desses princípios, Jauss define metodologicamente a Estética da Recepção, que renova os estudos da história da literatura, colocando-se contra as tendências tradicionais de ensino da literatura e da história literária, propondo uma abordagem teórica que prioriza o leitor e a recepção em detrimento do autor e sua produção.

1. 2. A Hermenêutica Literária

A Hermenêutica, segundo Gadamer, na sua definição originária, consiste na “arte de explicar e de mediar com base em um esforço interpretativo o que é dito pelos outros e o que vem ao nosso encontro no interior da tradição, sempre que o que é dito não é imediatamente compreensível”²⁸.

O processo metodológico de interpretação iniciou-se por meio de Santo Agostinho, com a obra *Da Doutrina Cristã*, na qual ele buscou a compreensão das escrituras adotando uma metodologia literal e alegórica, um pouco depois, ainda na idade média, São Tomás de Aquino se destacou por tentar interpretar a bíblia com o pensamento de Aristóteles. Depois desse período veio a reforma protestante, pregando que a escritura sagrada deveria ser a única fonte da fé, infalível e auto-suficiente, e que, portanto, não se deveria utilizar fontes externas para sua interpretação.

Entretanto, somente no século XIX, com o surgimento do protestantismo liberal, a hermenêutica ingressou no ramo filosófico, Emerich Coreth ensina que o problema do conceito e da questão da hermenêutica surgiu, pela primeira vez, em um contexto filosófico, com Friedrich Schleiermacher, no qual esse autor toma como ponto de partida o problema da correta interpretação e compreensão do texto bíblico, dentro de um horizonte histórico e literário, segundo esse autor, a hermenêutica seria “‘a arte da compreensão’ ou, mais exatamente, uma arte que, como tal, não visa o saber teórico, mas sim o uso prático, isto é, a

²⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 4.

práxis ou técnica da boa interpretação de um texto falado ou escrito”²⁹. Schleiermacher vê a compreensão de duas maneiras, uma que ele chama de *divinatória*, que significa “uma adivinhação espontânea, oriunda de uma empatia viva, de uma vivência naquele que se quer compreender”³⁰, trata-se de uma pré-compreensão, uma compreensão espontânea que guiará um segundo tipo de compreensão pensado pelo referido teórico, uma compreensão *comparativa*, que tem fulcro em uma gama de conhecimentos objetivos, gramaticais e históricos, na qual se procede a dedução do sentido do texto, com base na comparação ou no contexto dos enunciados, o referido autor acentua que, para que haja a reconstrução histórica e divinatória e assim se alcance a compreensão, é necessário observar o autor, aprofundando-se em uma investigação de sua intenção e seu mundo de ideias e representações, concepção essa relativizada por Gadamer, como se verá mais adiante. Assim, é em Schleiermacher que se inicia a ideia de “compreensão”, enquanto conceito norteador e finalidade fundamental de toda a questão hermenêutica, e será abordada de maneira diferente por outros teóricos que discutiram, sob diferentes pontos de vista.

Apoiando-se no autor supracitado, Wilhelm Dilthey leva adiante os estudos acerca da hermenêutica, sob uma orientação objetiva, com base no conhecimento histórico³¹. Ele foi o primeiro a formular a dualidade de ciências da natureza e do espírito e desenvolveu uma hermenêutica subordinada ao conhecimento histórico e com orientação psicológica, que buscou produzir interpretações sistemáticas e científicas, segundo ele a compreensão refere-se a formas objetivas históricas, porque a vivência é o que constitui o acesso à compreensão, em outras palavras, segundo Dilthey o texto deveria ser estudado pelo contexto, “[n]a vivência se abre a unidade da vida, pela qual se há de compreender cada uma das manifestações vitais. Logo, a compreensão se funda na vivência”³².

Mais adiante, já no século XX, mais precisamente em 1927, com a publicação de *Ser e Tempo*, Martin Heidegger vê a compreensão relacionada à existência do ser-aí, tornando, assim, a hermenêutica em uma questão existencial, não se trata mais, apenas, de uma compreensão psicológica, nem é questão própria das ciências do espírito, de formas e estruturas de sentido histórico, mas é antes uma compreensão original, “que antecede a dualidade de ‘explicar’ e ‘compreender’ — como modos típicos do

²⁹ CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. Trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: EPU, 1973. p. 18-9.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 19

³¹ É importante esclarecer que no início de seus estudos Dilthey entendia a compreensão com base em uma fundamentação psicológica das ciências do espírito, abandonando essa posição, posteriormente, em detrimento de um entendimento que via a compreensão como se referindo a formas objetivas históricas.

³² CORETH, Emerich. *Op. cit.*, p. 21.

conhecimento de várias ciências — e é dado com o próprio ‘ser da existência’, na medida em que a existência (o ser-aí) é marcado com a compreensão do ser”³³, deste modo, Heidegger vê-se nos braços da hermenêutica da existência, a qual está em busca da compreensão do que é o ser-aí e de como se compreende a si próprio. Esse pensador acreditava que o ato de compreensão é ontológico, compreender o mundo trata-se, então, de compreender a si mesmo, porque nós nos projetamos na nossa visão do mundo, isso significa dizer que quando interpretamos alguma coisa, nós interpretamos a nós mesmos.

A hermenêutica no *Ser e Tempo* não quer dizer a arte da interpretação, nem a própria interpretação, mas antes a tentativa de determinar a essência da interpretação antes de tudo pela hermenêutica como tal, isto é, pela essência hermenêutica da existência, a qual compreendendo-se originalmente, interpreta a si mesma no mundo e na história. Hermenêutica torna-se assim interpretação da primitiva compreensão do homem em si e do ser.³⁴

Além disso, Heidegger ainda discorre acerca do *círculo hermenêutico*, também mencionado mais tarde por Gadamer, no qual toda compreensão apresentaria uma estrutura circular, visto que, determinada *coisa*, só se manifesta tal como é dentro de uma totalidade já, anteriormente, dada de sentido, pois, para o autor de *Ser e Tempo*, toda interpretação, para que logre produzir compreensão, já deve ter compreendido o que se vai interpretar, “toda interpretação [...] se move no campo da compreensão prévia, pressupondo-a portanto como condições de sua possibilidade”³⁵.

Gadamer, segundo Emerich Coreth, no panorama histórico da hermenêutica, tem o mérito de haver reunido as indicações e reflexões, tanto de Schleiermacher, como as de Dilthey e as de Heidegger, compondo-as dentro de uma teoria filosófico-dialética da compreensão, para o referido autor, o meio para se chegar a compreensão é a linguagem, além disso, ele se apropria da ideia de pré-compreensão, a qual trata-se de um primeiro acesso à compreensão, uma preparação para uma compreensão mais ampla e mais profunda.

Segundo o autor de *Verdade e Método*, as diferenças de pré-compreensões resultam de uma determinação histórica, condicionando o horizonte, ocorre, pois, na interpretação, uma fusão de horizontes, esse é um dos aspectos que Jauss se embasa no referido autor ao discorrer acerca da hermenêutica literária. Logo, em Gadamer, para se alcançar a compreensão de um texto, não se trata de se colocar, como queria Schleiermacher, sob o ponto de vista do autor de

³³ CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. Trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: EPU, 1973. p. 22.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 23.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 23.

uma obra do passado, mas tal compreensão pode ser alcançada do ponto de vista histórico de quem lê.

Mas podemos alargar, mediante a compreensão de outro, nosso próprio horizonte limitado, realizando-se então uma fusão dos horizontes. Isto, porém, é condicionado em sua possibilidade pela própria história. A conexão “historicamente causal” proporciona a possibilidade da compreensão, enquanto a palavra pronunciada no passado se atua e se expõe na história, e assim penetra em nosso próprio e caracterizado horizonte de compreensão.³⁶

Desse modo, já bastante desenvolvida no campo jurídico, religioso e filosófico, a hermenêutica no campo da literatura, ainda, é um pouco recente em comparação a esses outros ramos do saber, entretanto, muitos mecanismos da hermenêutica, sobretudo os da hermenêutica filosófica desenvolvida por Gadamer, são absorvidos por Jauss, é o caso, por exemplo, da dialética da pergunta e da resposta.

No livro *Verdade e Método*, Gadamer afirma que a interpretação consiste em compreender a pergunta a qual o texto faz referência, ele entende que a essência da pergunta é a de abrir e manter abertas as possibilidades, por isso ela teria uma primazia hermenêutica em relação à resposta, pois toda a experiência pressupõe a estrutura da pergunta, de acordo com o autor alemão em comentário, não se fazem experiências sem a atividade de perguntar, portanto, apoiado pelo diálogo socrático, ele afirma ser a atividade de perguntar mais difícil do que a de responder, porque para perguntar é necessário querer saber e admitir que não se sabe, como fez Sócrates frente ao oráculo de Sibila, ao afirmar que só sabia que nada sabia, sendo, então, reconhecido pelo referido oráculo como o homem mais sábio, pois era o único que sabia que nada sabia. Percebe-se, assim, que há muito a atitude de perguntar é reconhecida como uma atividade importante, pois, corresponde ao caminho para o saber.

Esta é a razão pela qual a dialética realiza nos moldes de perguntas e respostas, ou melhor, que todo saber passa pela pergunta. Perguntar quer dizer colocar no aberto. A abertura do perguntado consiste em que não está fixada a resposta. O perguntado tem de pairar no ar frente a qualquer sentença constatadora e decisória. O sentido do perguntar consiste em colocar em aberto o perguntado em sua questionabilidade.³⁷

Entretanto a abertura da pergunta não é ilimitada, essa limitação necessária imposta corresponde ao horizonte da pergunta, uma pergunta sem horizonte acaba no vazio, então o

³⁶ CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. Trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: EPU, 1973. p. 25.

³⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 535.

horizonte representa essa limitação, mas é também a condição de toda possibilidade de leitura, de compreensão e de sentido. Assim, constata-se a primazia da pergunta sobre a resposta que subjaz ao conceito do saber.

Saber quer dizer sempre: entrar ao mesmo tempo no contrário. Nisso consiste sua superioridade frente ao deixar-se levar pela opinião, que sabe pensar possibilidades como possibilidades. O saber é fundamentalmente dialético. Somente pode possuir algum saber aquele que tem perguntas, mas as perguntas compreendem sempre a oposição do sim e do não, do assim e do diverso. Somente porque o saber é dialético nesse sentido abrangente, pode haver uma “dialética” que tome explicitamente como objeto a oposição do sim e do não.³⁸

O ato de perguntar é algo inquietante, tendo em vista que retira o ser humano do lugar comum, representa um impulso por aquilo que não quer adequar-se ou conformar-se com as opiniões preestabelecidas, a opinião é o que reprime o perguntar, que, por sua vez, é o ato que, segundo Gadamer “nos move a fazer experiências. Por isso também o perguntar é mais um padecer que um fazer”³⁹, o experimentar pressupõe o perguntar. Nesse sentido, chega um momento em que a pergunta se impõe e não se pode mais permanecer agarrado a uma opinião costumeira. A pergunta para Gadamer é tão importante que ele chega a afirmar que a arte de perguntar corresponde ao “pensar”⁴⁰. Enquanto, para ele, a opinião é uma firmeza, a pergunta é uma possibilidade, a opinião, então, seria um empecilho ao perguntar e, conseqüentemente, ao saber.

Nesse sentido, para Peter Szondi, ainda que a hermenêutica esteja impregnada em grande medida pela filosofia, ela representa, em seu entendimento, “o ensino da interpretação — *interpretatio* — de obras literárias”⁴¹. Em, *Por uma hermenêutica literária*, Jauss concorda com Szondi, quando observa que a hermenêutica literária havia se conformado com o papel de “parente pobre”⁴², ele propunha, assim, uma revisão do método filológico tradicional para a lograr reconciliar a estética e a aprendizagem da interpretação, Jauss discorda nesse aspecto por acreditar que o filólogo só consegue descrever o texto e não interpretar.

[É] impossível preencher, sem revisão crítica, a falta de uma hermenêutica literária em nosso tempo, utilizando a hermenêutica filológica que os séculos anteriores nos transmitiram; de imediato porque esta tem, apesar de sua

³⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 538.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 540.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 540.

⁴¹ SZONDI, Peter. Capítulo primeiro. In: *Introdução à hermenêutica literária*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989. p. 7.

⁴² *Idem apud* JAUSS, Hans Robert. *Por uma hermenêutica literária*. Paris: Gallimard, 1982. p. 13.

prática, premissas históricas, em seguida porque entendemos, sob o termo hermenêutica literária, uma filologia que, embora não seja falha, é claro, reconcilia a estética e a aprendizagem da interpretação.⁴³

Desse modo, entende-se que o propósito inicial de Jauss de renovar a história literária expandiu-se abarcando um projeto ambicioso de constituir uma hermenêutica literária, que concebe a atividade estética do leitor/receptor como produtora de conhecimento. A leitura proporciona, nessa ótica, um prazer estético pleno de compreensão. Essa compreensão derivada do deleite, da fruição estética, já contendo em si o horizonte de expectativa.

A hermenêutica literária possui, assim, uma tripla tarefa: a de compreender, a de explicar e de aplicar, nos “três procedimentos da hermenêutica: a compreensão, a interpretação e a aplicação ou — se nós os substituimos pela tríade elaborada pela hermenêutica pietista que apresentou uma grande utilidade didática — a da *subtilitas intelligendi, explicandi, aplicandi*”⁴⁴, Jauss atribui a Gadamer o mérito de ter redescoberto a importância dessa unidade triádica do processo hermenêutico.

A primeira leitura de uma obra corresponde a etapa de compreensão, caracteriza-se por uma riqueza de sentidos. A segunda leitura, explicativa, possui um caráter seletivo e distanciado, o leitor segue as questões deixadas em aberto na primeira etapa. E a terceira etapa, a da aplicação, caracteriza-se pela elucidação do horizonte histórico, resulta no discernimento de contornos morais, a aplicação pressupõe a atualização quando se trata de um texto antigo, visto que, ao lidar, por exemplo, com um texto de 200 anos, é necessário aplicar a uma situação não prevista inicialmente por aquele texto antigo.

Jauss atribui à influência de paradigmas do historicismo e da interpretação imanente da obra o atraso da hermenêutica literária, isso reduziu essa teoria a mera interpretação, negligenciando a necessidade da compreensão, bem como, a da aplicação. Acreditava-se, segundo o pensador de Constança, que a interpretação abarcaria a compreensão e a aplicação, visto que a compreensão realizaria sempre algo que se assemelha a uma aplicação do texto à situação presente do intérprete, desse modo, para o ex-professor alemão, “essa unidade latente da compreensão, da interpretação e da aplicação que constitui a hermenêutica na plena acepção de seu conceito”⁴⁵, o leitor, portanto, realizaria esses três atos.

A hermenêutica literária está, por conseguinte, baseada na tríade: percepção estética, interpretação retrospectiva e história recepcional, “proponho aqui destacar os horizontes de

⁴³ JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire* [Por uma hermenêutica literária]. Paris: Gallimard, 1982. p. 18.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 14. O pietismo foi um movimento na Alemanha do século XVIII, centrado na piedade.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 16.

uma primeira leitura de percepção estética de uma segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma terceira leitura, a histórica”⁴⁶. Que correspondem respectivamente à compreensão, explicação e aplicação.

Sobre a primeira, fazemos a ressalva de que ela prediz que é preciso estar em contato com a obra, ainda que não se consiga traduzi-la em metalinguagem, pois o texto literário não se esgota em si mesmo, ele reflui para a nossa vida, aumentando a nossa percepção e a relativização dos valores, anteriormente, absolutos, nesta perspectiva, a arte é, também, uma parte da vida. Assim, as experiências que temos não se constituem em arte, mas sim o sentido que o leitor propõe em diálogo com a obra, por isso, a arte, que pode ser o próprio texto literário ou uma pintura, se alimenta da não arte, que corresponde às experiências que já trazemos conosco, o sentido da obra mais o sentido do leitor é o que revela o sentido do objeto estético.

⁴⁶ JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Marion S. Hirschman. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 305.

2

**“A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” E “MINHA GENTE”: DOIS CONTOS
EM ESTUDO**

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.

(João Guimarães Rosa)⁴⁷

De um modo geral pode-se afirmar que os contos de *Sagarana* apresentam temas recorrentes, é o caso, por exemplo, de questões de ordem política e social, delineadas, seja explícita ou implicitamente, em todas as narrativas dessa coletânea de contos. As próprias epígrafes possibilitam leituras no sentido de que o livro seria uma observação, uma constatação do cenário que se desenhava no Brasil do século passado.

A primeira delas, “Lá em cima daquela serra, passa boi, passa boiada, passa gente ruim e bôa, passa a minha namorada”⁴⁸, nos faz pensar em alguém apontando, direcionando o olhar de outra pessoa, isso pode ser verificado por meio dos vocábulos “lá” e “daquela”, não se trata de qualquer serra, mas sim “lá [...] em cima daquela serra”, portanto, o interlocutor é conduzido a contemplar um cenário, é chamado a atentar a uma realidade. Na segunda epígrafe, “‘For a walk and back again’, Said the Fox. ‘Will you come with me? I’ll take you on my back. For a walk and back again’”⁴⁹, a raposa convida a um passeio, que pode ser figurativamente encarado como um convite a um passeio pelo próprio texto, onde nos serão mostrados paisagens, lugares, pessoas, animais e relações conflituosas, cabendo ao leitor desvendar cada história. A palavra “passeio” pode remeter, igualmente, a “observação”, como se a raposa, tomando o interlocutor em suas costas, fosse guiá-lo, levando-o a ver e conhecer coisas que até então não conhecia ou chamando a atenção dele para notar o que havia percebido.

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Seleção* / Organização, estudo e notas do Prof. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 21.

⁴⁸ *Idem*. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 5.

⁴⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 5. “‘Para um passeio’, Disse a Raposa. ‘Você vem comigo? Eu o levo nas minhas costas. Para um passeio’” (Tradução nossa).

As epígrafes de *Sagarana* representam formas simples, se constituem em formas que “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez; que não se tornam verdadeiras obras, embora façam parte; que não constituem poemas, embora sejam poesia”⁵⁰.

Sabe-se que os contos em discussão trazem o motivo da viagem, aliás, tal temática faz-se tão presente dentro de *Sagarana* que a epígrafe do livro, já citada anteriormente, a sugere, reforçando sempre a ideia do retorno. Assim, há nas duas narrativas a partida e o regresso para a cidade grande. Em “A volta do marido pródigo”, há a partida de Eulálio de Souza Salãthiel em busca de aventuras, em busca de tudo que ele apenas falava que havia vivido, enquanto que o motivo da viagem em “Minha gente” é a fuga de um amor não correspondido. O retorno, no primeiro caso, dá-se em função do fracasso do protagonista na cidade grande, já na segunda narrativa dá-se pela esperança do personagem-narrador de que seu amor fosse finalmente realizado.

Outro aspecto característico dos dois contos em estudo, diz respeito à tensão em torno da mulher, a disputa que se origina, no caso de “A volta do marido pródigo”, em função de Maria Rita e em “Minha gente”, do amor não correspondido que o primo de Maria Irma nutria por ela.

Há que se falar, ainda, em uma questão política que norteia os contos em comento, e nos quais os protagonistas atuam diretamente. Eulálio é cabo eleitoral de Major Anacleto e o personagem principal de “Minha gente” também intervém ajudando seu tio Emílio a se eleger, o que de fato acontece. Nildo Benedetti, em sua tese de doutorado, defende a ideia de que o tema central da obra seria o de uma representação do Brasil da Primeira República⁵¹, na qual é mostrada, em linhas gerais, a forma do exercício da política partidária na República Velha e as relações familiares, segundo o referido pesquisador “Minha gente” desenvolve as ideias que haviam sido expostas em “A volta do marido pródigo”, porém de maneira mais conceitual. Portanto, nos contos que servem de *corpus* para a presente dissertação, o jogo amoroso se desenvolve, paralelamente, ao jogo político. Desse modo, a partir de agora passaremos a tecer análises acerca desses dois contos.

⁵⁰ JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930. p. 20.

⁵¹ BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana*: o Brasil de Guimarães Rosa São Paulo, 2008. p. 1. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo.

2.1. A tradição clássica e religiosa

A linguagem do narrador de “Traços biográficos de Lalino Salãthiel”, cuja proximidade com o discurso oral sugere a busca por uma forma de dizer mais próxima daqueles a que se destina, visando uma melhor compreensão de suas intenções, nos permite compará-la a ensinamentos que são transmitidos mais facilmente por um gênero textual específico. Assumindo um caráter fronteiro, o conto rosiano nos remete a uma narrativa cujas características são muito próximas dele.

O segundo título que o conto assume, “A volta do marido pródigo”, faz-nos supor, sem maiores exercícios analíticos, que uma temática já conhecida será abordada. A grande semelhança com o texto bíblico de Lucas 15:10-32⁵², cuja temática também se constrói a partir do retorno de alguém, se passa, contudo, com o filho de um homem rico, e tem por principal objetivo pregar o arrependimento. Assim, o texto torna-se semelhante à parábola, cujo significado da palavra grega *parabole*⁵³ é “aquilo que é jogado de lado”, ou seja, aquilo que, por meio de uma narração alegórica, evoca realidades de ordem superior. A parábola é protagonizada por seres humanos e possui sempre uma razão moral.

Porém, devido à temática, que se molda tendo em vista o ensinamento, uma construção verbal que permita a melhor compreensão de todos os ouvintes precisa ser alcançada. O narrador onisciente parece, no conto, transformar seu discurso e as falas dos personagens com o propósito de adaptar-se aos seus supostos interlocutores. A presença de frases curtas, como, “*Seu Marra fiscaliza e feitora. De vez em quando, pega também no pesado. Mas não tira os olhos da estrada*”⁵⁴, nos leva a perceber uma ponderação em relação à quantidade, por exemplo, de frases subordinadas, que aumentaria a complexidade do discurso.

A parábola, gênero textual muito presente no texto bíblico, mais especificamente no Novo Testamento, utilizada para que a pregação de ensinamentos divinos ocorresse de forma abrangente no meio do povo, foi um recurso bastante adotado por Cristo quando do seu triênio evangelístico, o qual iniciou aos 30 anos de idade. O conteúdo a ser ensinado ganhava, com o uso da parábola, uma apresentação mais atraente do que uma pregação direta, tornando-se, logo, mais fácil de ser lembrada e praticada. Há um antigo conto chassídico⁵⁵ que diz que a verdade andava nua pela rua e por isso os homens se afastavam do seu caminho, até

⁵² *A BÍBLIA de Jerusalém*. Trad. Ivo Storniolo et al. 5. ed. São Paulo: Paulinas, 1991. p. 1959.

⁵³ GINGRICH, F. Wilbur; DANKER, Frederick W. *Léxico do N.T. Grego/Português*. Trad. Júlio P. T. Zabatiero. 7. ed. São Paulo: Vida Nova, 2003. p. 155.

⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 68.

⁵⁵ Conto judaico.

que um dia ela se encontrou com o conto, a quem todos amavam. A verdade disse ao conto que ninguém a amava porque ela era velha demais, ao que ele responde que também era velho e, no entanto, todos o amavam, ele explica à verdade que não era pela sua idade que todos a rejeitavam, mas porque ela andava nua. O conto, então, a convida a ir com ele, pois lhe emprestaria lindas roupas, fazendo com que as pessoas se interessassem por ela, assim teria nascido a parábola, da união da verdade com o conto.

Nas configurações próprias do texto bíblico, a transgressão às regras divinas e o reconhecimento da dependência de Deus são a sequência de acontecimentos que levam ao arrependimento. Israel, o povo eleito, muitas vezes cumpriu este ciclo de desarmonia ao encontro do perdão, padecendo durante sua caminhada grande sofrimento. De maneira semelhante, o filho pródigo passou grande fome e necessidade depois de abandonar a casa do pai, mas arrepende-se e volta, restabelecendo o estado de equilíbrio que havia antes.

Uma observação pertinente deve ser feita acerca do nome do personagem principal da narrativa, Salãthiel assemelha-se muito com o nome encontrado no evangelho segundo Mateus, no primeiro capítulo, versículo doze, Salatiel, que corresponde a última geração de israelitas que padeceram grande sofrimento por sua rebeldia e da qual corresponde a genealogia de Jesus Cristo. Contudo, até que ponto se pode falar em sofrimento ou padecimento, no caso de Lalino Salãthiel? Ele não passou, em sua aventura na cidade grande, as intempéries que experimentou o filho pródigo.

No caso dessa personagem não há arrependimento, ao contrário, a volta de Eulálio de Souza Salãthiel ocorre pelo fato de ele ter desperdiçado o seu dinheiro e sua sedução verbal não surtir mais efeito com as prostitutas do Rio de Janeiro.

As huris eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias. A vida... Na Ritinha, nem não devia de pensar. Mas, aquelas mulheres, de gôzo e bordel, as bonitas, as lindas, mesmo, mas que navegavam em desafino com a gente, assim em apartado, no real... Ah, era um outro sistema.⁵⁶

Nesse sentido, o texto do ficcionista mineiro Guimarães Rosa modifica o texto bíblico referente ao objetivo de ensinamento. A repetição é feita quando a narrativa até certo ponto é semelhante à parábola do “Filho Pródigo”, mas o diferente é explorado pelo fato do caráter libidinoso de Lalino que ri de sua própria condição, ele reaproveita em benefício próprio todas as situações até as que a princípio não estejam a seu favor.

⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 86. Esta passagem do texto recebeu várias alterações feitas pelo autor, logo, levou-se em conta a edição de 1983.

O dinheiro se fôra. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E êle ficou entibiado e pegou a saudade. Foi quando estava jantando, no chinês:
 — E se eu voltasse p'ra lá? É, volto! P'ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...
 Deu uma gargalhada de homem gordo, e, pôsto de lado o dinheiro para a passagem de segunda, organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê.⁵⁷

A possibilidade de se enxergar um gênero textual tão antigo dentro de um conto publicado em meados do século XX se dá por meio do estudo de gêneros ou formas, de acordo com as cinco áreas de investigação propostas pela Escola Americana, na fase clássica da Literatura Comparada. Além disso, o professor Daniel-Henri Pageaux, co-diretor da *Revue de Littérature Comparée*, nos esclarece acerca do ato comparativo, definindo-o como sendo propriamente um ato de leitura, que tem por objetivo chegar também à hermenêutica literária proposta por Jauss:

laterais, transversais, pendulares, estas são as leituras que dão validade e dinamismo à comparação, à série de comparações que se desenvolva, de um texto a outro, de um conjunto ou de uma série a outra, e que dá a base da síntese, dos eixos, das linhas diretrizes que não somente permite passar de um texto a um outro, mas do ler como um novo conjunto.⁵⁸

Assim, ler é sempre reler, pois o texto de fronteira nos instiga a compará-lo com outro, numa atividade chamada por Pageaux de *leitura binária*⁵⁹. Porém, quando um texto fronteiro nos leva a um outro, que por conseguinte nos leva a um terceiro, estamos, assim, diante de uma *leitura plural*, que é transversal, lateral ou transtextual.

Seguindo esse raciocínio, a começar pelo título da narrativa, é possível antever uma comparação por meio do vocábulo “pródigo” do texto presente nas escrituras sagradas com o conto de *Sagarana* “A volta do marido pródigo”, além do que encontramos um sujeito que abandona a casa, parte para uma terra distante, dissipa todos os seus bens, vivendo dissolutamente, fica sem dinheiro, cai em desgraça e retorna, reconciliando-se com sua família, o que causa uma reação da comunidade, esses fatos nos permitem acompanhar a relação existente entre a história contada no primeiro livro publicado de João Guimarães Rosa, o que nos leva a observar, assim, o nascimento de outra escrita balizada em uma história bíblica.

⁵⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 85.

⁵⁸ PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littérature comparée et comparaisons*. *Reveu de Littérature comparée*, Rennes, 1998. p. 291.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 295.

Apesar dessas semelhanças apontadas, Guimarães Rosa apresenta uma característica muito diferente daquela que visava pregar arrependimento e anunciar o perdão de Deus ao homem, convertendo o sacro em profano, ou seja, realiza uma parodização.

Aristóteles, em sua *Poética*⁶⁰, afirmou que enquanto Homero imitava homens superiores, Hegêmon de Tâso, o primeiro a escrever paródias, imitava os inferiores, assim, enquanto nas parábolas são demonstradas realidades de ordem superior, divinas, em “A volta do marido pródigo” são retratadas realidades de ordem inferior, humanas, portanto, Guimarães Rosa opera a conversão do sacro em profano.

Isso já é sugerido, inicialmente, no título do conto, em que a figura do filho é substituída pela de um marido pródigo. Entretanto, a condição sócio-econômica também merece destaque, pois Lalino Salãthiel representa, por sua mestiçagem, uma classe mais marginalizada dentro da sociedade brasileira, enquanto que, na parábola, o filho que pede sua herança ao pai e deixa a casa, gastando tudo o que tinha, é, supostamente, originário de uma classe privilegiada, visto que tem servos a sua disposição na casa de seu pai.

Para tal, buscamos os questionamentos de Linda Hutcheon, que assinala, em sua *Poética do Pós-Modernismo*, a necessidade da crítica atual em retornar à ideia de propriedade discursiva, que, por si só, já é problemática, pois ninguém consegue ser a origem de sua própria narrativa. Nesse sentido, a paródia aponta para um jogo intertextual que traz vestígios do passado, rompendo com ele na mesma medida.

Antes de mais nada, é necessário observar que Linda Hutcheon propõe uma outra visão acerca da paródia, ela faz questão de se distanciar da visão segundo a qual a paródia é um recurso estilístico deformador do discurso com o qual dialoga, já que para a autora norte-americana, a inversão irônica é uma característica marcante desse recurso, sem necessariamente ter de estar presente um riso ridicularizador e até mesmo a crítica.

Traçando um percurso temporal, Hutcheon marca a trajetória da paródia em três períodos. Inicialmente na Renascença, período no qual é utilizada como estratégia de repetição, simples imitação aproximativa do texto imitado pelo caráter intencional. Além disso, era uma atividade que abarcava tanto a literatura, quanto outras formas, como: a gramática, a política, a filosofia etc.

No período setecentista, por conta do espírito e da ironia ocorre uma predominância da sátira que a partir daí se atrela ao seu conceito. Num terceiro momento, o qual se inicia por virtude de uma propensão gradual a uma consciência histórica, os modernos chegam a um

⁶⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 39.

acordo com o passado e novamente o sentido e o uso da paródia se modificam. Nesse último período, sendo um fenômeno muito mais complexo, de caráter paradoxal e potencial duplo, a paródia envolve agora uma interdiscursividade, logo, ela toma um caráter ideológico, sobretudo quando ligada à sátira, implicando ao mesmo tempo, autoridade e transgressão.

Linda Hutcheon enfatiza principalmente o fenômeno paródico nesse último período, ligado à criação artística da modernidade e da pós-modernidade. Para a autora, a intertextualidade pós-moderna compõe uma abertura do texto criando uma intertextualidade tipicamente contraditória, assim, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo na mesma medida. É um processo de desconstrução e reconstrução por meio da ironia e da inversão, sendo duplicação textual e diferenciação (entre os textos, entre o texto e o “mundo”). Em suas palavras, a “paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença.”⁶¹. Note-se que não se trata de uma simples repetição, já que não há uma intenção primeira de unificar ou realçar; também não é simplesmente diferença, uma vez que não apenas desestabiliza, mas subverte com a possibilidade de, por vezes, ser transgressora e ainda conservadora. A paródia é, por essência, paradoxal, por isso, não pode ser facilmente explicada partindo dos termos *différance* — termo derridiano — e repetição — proposta por Deleuze.

Como já foi dito, em “A volta do marido pródigo”, há uma recolocação do texto antigo no texto moderno, fato este que provoca um questionamento do passado, trata-se de uma relação paradoxal, pois ao mesmo tempo em que ele sacraliza ao usar o texto canônico, valorizando-o, há uma dessacralização porque instaura o novo na *estória*.

Ao contrário do filho pródigo, Lalino sai de sua casa para viver libidinosamente e sem pudor vende tudo o que lhe pertence, incluindo em suas negociações a Ritinha, sua mulher, como podemos perceber na seguinte passagem do conto:

— Eu sei, eu sei. Olhe aqui, seu Ramiro: eu quero é que o senhor me empreste um dinheiro. Uns dois contos de... Feito?

— Mas, senhor Eulalio... O senhor sabe... As posses não... As coisas...

— Olhe, seu Ramiro. .. a estória é séria... Eu vou m’embora daqui. A mulher fica... Vou me separar... Ela não sabe de nada, porque eu vou assim meio assim, de fugido... O senhor me empresta o dinheiro, que é o que falta. Senão, eu não posso ir... É só emprestado. Daqui a uns seis meses, lhe pago. Mando. Tenho um emprêgo bom, arranjei — vou ser tocador de bonde, no Rio de Janeiro... Senão, eu não posso ir... (Agora é a hora de uma série de

⁶¹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 48.

ares.) Sem dinheiro, não vou. Não vou ir... Como é que posso?!...⁶²

O personagem bíblico retorna ao seu lar profundamente repeso, sem querer de volta sua condição de nobre: “Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados”⁶³. Enquanto que Lalino retorna com a intenção, mesmo que velada, de obter tudo de volta, o que de fato acontece. A causa do retorno, a finalidade do retorno, a forma com que se dá a reconciliação e a natureza da reação da comunidade, marcam a diferença entre a parábola e o conto rosiano.

Sabe-se que o ato comparativo constitui-se em um ato de leitura que aponta para uma nova escritura, a literatura comparada trabalha com uma questão de alteridade, esse outro que se busca comparar, criar injunções e relações. Sabemos que Guimarães Rosa se apropria assim das obras do passado, como a parábola, e como se verá *a posteriori*, a fábula, no intuito de “imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la”,⁶⁴ permitindo, assim, que o texto do passado continue produzindo afeito nos dias atuais.

Nesse sentido, além da relação com a parábola do filho pródigo, já anteriormente explicitada, observa-se o diálogo que o conto aqui analisado estabelece com a fábula esópica. Sílvio Holanda, no texto “No mundo de Esopo” pautava sua análise pelo confronto entre a narrativa rosiana, sobretudo, a narrativa encaixada que o narrador nomeia de “A estória do cágado e do sapo” e uma das versões de “A festa no céu”⁶⁵.

O artista plástico Napoleon Potyguara Lazzaroto, mais conhecido como Poty⁶⁶ (1924-1998), explora com ilustrações sua leitura acerca dos contos. A fim de dar uma maior visualidade a esse trabalho, exploraremos as ilustrações que ele pensou para os contos que nos servem de *corpus*. O sapo com um cachimbo, demonstrando despreocupação, a tartaruga, que na ilustração passa uma ideia de lentidão e mais atrás um personagem tocando um violão, como se estivessem em uma festa.

⁶² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 81.

⁶³ *A BÍBLIA de Jerusalém*. Trad. Ivo Storniolo *et al.* 5. ed. São Paulo: Paulinas, 1991. p. 1960.

⁶⁴ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 26.

⁶⁵ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. No mundo de esopo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni; FERREIRA, Jerusa Pires (Orgs). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p. 167-178.

⁶⁶ Todas as ilustrações contidas neste trabalho são de autoria de Poty e foram retiradas da 16ª edição de *Sagarana*, publicada em 1973 pela editora José Olympio.



Logo no início da narrativa, é levantada a possibilidade de que o atraso de Lalino se devia a sua participação em alguma festa: “— Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...”⁶⁷. Ao que, notando a esperteza e astúcia do protagonista, seus próprios companheiros relatam, um pouco ressentidos, que para o personagem principal, tudo dá certo “— Também, tudo p’ra êle sai bom, e no fim dá certo... — diz Correia, suspirando e retomando o enxadão. — “P’ra uns, as vacas morrem... p’ra outros até boi pega a parir...”⁶⁸. Ressalta-se, ademais, que no caso de Lalino a ida ao Rio de Janeiro corresponde à festa no céu.

Sabe-se que a fábula, palavra de origem latina que deriva do verbo *fabulare*, designando “conversar”, “narrar” — esse vocábulo, aliás, deu origem ao substantivo português “fala” e ao verbo “falar” — é uma narrativa alegórica, em forma de prosa ou verso, cujos personagens são, geralmente, animais que pensam, agem e sentem como seres humanos, as fábulas terminam, invariavelmente, com uma lição moral, muitas dessas lições acabaram tornando-se provérbios, o mais famoso deles é “quem desdenha quer comprar”, relacionado à fábula de Fedro “Da Raposa e das uvas”. A narrativa encaixada presente no conto, ocupa dois parágrafos:

⁶⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 69.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 70.

No sapo e no cágado da estória do sapo e do cágado, que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu. A festa foi boa, mas, os dois não tendo tido tempo de entrar na viola, para o regresso, sobraram no céu e foram descobertos. E então São Pedro comunicou-lhes: “Vou varrer vocês dois lá para baixo”. Jogou primeiro o cágado. E o concho cágado, descendo sem pára-quadras e vendo que ia bater mesmo em cima de uma pedra, se guardou em si e gritou: “Arreda laje, que eu te parto!” Mas a pedra, que era posta e própria, não se arredou, e o cágado espatifou-se em muitos pedaços. Remendaram-no, com esmêro, e daí é que êle hoje tem a carapaça tôda soldada de placas. Mas, nessa folga, o sapo estava se rindo. E, quando São Pedro perguntou por quê, respondeu: “Estou rindo, porque se o meu compadre cascudo soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto aperto...” E então, mais zangado, São Pedro pensou um pouco, e disse:

— “É assim? Pois nós vamos juntos lá embaixo, que eu quero pinchar você, ou na água ou no fogo!” — E aí o sapo choramingou: “Na água não, Patrão, que eu me esqueci de aprender a nadar...” — “Pois então é para a água mesmo que você vai!...” — Mas, quando o sapo caiu no poço, esticou para os lados as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bolhas cá para cima, e, quando teve tempo, veio subindo de-fasto, se desvirou e apareceu, piscando olho, para gritar: “Isto mesmo é que sapo quer!...”⁶⁹

No texto rosiano o sapo engana até São Pedro, revertendo um castigo a seu favor, na fábula o sapo despenca das alturas e se “esborracha” no chão. Note-se que no conto em questão o narrador afirma que a variante verdadeira da fábula é a apresentada em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel”: “E essa é que era a variante verdadeira da estória”⁷⁰, o narrador, portanto, desconsidera as outras variantes, afirmando que a que se deve considerar é aquela em que o sapo reverte uma situação desfavorável a seu favor, e não outras versões moralizantes em que ele sofre um castigo para aprender alguma lição.

Em “A volta do marido pródigo”, o personagem principal é reiteradamente apontado como correlato do sapo, animal que representa a astúcia e a esperteza: “Ixe, já viu sapo não querer a água?! [...] mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos”⁷¹, há também algumas insinuações por parte do narrador como: “Eulalio de Souza Salãthiel, do Em-Pé-na-Lagôa, nunca passou além de Congonha [...] Lalino Salãthiel pererecava ali por perto”⁷²; “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital [...] talvez mais tarde apareçam, juntamente com a estória daquela rã catacega”⁷³. Assim, o nosso herói seria tão esperto quanto o sapo que foi à festa no céu e enganou São Pedro. Guimarães Rosa utiliza bastante esse recurso de comparar homens a animais, para conferir a esses características daqueles.

⁶⁹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 89-90.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 90.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 81-90.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 74-101.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 84.

Ao longo da narrativa, é possível observar que o personagem Lalino utiliza a astúcia para fugir de possíveis punições e conseguir, exatamente, “o que sapo quer”, ser cabo eleitoral do major Anacleto e ter sua mulher de volta. Sobre isso, Sílvio Holanda afirma que

Lalino, porém, contornando habilmente a punição imposta aos que desafiam a ordem, não é esmagado por um leão irritado ou explode de vaidade. Pelo contrário, o personagem instrumentaliza sua astúcia para burlar as reservas dos representantes da ordem.⁷⁴

Aliás, as ilustrações de Poty ratificam leituras nesse sentido, não é à toa que ilustra dois sapos ao longo do conto, um como que se balançando e outro tocando flauta, ambos em atitude de divertimento e de descanso. Nunca os sapos nas ilustrações que dizem respeito ao conto objeto da nossa investigação estão retratados de modo austero. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o sapo representa a luxúria⁷⁵, como vimos, Lalino é reiteradamente associado, pelo narrador, ao sapo, é movido por sua luxúria que ele abandona a esposa e vai para a Cidade Grande.



⁷⁴ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. No mundo de Esopo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni; FERREIRA, Jerusa Pires (Orgs). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p. 177.

⁷⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 804. “Na Grécia, ele era o nome de uma cortesã das mais célebres, Frinéia [...], tinha o título de intérprete e sacerdotisa de Afrodite. O sapo parece haver simbolizado nela luxúria”.

O *Dicionário de símbolos* apresenta, ainda, três outras simbologias para o sapo que nos interessam. A primeira seria a de que ele representa o sucesso⁷⁶, Lalino, mesmo diante de situações que parecem desfavoráveis, acaba alcançando um resultado feliz, ele comumente, obtém êxito, é popular e seu bem falar o tira das piores circunstâncias. A pedra que existe, ao que consta, na cabeça dos sapos é considerada, segundo o *Dicionário de símbolos*, um talismã precioso que assegura a felicidade neste mundo.

Outra simbologia seria a de que o sapo exprime esotericamente morte e renovação, como na própria parábola, quando o pai explica o porquê da festa pelo retorno do filho pródigo: “[m]as era preciso que festejássemos e nos alegrássemos, pois esse teu irmão estava morto e tornou a viver; ele estava perdido e foi reencontrado!”⁷⁷ (Grifo nosso), podemos dizer então que Lalino, quando viajou, estava como morto para os habitantes daquele lugar, mas ao retornar, ele simbolicamente tornou a viver.

A terceira simbologia que desejamos destacar diz respeito a ideia de que o sapo representa o diabo, “[n]as tradições européias de magia e de feitiçaria, o sapo tem papel definido. Quando entronizado no ombro esquerdo de uma bruxa, é uma das formas do demônio, o que parece indicado pelos dois chifres minúsculos que tem na frente”⁷⁸, como reforçaremos mais adiante, quando tratarmos das epígrafes, Lalino é comparado ao diabo, “Afinal, o diabo do seu Eulalio podia estar com a razão”; “Foi um serviço que o senhor me fez, trazendo êsse diabo para mim. Gostei, seu Oscar”⁷⁹. O próprio nome de protagonista Eulálio Salãthiel remete foneticamente a satã.

Assim, se por um lado o personagem principal é comparado ao sapo e demonstra a esperteza dele, por outro lado ele demonstra falta de caráter, remetendo a esse caráter maligno que também ronda a simbologia do sapo, pois é obrigado constantemente a mentir e enganar para justificar seus atrasos, suas faltas no trabalho e conseguir o que deseja. Lembremos que o pai da mentira é o diabo, conforme está exposto em João, capítulo oito, versículo 24⁸⁰.

Observa-se que João Guimarães Rosa parte de duas tradições de narrativas, originalmente, orais, apesar de chegaram a nós já sob a forma escrita, uma judaico-cristã e outra greco-romana, é sabido que ambas buscam levar o leitor a fazer uma reflexão acerca de preceitos morais e divinos. Embora o texto rosiano não tenha a pretensão de ensinamento que

⁷⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 803.

⁷⁷ A *BÍBLIA de Jerusalém*. Trad. Ivo Storniolo et al. 5. ed. São Paulo: Paulinas, 1991. p. 1960.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 804.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 99 e 106, respectivamente.

⁸⁰ A *BÍBLIA de Jerusalém*. *Op. cit.*, p. 2009. “Vós sois do diabo, vosso pai, e quereis realizar os desejos de vosso pai. Ele foi homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade: quando ele mente, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira”.

carregam essas narrativas, tem por escopo, parodiando a parábola e desmoralizando a fábula, levar o leitor a uma meditação a respeito da sociedade. Na parábola, o filho pródigo não foi castigado pelo seu erro, mas perdoado pelo pai, restou recuperando tudo; na fábula, em que, obrigatoriamente, deveria haver uma “moral da estória”, por meio de um castigo aplicado ao transgressor, o escritor de *Sagarana* descaracteriza essa ideia na narrativa encaixada, levando-nos a pensar, de forma atualíssima, na nossa própria sociedade em que os erros não são punidos com a devida severidade e em que uma boa fala é capaz de nos ludibriar.

2.2. O Retrato do Brasil

O segundo conto de *Sagarana*, na visão do jornalista Paulo Duarte, apresentaria traços tão realistas, que ele chegou a afirmar, em artigo publicado na revista *Anhembi*, em 1952, que a narrativa em questão poderia ser chamada de “retrato do Brasil”, pois o contista teria abordado de forma implícita e bastante sutil a forma com que questões sociais e políticas se materializaram no Brasil do século passado, como o chamado *pensamento social brasileiro*, que tem em Oliveira Vianna, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda seus representantes mais significativos.

Vejam “A volta do marido pródigo”, por exemplo. Este conto quase poder-se-ia chamar retrato do Brasil. Nem Paulo Prado nem Tejo o traçaram mais realista. Se Guimarães Rosa não fosse diplomata, teria dado talvez este nome ao conto; porém, como é diplomata, continua obrigado a não dizer o que pensa ou a tirar o retrato e não pôr nada embaixo, como os retratistas de verdade.⁸¹

Conforme se sabe, em “A volta do marido pródigo” são representadas as artimanhas de Lalino de Souza Salãthiel, conhecido como “Seu Laio”. Essa personagem confirma boa parte dos estereótipos produzidos sobre o mulato pela literatura naturalista. São suscitadas, portanto, algumas reflexões sobre questões raciais, o que não é de se estranhar, pois, na época em que *Sezão* foi escrito se realizavam acaloradas discussões sobre essa temática e muitos autores se preocuparam em traçar diagnósticos do Brasil, atribuindo a cada uma das *raças*⁸² que configuram a população brasileira pesos e qualidades variáveis na nossa formação social.

⁸¹ DUARTE, Paulo *apud* RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 28.

⁸² Colocamos *raça* porque está assim escrito nos livros pesquisados de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, por isso a marcação em itálico, sabemos, entretanto, que o que existe é *raça humana*.

Oliveira Vianna, em seu livro *Populações meridionais do Brasil*, representa o pensamento do Brasil no início do século XX:

Os mestiços de branco e negro, os mulatos idiossincráticos, tendem, [...] a voltar ao tipo inferior, aproximando-se dele mais e mais pela índole e pelo físico. O seu caráter, entretanto, não pode atingir nunca a pureza e a integridade da raça primitiva, a que regressam. Tendo de harmonizar as duas tendências étnicas, que colidem na sua natureza, acabam sempre por se revelar uns desorganizados morais, uns desarmônicos psicológicos, uns desequilibrados funcionais.⁸³

O protagonista não burla esses paradigmas, pelo contrário, ele confirma boa parte dos estereótipos produzidos sobre o mulato pela literatura naturalista e se aproxima da tríade estabelecida por Taine, sendo condicionado às características da sua *raça*.

Suas atitudes ratificam as características apresentadas por Oliveira Vianna. Lembre-se que na época esse pensamento era apresentado como verdade científica. Lalino, portanto, não destoa, surpreende ou desmente essa visão e isso ocorre porque, de acordo com Luiz Roncari, o personagem principal é “tipo”⁸⁴, isso significa dizer que seus traços, ao invés de o particularizarem, generalizam-no, transformando-o em um representante de um grupo. Deste modo, Eulálio Saláthiel é um mestiço, típico representante de uma esfera carente e marginalizada da sociedade brasileira; ele é descrito como um mulato preguiçoso, astuto, sem caráter, imaginativo, que conversa muito e faz pouco ou nada, levando muitas vezes os outros a trabalharem por ele, é mestre em tirar proveito das situações, reconhecendo as forças e as fraquezas alheias e lançando mão da cordialidade e amabilidade em sua fala, características importantes no traçado malandro do protagonista e que serão investigados mais detalhadamente *a posteriori*.

Sabe-se, pelo trecho supracitado de Oliveira Vianna, — e também cabe nesse sentido a análise da paródia, sobretudo, pela concepção já exposta de Aristóteles, na qual a paródia seria a imitação de homens inferiores — que o mulato era considerado inferior ao branco, entretanto, ao contrário de *O cortiço*, em que a baiana Rita pretere o mulato Firmo em função do português, no conto rosiano Maria Rita, mulher de Lalino, prefere o macho da *raça* inferior ao invés do italiano, de *raça*, assim considerada, superior. Desse modo, ao mesmo tempo em que esses estereótipos são ratificados eles são também contraditos, o que caracteriza um jogo de ideias bastante presente nas obras de Rosa, o paradoxo. O autor Guimarães Rosa segue em diversos de seus escritos uma linha temática de construção

⁸³ VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. v. 1. p. 134.

⁸⁴ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 32.

paradoxal, tecendo uma malha de contradições em seus textos, a fim de afirmar que tudo que é ao mesmo tempo não é, pois as coisas, o mundo, as pessoas estão em constante processo de mudança, e como já dizia Marx “tudo que era estável e sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profanado”⁸⁵. Rosa, desse modo, alerta que é preciso cuidado com verdades e certezas prontas. Não esqueçamos todas as características atribuídas à *raça* do mulato e tidas como verdade científica no Brasil do século XIX e início do século passado, hoje, sabe-se que foram totalmente ultrapassadas, se desmancharam no ar.

Nota-se no conto uma alteridade de nacionalidade, não tão marcante como a que aparece em “O cavalo que bebia cerveja” de *Primeiras Estórias*, conto narrado em primeira pessoa pela personagem Reivalino Belarmino, que conta a história do esquisito italiano Giovânio, ex-combatente de guerra que vivia isolado numa chácara com seus cães, o narrador, seu empregado, sente aversão por esse homem de estranhos hábitos, mesmo quando sua mãe adoece e o patrão lhe dá dinheiro para as despesas da doença e, posteriormente, do funeral, Reivelino não supera a repugnância que sente pelo estrangeiro.

No segundo conto de *Sagarana*, notamos a presença dos espanhóis, observa-se que eles não se misturam com os nativos, existia a “turma dos espanhóis” e, apesar de um deles se interessar pela mulher do personagem principal, ela não lhe corresponde, e os personagens da narrativa, como um todo parecem ter certa antipatia pelos estrangeiros, “Acolá, a turma dos espanhóis...”; “Tu veio espiar o que a gente está comendo? Foi a espanholada quem mandou você vir bater panela aqui?”; “Lalino se põe de cócoras, de costas para a casa, para estar já debochando do espanhol, quando o cujo voltar”⁸⁶.

Além disso, ressalta-se a rara utilização do nome dos espanhóis, eles perdem o nome próprio na narrativa, tratados diversas vezes somente por “espanhol”, marcando a diferença entre o *eu*, brasileiro e o *outro*, estrangeiro, espanhol “— Então, seu Laio, êsse negócio mesmo do espanhol, que...”; “Mas, quem é aquê? Ah, é o atrevido do espanhol, que está rabeando”; “— Que nada, seu espanhol!... Não tenho que dar satisfação a ninguém, tenho?”⁸⁷, ademais, de acordo com o *Dicionário de Filosofia* alteridade significa “o ser outro, o colocar-se ou constituir-se como outro”⁸⁸. Em “Minha gente”, percebemos a presença de um outro tipo de alteridade, conforme será explicitado posteriormente.

Segundo Nildo Benedetti, em “A volta do marido pródigo” são mostrados quatro tipos

⁸⁵ MARX, Karl; ANGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Sueli Tomazzini Barros. Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 29.

⁸⁶ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 68, 73 e 87, respectivamente.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 74, 80 e 87, respectivamente.

⁸⁸ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962. p. 32.

de representação do Brasil: a forma do exercício da política partidária na República Velha, as relações familiares, a prática da cordialidade brasileira e a questão racial. Para o referido pesquisador, a cordialidade é a temática central do conto, pois emerge em todas as atividades do protagonista.

Gilberto Freyre no capítulo “Em torno de uma sistemática da miscigenação do Brasil patriarcal e semipatriarcal”, que aparece apenas na segunda edição de *Sobrados e mucambos*, de 1951, portanto, depois da publicação de *Sagarana*, reconhece a cordialidade como uma característica determinista do mulato:

A simpatia à brasileira — o homem simpático de que tanto se fala entre nós, o homem “feio, sim, mas simpático” e até “ruim ou safado, é verdade, mas muito simpático”; [...] — essa simpatia e essa cordialidade transbordam principalmente do mulato [...] Ninguém como ele é tão amável; nem tem um riso tão bom [...] O próprio Conde de Gobineau que todo o tempo se sentiu contrafeito ou mal entre os súditos de Pedro II, vendo em todos uns decadentes por efeito da miscigenação, reconheceu no brasileiro, o supremo homem cordial.⁸⁹

Luiz Roncari⁹⁰, nessa linha de pensamento, busca a acepção etimológica do termo, que viria do latim *cor*, *cordis*, significando coração, homens movidos pelo coração, como o protagonista da narrativa em análise, que age muito mais movido pelas particularidades, ou seja, pelas emoções e desejos, do que pela universalidade, racionalidade, que lhe permitiria levar em consideração princípios morais, por isso, representa um ser raso em reflexões.

O protagonista, portanto, na condição de mulato e sendo classificado como um personagem *tipo*, conforme dito anteriormente, é avaliado pela pesquisadora Ivone Minaes como um malandro nos moldes definido por Candido em *A dialética da malandragem* e, ao encarnar a malandragem, Lalino apresenta amabilidade, cordialidade, “— Olá, Batista! Bastião, bom dia! Essa fôrça como vai?!/ — Ei, Túlio, cada vez mais, bem?!/ — Bom dia, seu Marrinha! Como passou de ontem?”⁹¹; riso fácil, “Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente [...] E logo comenta, risonho e burlão”⁹²; possui, ainda, aderência aos fatos, que podem ser observados, sobretudo pela capacidade de nosso herói de se adequar aos momentos. Ele não reflete, age impulsivamente, guiado pelos desejos mais imediatos, sem ponderar as consequências, simplesmente ajustando-se aos resultados produzidos por suas atitudes, vivendo, desse modo, “ao sabor da sorte”, utilizando uma quarta característica, a astúcia, para reverter uma situação adversa a seu favor.

⁸⁹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 1059-60.

⁹⁰ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 33.

⁹¹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 69.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 69-70.

Notadamente, a linguagem é o elemento principal da malandragem presente no comportamento do personagem principal, e não somente a verbal, mas também a gestual. Essa hipótese já vem indicada no nome do protagonista, tendo em vista que, Eulálio constitui-se em um nome composto que indica dois radicais de origem grega⁹³: εὖ (*eu*), advérbio cujo significado é “bem”, e λαλέω (*laléo*) de “falar”. Eulálio significa, pois, aquele que fala bem, que é bom orador. A linguagem gestual, assim como a verbal, tende a assumir relativa importância no traçado malandro de Lalino. Diversas passagens no livro contribuem a fim de indicar um destaque desse tipo de comunicação.

Mas, lá detrás, escorregando dos sacos [...], dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel [...] Lalino Salãthiel vem bamboleando [...] Mas Lalino não sabe sumir-se sem executar o seu sestro, o volta-face gaiato [...] E Lalino fazia um gesto vago [...] Lalino Salãthiel gesticulava e modulava.⁹⁴

Nesse sentido, nosso herói persuade pessoas à sua volta por meio da comunicação adequada a cada interlocutor; a quarta característica já anteriormente mencionada da malandragem de Lalino, a astúcia, pode ser inclusive evidenciada pela utilização da linguagem que opera o convencimento e faz dominar a situação; a cordialidade e a simpatia de que vem carregada a comunicação do personagem faz com que ele se saia bem dos mais adversos momentos em que se encontra, levando todos pelo seu bem falar, a sua maior instrumento de persuasão, o que lhe tira de más situações. Portanto, ao contrário da fábula citada na epígrafe, a tagarelice de Lalino não lhe põe em más situações, mas sim lhe tira delas.

Kathrin Rosenfield afirma que o relato conversacional trata-se de um costume poderoso e o hábito de “puxar conversa”, no meio do trabalho ou no caminho, é tipicamente brasileiro. É importante levar em consideração que a autora dessa afirmação é uma pesquisadora alemã.

Em intermináveis conversas “conversas fiadas” misturam-se vida privada e pública, curiosidade à toa e interesses, amabilidade espontânea e obrigação social, pois “conversar”, no Brasil, não é apenas um passatempo privado ou um lazer pessoal, é quase uma secreta confirmação de que o laço social está intacto, de que a *cordialidade* está funcionando. (Grifo nosso).⁹⁵

Vale ressaltar, ainda, o interesse de nosso protagonista pelo teatro, lembre-se, por exemplo, que ele estava responsável pela organização da peça do *Visconde sedutor*, no qual se estabelece uma relação indissociável entre gesto e palavra. É ratificado, deste modo, o fato de

⁹³ MOULTON, Harold. *The analytical greek lexicon revised*. 2 ed. Londres: Zoderman, 1978.

⁹⁴ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. *passim*.

⁹⁵ ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 38.

que pela associação da linguagem verbal à mímica é caracterizada a sedução malandra do personagem principal.

Assim, se por um lado o personagem principal é sedutor como o visconde da peça que organiza, por meio da aplicação de uma linguagem adequada a cada interlocutor, por outro lado ele demonstra falta de caráter, pois é obrigado constantemente a utilizar essa sedução verbal para fugir de suas obrigações. Percebe-se, assim, o relaxamento moral da personalidade do protagonista, consequência da sua evidente procedência folclórica. Ele não tinha nenhum escrúpulo em iludir o chefe, prejudicar os companheiros ou vender sua mulher como se fosse um objeto para levar uma vida devassa no Rio de Janeiro; esse comportamento torpe é compensado pela amabilidade e cordialidade, fruto de sua condição de híbrido.

Essa habilidade comunicativa de Lalino é instrumentalizada dentro da narrativa pelos representantes do poder; eles se valem disso a fim obter sucesso eleitoral. Bastante comum naquela época e ainda hoje, o litígio político se pauta pela defesa de interesses pessoais, tendo em vista que os personagens envolvidos nessa lide não emitem sequer uma vez algum discurso que demonstre o mínimo de interesse público. Não é por acaso que depois de demonstrada a falta de caráter e de escrúpulo de Lalino ele ingresse na política.

Nesse sentido, Guimarães Rosa, põe em xeque verdades que são discutíveis do ponto de vista moral e hoje científico; ao mesmo tempo em que denuncia práticas políticas do início do século passado, que se nos apresentam de forma bastante atual, ainda hoje. Assim, podemos lembrar que em entrevista a Gunther Lorenz⁹⁶, o autor de *Sagarana* declara abertamente que vê a política como uma atividade desumana, que não dá valor ao homem e por isso deveria ser abolida.

O ficcionista mineiro contraria, assim, a ideia de que a literatura seria um espaço privilegiado da utopia, no qual escreveríamos como gostaríamos que a realidade fosse e não como ela é. Rosa parece mesclar em sua matéria ficcional informações extraídas do mundo real para criar seu próprio mundo ficcional, isso não quer dizer, todavia, que essa seria a maneira que ele desejaria que fosse a realidade. O primeiro título que o segundo conto de *Sagarana* assume, “Traços biográficos de Lalino Salãthiel”, tenta dar uma ar de veracidade a história, porque trataria da vida, da biografia de um certo Lalino Salãthiel.

“A volta do marido pródigo” não foge à regra do texto rosiano. Sempre nos trazendo mais inquietações do que respostas, as obras do diplomata nos transmitem que o mais importante é se auto-interrogar, não aceitar facilmente as certezas que nos são oferecidas.

⁹⁶ ROSA *apud* COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 77.

Portanto, o leitor é convidado a um questionamento, o escritor mineiro Guimarães Rosa nos leva a ter uma atitude de reflexão frente à sociedade. Entretanto, isso não significa dizer que Guimarães Rosa pinte um mero retrato estático e perfeitamente definido de uma época pela qual o Brasil passou, isso é um reducionismo e significaria negar a própria poeticidade da obra e as ilimitadas possibilidades de leitura e interpretação do texto literário enquanto objeto estético.

A narrativa apresenta a seguinte cantiga como uma das epígrafes: “Negra danada, siô, é Maria: ela dá no coice, ela dá na guia, lavando roupa na ventania. Negro danado, siô, é Heitô: de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou.”⁹⁷. É possível estabelecer uma ligação entre Heitor e Lalino, o primeiro de tão danado e esperto, foi no inferno, mas não entrou, enquanto o outro, sempre comparado ao diabo e ao sapo, da história do cágado e do sapo, que foi a festa no céu e enganou São Pedro, de calça branca e paletó branco (como é possível supor), da maneira como o malandro se veste no imaginário popular.

2.3. O amor e o poder

Embora sejam desenvolvidas duas temáticas paralelas em “Minha gente”: a do amor e a do poder, é a primeira delas que toma a maior parcela do texto. Ao contrário, por exemplo, de “A volta do marido pródigo”, no qual as questões de ordem política ganham muito mais espaço do que as tensões amorosas. *Grosso modo* podemos dizer que é desta maneira que se caracterizam as narrativas de *Sagarana*, em geral elas apresentam assuntos recorrentes, no qual o grau de importância que é dado a cada um dos temas varia de um conto para outro.

“Minha gente” constitui-se de uma narrativa autodiegética, na qual o narrador-personagem relata suas próprias experiências, ele é o protagonista da sua própria história. Vindo de fora, cidadão, suas idéias, por diversas vezes, entram em conflito com as dos moradores locais, “Pororoca! Será que ninguém aqui pensa como eu?!...”⁹⁸, mas ele procura adequar-se a realidade rural por meio da construção de um conhecimento empírico, por isso encontra-se em um processo de aprendizagem, “Mas muitas outras eu ainda tinha que aprender”⁹⁹.

E a viagem é justamente o fator que propicia a constituição desse aprendizado que se dá

⁹⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 67.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 188.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 164.

pela experiência, não era a primeira vez que ele ia passar “uns tempos” na fazenda do tio Emílio, portanto já aprendera algo sobre a vida daquele lugar, afinal, ele ainda carrega consigo o que aprendera nas viagens anteriores e esse saber ainda é válido, mas, como o próprio protagonista declarou “ainda tinha que aprender”, a viagem, desse modo, representaria uma espécie de divisor de águas na vida dele, pois desencadeara mudanças fundamentais em seu modo de ser, proporcionando uma nova visão diante dos fatos.

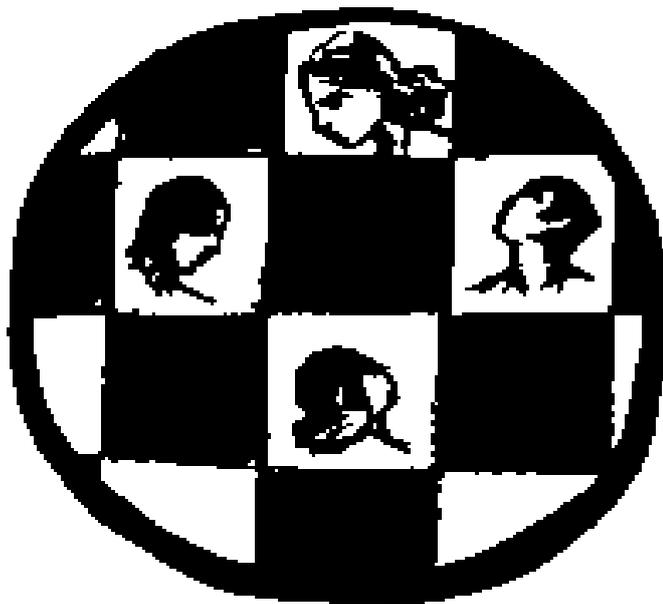
Ele aprendera, portanto, com a natureza, com a negrinha Carmelinda, com o vaqueiro Viriato e seus conselhos sábios, suas metáforas, “Isso de querer-bem da gente é que nem avenca-peluda, que murcha e, depois de tempo, tendo água outra vez, fica verde... E que nem galho grosso de timbaúba, que está seco, e, a gente fíncando p’ra fazer cêrca, brota logo e põe raiz”, e seus ditados, “Flôr de angico-verdadeiro dura seis meses no pé...”¹⁰⁰

A narrativa se desenvolve em torno de um jogo amoroso, o nosso personagem principal não nomeado apaixona-se pela sua prima Maria Irma, a moça, porém, está interessada em Ramiro, que é noivo de Armanda. À primeira vista, os fatos narrados parecem contar apenas mais uma história de amor, já que a viagem à fazenda do tio Emílio resulta no encontro com a prima, por quem o protagonista se apaixona; Bento Porfírio é morto por causa de um amor; a visita de Ramiro deixa o nosso personagem principal com ciúmes, o motivo da visita à fazenda de Juca Soares é o amor pela prima, bem como a viagem à fazenda do tio Ludovico e o retorno à fazenda de tio Emílio. Essa ideia, ademais, é reforçada por um final que resulta em um duplo casamento, um final considerado “feliz”. A pesquisadora Gilca Seidinger, em livro resultante da sua dissertação de mestrado, acredita que o desfecho assim configurado tem um caráter de “despiste”, pois, segundo ela, se o aprendizado “não é referido da forma completa ou literal, não o é apenas à primeira vista, ou, antes, o é de forma disseminada, cifrada, sutil, e surge nítido por trás da cortina de fumaça criada pela história de amor”¹⁰¹.

A primeira ilustração de Poty para este conto, logo ao lado da epígrafe, já anuncia um pouco da temática principal, trata-se de um círculo em forma de tabuleiro de xadrez, e quatro cabeças, duas femininas e duas masculinas, como se todas elas representassem as peças de um jogo xadrez. Cada uma dessas cabeças ilustradas por Poty está olhando para a próxima cabeça, desde já mostrando a história de amor que será tratada: o personagem não nomeado que ama Maria Irma que ama Ramiro que ama Armanda, a ilustração que abre o conto anuncia a importância do jogo no desenvolvimento da narrativa.

¹⁰⁰ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 207.

¹⁰¹ SEIDINGER, Gilca. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scoteccei, 2004. p. 60.



Além disso, temos como pano de fundo dessa história de amor uma lide política, o tio do personagem principal está disputando às eleições à presidente da câmara de seu município. Na primeira visita do protagonista ele lhe pareceu um homem preguiçoso, lento, desajeitado e apático, agora, porém, Tio Emílio havia mudado completamente, já não era apático como antes, mas continua calmo e fechado, seu comportamento se transformara, a razão: ele estava envolvido na política e incorporou virtudes consideradas essenciais para o seu exercício.

De seis anos atrás, lembrava-me do tio, e péssima figura fazia êle na minha recordação: mole para tudo, desajeitado, como um corujão caído de oco do pau em dia claro, ou um tatu-peba passeando em terreiro de cimento [...] [m]as, agora, há-de-o! Quem te viu e quem te vê... Agora tio Emílio é outro: rejuvenescido, transfigurado, de andar e olhar bem postos e bem sustentados, se bem que sempre calmão, fechadão. Logo depois do primeiro abraço, fiquei sabendo por quê: tio Emílio está, em cheio, de corpo, alma e o resto, embrenhado na política.¹⁰²

A caracterização da vida pública no conto é feita principalmente por quatro personagens: o narrador, Santana José Malvino e tio Emílio. Santana é inspetor escolar e atua no processo de modernização do Brasil, por meio da educação, ocupando-se de temas como a mentalidade do capiau, a cidade e a roça, xadrez e memória, entre outros. Quanto ao temperamento, ele é contido na demonstração de emoções, “Dez anos de separação ter-lhe-iam parecido a mesma coisa que dez dias. Não tem grandes expansões nem abraços”¹⁰³, faz

¹⁰² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 175-177.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p.164.

um tipo intelectual, o que justificaria o interesse pelo jogo de xadrez. Quanto às características físicas “Tem apenas duas bossas frontais poderosas, olhos bons, queixo forte, e riso bom em bôca má. E, no mais, para êle a vida é viva, e com ele amasiada”¹⁰⁴. É este personagem que traz uma observação importante para dentro da história, ao comentar com o Primo que no fundo todo mineiro é um político: “Santana costuma dizer: — Raspe-se um pouco qualquer mineiro: por baixo, encontrar-se-á o político...”¹⁰⁵.

Nildo Benedetti, em sua tese, entende Santana e o primo, protagonista da história, se harmonizam e jogam o mesmo jogo, eles completam-se como o preto e o branco do tabuleiro de xadrez. Nesta perspectiva, o protagonista representa o oposto de Santana, é, portanto, um homem emotivo, pouco afeito às questões sociais e com consciência limitada acerca do que está ao seu redor no âmbito público. Ele é inexperiente em ambos os jogos tanto o do amor quanto o da política, apesar do aprendizado que já obtivera pela experiência, ele ainda que tinha muito a aprender.

Na política seu desempenho é insatisfatório e pouco ou nada ajuda o Tio na conquista de votos, no campo afetivo se comporta de forma ingênua e, para o pesquisador Nildo Benedetti, termina por se tornar o servidor involuntário da prima no projeto de tomar o noivo Ramiro da amiga Armanda.

No campo amoroso notamos, ainda, a presença de uma alteridade relacionada à procedência cidade/sertão, uma das possibilidades de repúdio ao primo é a de que ele é cidadão, é de fora, por isso, ela tenta juntá-lo justamente à sua amiga Armanda, também cidadina. O primo protagonista não possui as qualidades suficientes para ser um bom partido no sertão, seu conhecimento acerca da vida desse lugar é esparso e limitado, quase toda a informação relatada diz respeito a cuidados para evitar dissabores.

Quando vim, nessa viagem, ficar uns tempos na fazenda do meu tio Emílio, não era a primeira vez. Já sabia que das moitas de beira de estrada trafegam para a roupa da gente umas bolas de centenas de carrapatinhos, de dispersão rápida, picadas milmaldivas e difícil catação; que a fruta mal madura da cagaiteira, comida com sol quente, tonteia como cachaça; que não valia a pena pedir e nem querer tomar beijos às primas; que uma cilha bem apertada poupa dissabor na caminhada; que parar à sombra da aroeirinha é ficar com o corpo empipocado de coceira vermelha; que, quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreio está saindo para trás, com o

¹⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 164-165.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 178.

respectivo cavaleiro; e, assim, longe outras coisas.¹⁰⁶

No final do conto o primo abruptamente se apaixona por Armanda, também da cidade, como ele, e é, imediatamente, correspondido pela moça. Ele encontra, portanto, a parceira ideal, que provém do mesmo meio.

Há também a possibilidade de leitura de que o casamento entre os primos poderia se configurar em incesto, note-se a semelhança gráfica e fônica do nome Maria Irma, com Irmã, apesar de na verdade ela ser prima, nesse nível de parentesco também há a possibilidade de nascimento de filhos com algum tipo de deformação ou doença genética. O incesto seria portanto, transgressão e desordem, a ordem, nesse sentido, deveria ser restabelecida e Maria Irma se encarrega de providenciar isso.

Observamos que ainda nas três Barras, um pouco antes do recebimento da carta de tio Emílio, um papagaio velho já anunciava, como um oráculo, a previsão de que o primo não teria o amor de Maria Irma.

E eu pensava, sempre, em Maria Irma.

Mas o único acontecimento mesmo acabrunhante foi produzido por um papagaio, geral e caduco, já revertido ao silêncio, que cochilava em seu poleiro, mas que, um dia, lembrando-se de outrora, entortou a cabeça, me olhou com um olho, e, esganiçado, cantou:

“Cadê Mariquinha?

Foi passia...

Entrou no balão

virou logo do á!...”

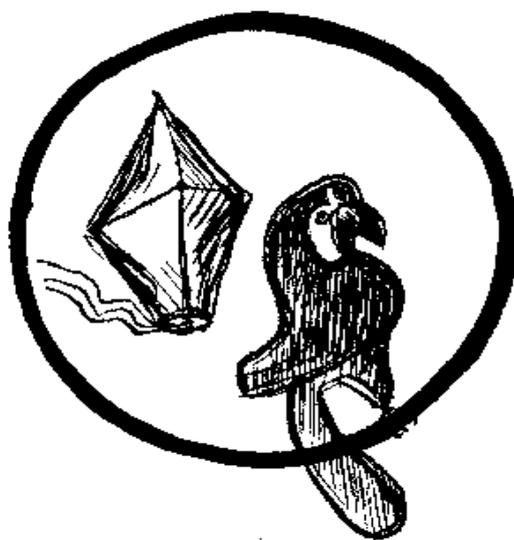
— Gagá idiota! Deixa de cantar bobagens!

— *Fogo... Fogo!... Prrr... Fogo!... Fogo do á!...*¹⁰⁷

A passagem parece assumir uma importância dentro do conto, tanto que chegou a ser ilustrada por Poty. A Mariquinha da cantiga seria Maria Irma, o papagaio anuncia, portanto, que a prima não ficaria com o primo, ela é “fogo do á”, está em um estado gasoso e, portanto, se ele tentar pegá-la com as mãos, ela certamente escapará por entre seus dedos.

¹⁰⁶ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 164.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 204.



A ilustração acima, o papagaio olhando para o leitor, do mesmo modo como olhou para o protagonista, de maneira fixa, entortando a cabeça, olhando com um olho e ainda dentro do círculo o balão, no qual Mariquinha foi passear. A canção do papagaio irrita o primo imensamente, pois toca em um ponto doloroso para ele naquele momento, anuncia o fato de que Maria Irma não está ao seu alcance.

Desejamos ressaltar, ainda, que a epígrafe deste conto, trata-se exatamente de uma canção de treinar papagaios: “Tira a barca da barreira, deixa Maria passar: Maria é feiticeira, ela passa sem molhar”, remetendo à força e ao mistério da mulher, que passa intacta, ileso pelos obstáculos.

Para Sílvio Holanda, “Minha gente” mostra-nos toda a estrutura do clientelismo político, que, embora não seja denunciado explicitamente no conto aqui analisado, o é de forma sutil, à maneira de Guimarães Rosa, podendo ser constatado no enleado sistemas de alianças que sustenta a organização presidida por Tio Emílio. Por meio disso, podemos, outrossim, vislumbrar e refletir de forma bastante atual o nosso próprio sistema político alicerçado sob o fundamento da formação de alianças que atendem muito mais aos interesses dos que estão no poder do que propriamente aos interesses dos que são, por eles, governados.

A política praticada por Tio Emílio, e de um modo geral, também, pelos mandantes locais em outros contos de *Sagarana*, é regida por relações partidárias e, sobretudo, pessoais confusas e instáveis porque conduzidas mediante complicados arranjos que com frequência geram atritos e desacertos, e que sempre redundam em práticas que não beneficiam a população, na qual sempre os interesses particulares prevalecem sobre os coletivos. Ao discorrer sobre essas relações políticas que estabelece o Tio Emílio, nosso personagem principal se refere à área de influência dele como um feudo

Política sutilíssima, pois êle faz oposição à presidência da Câmara no seu município (n.º 1), ao mesmo tempo que apóia, devotamente, o presidente do Estado. Além disso, está aliado ao presidente da Câmara do município vizinho a leste (n.º 2), cuja oposição trabalha coligada com a chefia oficial do município n.º 1. Portanto, se é que bem o entendi, temos aqui duas enredadas correntes cívicas, que também disputam a amizade do situacionismo do grande município ao norte (n.º 3). Dessa trapizonga, em estabilíssimo equilíbrio, resultarão vários deputados estaduais e outros federais, e, como as eleições estão próximas, tudo vai muito intenso e muito alegre, a maravilhas mil [...] Mas, aqui neste nosso feudo, grande é o prestígio do meu grande tio Emílio.¹⁰⁸

A narrativa ora objeto de nossa análise, além das temáticas já mencionadas, ainda, apresenta um elemento bastante interessante, já anteriormente citado, o jogo de xadrez, um jogo de reflexão, cujas origens remontam à Índia, há aproximadamente 3000 anos antes da era cristã. Ele é, reiteradamente, comparado ao longo da trama à própria vida dos personagens, Santana, por exemplo, em diálogo com o protagonista, compara o caminho do arraial à estação a um *match* de três partidas, “Temos boas quatro horas de caminho comum... um *match* em três partidas!”¹⁰⁹, o tabuleiro de xadrez é tomado, ainda, como outro cenário da literatura clássica, os paços de Ítaca, “Referve a confusão, nos paços de Ítaca”¹¹⁰. Além disso, Gilca Seidinger afirma que a escolha do protagonista do seu primeiro lance em jogo contra Santana, a do C3BR, cavalo na casa três do bispo do rei, é coerente com certas características do seu comportamento, pois faz eco ao fato de que ele retarda sua iniciativa. Além disso, o primo exemplifica como deve agir na vida assim como agiria no jogo de xadrez, “[n]ão importa, no começo é assim mesmo — pensei. Devo mostrar-me caído, enamorado. Ceder terreno, para depois recuperá-lo. É bôa tática... Um ‘gambito do peão da dama’ como Santana diria”. Benedito Nunes, sobre o assunto, afirma que

O motivo da viagem é, no processo da narrativa, absorvido pelos lances de um jogo de xadrez, que se desenrola ao longo da trama, representando uma espécie de reconfiguração simbólica do enredo, a ele paralelo. Trocam-se as posições dos agentes, como no jogo de xadrez a posição das pedras. Os lances do acaso decidem a partida, que ninguém perde e que ninguém ganha. Mas o resultado, que arruma os casais, segundo a ordem de suas afinidades eletivas, revela-nos que a sorte tem a secreta racionalidade que Aristóteles descreveu em sua *Física*.¹¹¹

Em síntese, no jogo do amor, Maria Irma lança mão da astúcia, esperteza, retórica e a capacidade de manipular os sentimentos do primo, a fim de rearranjar, segundo seus

¹⁰⁸ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 177.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 164.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 167.

¹¹¹ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 177.

propósitos as relações afetivas entre os quatro personagens. Por outro lado, no campo político desenvolve-se um jogo igualmente complicado. Para angariar votos a favor de Tio Emílio, o primo envolve-se em acordos, arranjos amigáveis, compadrio e outros. Essas manobras nos campos do amor e do poder são metaforizadas ou, conforme Benedito Nunes, simbolizadas pelo jogo de xadrez que não se conclui entre Santana e o personagem principal, mais uma vez Guimarães Rosa lança essa ideia de continuidade nas suas histórias, dessa vez não representado pelo símbolo do infinito, como o fez em *Grande Sertão: veredas*, mas por um jogo que não termina. Transfigura, assim, o sertão em um tabuleiro onde se joga o destino de homens e mulheres.

3

A HISTÓRIA RECEPCIONAL DE SAGARANA

Em todo o caso, consegui — a custa de horas de sono, do descanso dos domingos e de muito esforço — preparar, ou, melhor, reestruturar um livro de contos, para o qual achei imediatamente editor. Tenho muita esperança nesse livro, pois já provocou o mais exaltado entusiasmo (e sincero) da parte de 4 dos maiores escritores e intelectuais brasileiros, que lhe garantem tremendo sucesso. Vamos ver o que dá. O Sr. irá gostar, e muito, estou seguro, pois nele verá muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes.

(João Guimarães Rosa)¹¹²

O primeiro capítulo se pautou pela análise das Teorias da Estética da Recepção e da Hermenêutica Literária. Discorremos acerca de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Hans Robert Jauss, texto fulcral para a Teoria Recepcional e fundamental para o pensamento contemporâneo no âmbito dos estudos literários, tendo em vista que se constitui em um marco para a consignação de novas relações entre o objeto estético e a história literária.

Relatamos, ademais, que o pensador de Constança postulou ser a história da literatura “um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete”¹¹³. Sabemos, porém, que não há conhecimento do singular, só há conhecimento do universal, é impossível determinar o sentido de uma obra para cada leitor em particular, portanto, não há como saber qual a percepção dos franceses ao lerem a tradução de *Sagarana* ou o que os brasileiros que viveram em 1946 sentiram ao entrar em contato com a referida obra ou mesmo o que os leitores de hoje sentem.

Desta maneira, entendemos que não é que Jauss desvalorize o leitor comum, mas sim, que é impossível teorizar acerca de cada ato de leitura. Portanto, a recepção que trataremos aqui, será a recepção da crítica ao longo da história, já que a Estética da Recepção trabalha com padrões de leitura. Realizamos um recorte, tendo em vista, a impossibilidade de o

¹¹² Carta de 1945 dirigida ao pai Florduardo Pinto Rosa. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 159.

¹¹³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 25.

presente trabalho abarcar a amplitude da recepção produzida em sessenta e quatro anos da existência de *Sagarana*.

É importante ressaltar que, de muitas maneiras, a crítica acaba influenciando o leitor comum e é determinante ao fracasso ou ao sucesso de qualquer livro ou autor, daí decorre um dos motivos dela ser bastante relevante para este estudo. Podemos, além disso, observar a mudança dos paradigmas de leituras ao longo do tempo e refletir sobre como se dá a apreensão de sentido da obra de arte.

3.1. A Polêmica Estreia

Em 1936, Guimarães Rosa inscreve o volume de poesias *Magma* no concurso literário da Academia Brasileira de Letras, ganhando o primeiro lugar, entre vinte e quatro inscritos. O relator, poeta Guilherme de Almeida, apresentou o parecer, referindo-se ao livro como um exemplar de “pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, que o nosso instante precisava”¹¹⁴. Essa obra será publicada somente sessenta anos depois, postumamente, em 1997.

Em 1937, foi lançado o concurso literário Humberto de Campos, idealizado pela prestigiada livraria José Olympio. Até então Guimarães Rosa era um completo desconhecido, como se mencionou na introdução. Animado com o sucesso de *Magma* ele apresentou um volume de espessura razoável, composto por doze contos, assinando com o pseudônimo de *Viator*, porque faria viagens logo após, tendo em vista a aprovação no concurso para diplomata.

Os contos que compuseram esse livro são quase os mesmo que compõe o *Sagarana* que conhecemos hoje, com a exceção de três supressões já, anteriormente, mencionadas. O autor revelara que tais supressões se deram por se tratarem de contos mais fracos.

Achando-me diante de uma inteligência livre de mesquinhez, estendi-me sobre os defeitos que guardara na memória. Rosa concordou comigo. Havia suprimido os contos mais fracos. E emendara os restantes, vagaroso, alheio aos futuros leitores e à crítica.¹¹⁵

Graciliano Ramos divulga em *Conversa de bastidores*, tudo que se passou durante a escolha do vencedor do concurso, expondo, inclusive, que conhecera João Guimarães Rosa,

¹¹⁴ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Guimarães Rosa. São Paulo, ns. 20-21, dez. 2006. p. 15.

¹¹⁵ RAMOS, Graciliano. *Conversa de Bastidores*. In: *Sagarana*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. XIII.

recém chegado da Europa, ocupando o cargo de secretário da embaixada, em 1944, apresentado a ele por Ildefonso Falcão.

Nesta oportunidade Guimarães Rosa comentou que Ramos havia participado de um júri que avaliou um livro seu em 1938, é quando, então, ele descobre quem é o *médico mineiro* por quem andava procurando, fazendo com ele “camaradagem rápida”¹¹⁶.

Relendo o livro mais tarde, já como *Sagarana* em 1946, Graciliano Ramos observou algumas diferenças em relação ao *Contos*, segundo ele o livro havia diminuído em tamanho, mas ganhado em consistência, suprimindo-se o que era nocivo e aperfeiçoando o que já era bom, como o “Burrinho Pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “Corpo Fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Ele previu também o romance que Rosa publicaria em 1956 e que seria considerado sua obra-prima, “Certamente ele fará um romance, romance que não lerei, pois, se for começado agora estará pronto em 1956, quando os meus ossos começarem a esfarelar-se”¹¹⁷.

Além de Graciliano Ramos, compuseram a comissão julgadora do concurso, Prudente de Moraes Filho, Marques Rebelo, Dias da Costa e Peregrino Júnior. É sobretudo com Marques Rebelo e Graciliano Ramos que se configura a polaridade avaliativa de *Contos*, enquanto o segundo considerava o livro um “cartapácio de quinhentas páginas grandes”¹¹⁸, o primeiro o defendia arduamente, nas palavras de Graciliano

ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes, hesitando entre esse volume desigual e outro, *Maria Perigosa*, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo — e, em consequência, *Marques Rebelo quis matar-me: gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes*. (Grifo nosso).¹¹⁹

Prudente de Moraes se posicionou ao lado de Marques e Dias da Costa apoiou Ramos, diante desse impasse Peregrino Júnior demandou quarenta e oito horas para se manifestar, optando, por fim, pelo *Maria Perigosa* e conferindo a Luís Jardim o prêmio Humberto de Campos.

Mais tarde, em 1939, inconformado com o resultado do concurso, Marques Rebelo publica um artigo com muitos elogios a Guimarães Rosa “qualidades excepcionais não só de contista, como de escritor propriamente, conhecedor forte da vida brasileira, segurança absoluta na exposição dos seus ambientes, diálogo muito bem feito, elevação de idéias, bom

¹¹⁶ RAMOS, Graciliano. Conversa de Bastidores. In: *Sagarana*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. XIII.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. XIII.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. XIV.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. XV.

gosto”¹²⁰.

O autor mineiro, como estava viajando, terminou ficando alheio a toda essa polêmica que o embrião de *Sagarana* gerou, tanto que em 1941, ninguém sabia, ainda, quem era *Viator*, nesse ano F. de Magalhães Martins escreve:

Vejam os que aconteceu no último prêmio Humberto de Campos [...]. Luiz Jardim surpreendeu com *Maria Perigosa*. Sete contos inéditos e ótimos, entre os quais avulta “Os cegos”. Outro concorrente apresentou um volume que daria 500 página, pelo qual o sr. Marques Rebelo quebrou lanças. Os outros membros da comissão optaram por *Maria Perigosa*, e o autor dos *Contos de Viator*, lidos apenas pela comissão, continua no anonimato, até hoje...¹²¹

Confinado em Baden-Baden ao lado de Rosa, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, em consequência da ruptura de relações entre Brasil e Alemanha, Cícero Dias leu o livro *Contos* e incentivou o autor a publicar. Foi o que, finalmente, aconteceu em 1946, oito anos após a participação no concurso que rendeu tantas discussões, com um título novo: *Sagarana*, palavra formada a partir de um hibridismo entre o radical *saga*, de origem germânica, que significa canto heróico, lenda e *rana*, palavra de origem tupi, que exprime semelhança, quer dizer *à maneira de*, então *Sagarana* significa *à semelhança de uma saga, à maneira de uma saga*.

Assim, o livro é lançado em abril e se torna sucesso de vendas, tanto que em poucos dias já estava esgotado e já se falava em uma segunda edição. Sônia Van Dijck, selecionou algumas notícias publicadas em jornais da época que confirmam isso, *O globo* (Rio de Janeiro) em 29 de abril noticiava: “O livro do momento. SAGARANA. J. Guimarães Rosa. Já está a venda em todas as livrarias”¹²², como a reportagem de Ascendino Leite publicada em *O jornal* (Rio de Janeiro) em 30 de junho, “convém lembrar que se esgotou em poucos dias a primeira edição de *Sagarana*, [...] a editora Universal já está mesmo cogitando de lançar a segunda edição, tantos são os pedidos que não puderam ser atendidos”¹²³. A segunda edição foi anunciada na coluna “Livros” de *A noite* (Rio de Janeiro), no dia 30 de julho, ressaltando que a referida publicação estava destinada “a atender aos inúmeros amigos dos bons livros

¹²⁰ MARQUES, Rebelo *apud* LIMA, Sônia Maria Van Dijck. *Sagarana* causou polêmica. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. p. 38.

¹²¹ MARTINS, F. de Magalhães *apud idem, ibidem*, p. 39.

¹²² Anúncio. Arq. JGR-IEB/USP-R2 *apud idem, ibidem*, p. 39.

¹²³ Nota. Arq. JGR-IEB/USP-R2 *apud idem, ibidem*, p. 39.

que não haviam conseguido adquirir a obra no lançamento inicial”¹²⁴.

Sagarana era um sucesso de vendas, apesar do selo de uma editora pequena, que estava estreando no mercado, e de uma capa que não agravada ao gosto, bem diferente das edições posteriores publicadas pela José Olympio, apresentando as ilustrações de Poty.

Assim, decorridos mais de meio século após a publicação do livro de contos que deu renome a Guimarães Rosa, moldou-se uma extensa produção crítica, tanto de brasileiros, de Norte a Sul, como de estrangeiros, acerca dessa que foi a obra de estreia e dos outros sete volumes de autoria de um dos maiores escritores da literatura brasileira.

Os diversos tipos de estudiosos, tradutores, críticos literários e pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento; fazem parte também desse processo de espraiamento da obra de Guimarães Rosa. Walnice Nogueira Galvão considera os estudos empreendidos sobre os textos rosianos como um fator da maior relevância que contribuiu de maneira a ampliar a irradiação do referido autor ao nível que encontramos hoje, para ela é

fundamental a multiplicação das leituras; paulatinamente desdobrando o leque crítico e submetendo uma obra já em si riquíssima a diferentes abordagens. Tais abordagens vieram dar profundidade às leituras hoje possíveis: históricas, geográficas, psicanalíticas, feministas, esotéricas, metafísicas, linguísticas, filológicas, sociológicas, imagísticas, temáticas, políticas etc. Esses estudiosos ampliaram nossa compreensão da obra do grande escritor para além dos limites iniciais.¹²⁵

3.2. Os Primeiros Olhares

A primeira crítica aparecida quando da publicação do livro objeto de nossa análise, na qual estaremos aqui dando ênfase, foi “Uma grande estréia”, de Álvaro Lins, publicada pela primeira vez no *Correio da manhã* em abril de 1946, lembre-se que *Sagarana* foi publicado no mesmo mês e ano. A referida crítica foi, posteriormente, integrada ao livro *Mortos de sobrecasaca*, de 1967, como subtópico do capítulo 16 intitulado “Sagas de Minas Gerais”.

Sabe-se que Guimarães Rosa aparece com a publicação de *Sagarana*, sem que ninguém o conheça, é de repente que ele surge no cenário da literatura brasileira e Álvaro Lins inicia

¹²⁴ Nota. Arq. JGR-IEB/USP-R2 *apud* LIMA, Sônia Maria Van Dijck. *Sagarana* causou polêmica. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. p. 39.

¹²⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. Ler Guimarães Rosa hoje: um balance. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 13.

seu texto comentando exatamente isso

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o Sr. J. Guimarães Rosa.¹²⁶

Guimarães Rosa aparece então como a grande novidade do momento, em todos os aspectos, trata-se de um livro com características inovadoras para a produção que se fazia na época, um projeto estético, absolutamente, original, ademais há, ainda, a figura do próprio autor como um estreante nesse cenário. O então ocupante da cadeira 17 da Academia Brasileira de Letras afirma que em meio ao gosto morno da rotina de crítico literário, fruto do contato com autores já muito conhecidos e com obras de estréias sem qualquer novidade, não há nenhuma melhor sensação que a de comunicar “ao público a presença de um livro inconfundível na literatura e de um autor de autêntica personalidade na vida literária”¹²⁷, isso porque ela vale como um estímulo para que se mantenha a fé “nas faculdades criadoras de sua época intelectual”¹²⁸.

Na avaliação de Álvaro Lins (1912-1970), *Sagarana* foge do mais ou menos, da mediania e em nada deixa transparecer as infantilidades de um estreante, já observou desde logo que foi uma obra pensada e trabalhada, o que é confirmado posteriormente pelo próprio autor. Além disso, o crítico pernambucano asseverou que, formalmente, *Sagarana* estaria composto por nove novelas e não contos, “[c]ada um deles constitui sem dúvida uma novela independente, com um enredo particular, mas se articulam em bloco como se simbolizassem o panorama de uma região”¹²⁹.

Assim, escrevendo no calor do momento, o crítico em questão avaliou, de um modo geral, positivamente, a obra de Guimarães Rosa, afirmando que seria impossível qualificá-la como o texto de um iniciante, como já mencionado, visto que não apresenta as vacilações e infantilidades de um estreante nem é fruto de algum entusiasmo momentâneo, uma mera improvisação, mas representa, sim, uma obra claramente bem trabalhada, com abundância documental, densidade dramática, boa capacidade narrativa e riqueza de vocabulário. Todas essas características justificariam o entusiasmo com que o crítico recebeu *Sagarana*.

¹²⁶ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 258.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 258.

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 258.

Álvaro Lins dá especial atenção à parte documental, ao registro dos costumes, à fidelidade à linguagem popular, enfim, ao trabalho de representação da região de Minas Gerais, que, segundo ele, é também de todo o Brasil. Em meio a esses elementos documentais, Guimarães Rosa acrescentaria a imaginação, definida pelo crítico como a capacidade poética de animar artisticamente o real, dando, desse modo, uma configuração estética a uma realidade que seria tosca e bárbara. Álvaro Lins atribui a riqueza documental da obra rosiana à profunda ligação que o autor teria na juventude com o sertão mineiro, lugar onde nascera e trabalhara como médico. Deste modo, o material da memória seria transfigurado por uma imaginação criadora e um trabalho requintado da intelectualidade do autor.

Portanto, Álvaro Lins viu o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, passando a tratar de seu caráter regionalista, inaugurando, assim, a problematização desse conceito nas obras rosianas. Essa polêmica já foi amplamente debatida e hoje é ponto pacífico que Guimarães Rosa seja a expressão de uma literatura universal. Entretanto, em 1946, Álvaro Lins já anunciava que *Sagarana* não se enquadrava nos moldes tradicionais do regionalismo. A primeira obra rosiana, portanto, superava a expectativa de um público interessado na busca de uma identidade nacional por meio de uma literatura que se formava voltada para regiões afastadas do centro de poder; nesse sentido, afirma o crítico pernambucano:

Todavia o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. [...] Em *Sagarana* temos assim um regionalismo com o processo da estilização, e que se coloca portanto na linha do que, a meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma arte civilizada e por uma técnica aristocrática de representação estética.¹³⁰

Com base no trecho supracitado, é possível entender que Álvaro Lins percebe a existência de características regionalistas que são sobrepujadas por elementos de uma literatura universal. Wilson Martins, por outro lado, vai alegar, posteriormente, que Guimarães Rosa não se desliga totalmente da tradição regionalista da literatura brasileira. Esse seria, como dito anteriormente, o início de um amplo debate acerca do regionalismo ou

¹³⁰ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 260.

não-regionalismo das obras rosianas.

Para Álvaro Lins, João Guimarães Rosa não é limitado pelo regionalismo, ele transfigura, por meio de um estilo elegante e nobre e da cultura intelectualizada, uma realidade que é tosca, bárbara e informe, criando assim, um espírito universal. Ele transforma a imagem desse sertão em um projeto estético bem elaborado, com alto grau de intelectualidade e abstração.

Álvaro Lins dá especial atenção aos bichos em *Sagarana*, para ele, Guimarães Rosa *aproveitou* mais os animais que os homens, pois são eles, para o crítico, os personagens mais comovedores, mais simpáticos e mais bem tratados de *Sagarana*, “[e] nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do Sr. Guimarães Rosa”¹³¹. Aliás, o crítico admite ser o conto de sua preferência um que tem um animal como personagem principal, “O burrinho pedrês”.

Segundo ele, esses personagens não estariam humanizados dentro da trama, pois isso os descaracterizaria, os tornaria seres híbridos e absurdos, esses animais que agem, pensam e falam não seriam, então, os mesmos das fábulas e “histórias da carochinha”, seriam, sim, da maneira como os podemos idealizar por meio do exercício da imaginação, refletir o que eles fariam em determinada situação se realmente pudessem pensar e agir racionalmente, “[e]ra como se o autor se transportasse para dentro dos bichos, e não para lhes transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada *vida interior* deles”¹³²

Desejamos chamar atenção, ademais, que o crítico em questão já anunciava um possível talento do ficcionista para a composição de romances, “[v]erifica-se nestas páginas, como em tantas outras, que o feitio de autor do Sr. Guimarães Rosa é ainda mais o do romancista do que o do contista ou mesmo do novelista”¹³³.

Na análise desta crítica primeira sobre *Sagarana*, percebemos que o crítico nordestino acertou em diversos aspectos, mas, como não poderia ser diferente em relação a um parecer escrito baseado nas primeiras impressões, se equivocou em algumas de suas considerações.

Para ele Guimarães Rosa não havia tido nenhuma preocupação política ou ideológica, se colocando na posição de um rele observador, distando o mesmo do pessimismo e do otimismo. Porém, uma análise minuciosa do conto “A volta do marido pródigo”, por exemplo, lançaria por terra essa ideia, posto que, na referida narrativa, é facilmente

¹³¹ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 261.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 261

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 261.

identificável a crítica ao sistema político e a ideologias propagadas na época, como a da inferioridade do mulato. Sabe-se que Álvaro Lins viveu e escreveu sobre *Sagarana*, exatamente, na época em que se passavam esses acontecimentos, suas expectativas e seu entendimento sobre a obra estavam, portanto, permeados por essas ideologias disseminadas, muitas vezes, até como verdade científica.

Outra impressão negativa dentro da crítica de Álvaro Lins foi ter atribuído uma condição de inferioridade a alguns contos, sobretudo, ao capítulo do conto de “Minha gente”, considerado pelo crítico como a narrativa mais frágil, referindo-se a ele como “um caso de amor colocado em termos de precário e pouco convincente sentimentalismo”¹³⁴.

Atualmente há vários estudos que combatem essa afirmativa, entretanto, como foi este o primeiro escrito que apareceu sobre a coletânea de contos em destaque, observou-se que ela acabou influenciando uma recepção que relegou esse conto a uma marginalidade dentro da obra rosiana. Em contrapartida, estudos recentes como a dissertação de mestrado de Gilca Seidinger¹³⁵ e a tese de doutorado de Nildo Benedetti¹³⁶, argüem contra esse estigma moldado no nascimento da recepção crítica rosiana.

Há outras novelas, porém, que não são da mesma significação, nem estão na mesma altura. Embora menos afirmativas como ficção por uma certa fragilidade na ação novelística — “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” — ficam valorizadas, no entanto, através de algumas páginas descritivas, ou caracterizadoras como fixação de costumes e episódios isolados, ou, em cada uma delas, através de algum aspecto marcante da vida regional.¹³⁷

Verifica-se, dessa maneira, que o único valor atribuído a esses quatro contos de *Sagarana* é o de se constituírem em páginas de mero caráter descritivo, definidoras de ambientes e costumes regionais, uma mera retratação vigorosa da paisagem mineira, em toda sua beleza, mostrando a vida das fazendas, dos vaqueiros, dos criadores de gado etc.

No que concerne ao conto “A volta do marido pródigo”, Álvaro Lins o vê como sendo bastante diferente de todos os outros, apresentaria uma singularidade em relação às outras narrativas, tendo em vista, que foi construída “num tom mais leve, exprimindo o espírito de malandragem do curioso personagem Latino Salãthiel, com a oportunidade para o autor de

¹³⁴ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 263.

¹³⁵ SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004. 178 p.

¹³⁶ BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa* São Paulo, 2008. 291 p. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo.

¹³⁷ LINS, Álvaro. *Op. cit.* p. 262.

empregar alguns dos seus dons de ironia e malícia, que são tipicamente mineiros”¹³⁸.

A despeito disso tudo, é importante ressaltar que a crítica de Álvaro Lins representou um marco para a posterior recepção que se formou sobre as obras de Guimarães Rosa, como dito anteriormente; ela modelou um estigma, mas, por outro lado, também ofereceu ao público leitor uma ideia que contribuiu de forma positiva tanto para as críticas que se seguiram, como para o próprio ficcionista, que, amparado pelos pareceres críticos, alicerçou seu estilo por meio das obras que publicou após.

Antonio Candido (1918) escreve também sobre *Sagarana*, um pouco após Álvaro Lins, em 21 de julho de 1946 ele publica em *O jornal* sua primeira crítica a respeito do livro objeto de nossa investigação, também discorre sobre a temática regionalista e é categórico ao afirmar

Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.¹³⁹

Ele começou ampliando a discussão no que diz respeito do regionalismo, conforme demonstrado no parágrafo anterior, pautada em uma reflexão política acerca do nacionalismo literário, lembrando os momentos de extremo federalismo que deram origem a uma demasiada produção regionalista pautada em lembranças de cenas, fatos e pessoas pitorescas.

Na *intelligentsia* portanto, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, com pê sempre maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Foi o tempo em que todo jovem promotor ou delegado, despachado para as cidadezinhas do interior, voltava com um volume de contos ou uma novela sertaneja...¹⁴⁰

Deu continuidade a sua linha de pensamento discorrendo sobre a crise de 1929, o Estado Novo, a fase nacionalista, colocando como maior porta-voz dessa fase Olavo Bilac, e destacando, por fim, que no então momento a moda era ser bairrista, enfatizando como principal autoridade dessa tendência o nome de Gilberto Freyre.

Agora, que as forças unitárias predominam e já se vai generalizando um certo sentimento de todo, — deste todo de repente vivo e existente por meio do rádio e do aeroplano, — agora a moda é ser bairrista, e o porta-voz mais

¹³⁸ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 263.

¹³⁹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 244.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 243.

autorizado da tendência é o Sr. Gilberto Freyre, pai da voga atual da palavra “provincia”. Todos falam na sua provincia, nas suas tradições etc. etc., embora a maioria prefira fazer como seu Rui da canção, isto é, ela lá e eu aqui. Quando chega ao Rio, o jovem intelectual não mais se esforça por mudar a pronúncia e parecer familiarizado com a cidade; capricha o sotaque e escreve imediatamente sobre a negra velha que (diz ele) o criou, falando dos avós da pequena terra em que nasceu, etc. O maior elogio do dia é “sabor da terra”, traduzindo do francês, já se vê, e a maior ofensa dizer a um escritor que ele “não tem raízes”.¹⁴¹

Candido demarca, assim, o contexto histórico do aparecimento de *Sagarana*, foi exatamente nessa conjuntura política e social que Guimarães Rosa apareceu, trazendo muito desse “sabor da terra” dentro do seu livro de estreia, atribuindo a isso a justificativa de tamanho “alvorço” em torno do aparecimento de *Sagarana*. Entretanto, o crítico salienta não ser esse o motivo principal do valor que a obra agrega, mas sim o fato de que ela transcende a terra, a região que Guimarães Rosa explora é na opinião do crítico, mais uma região da arte do que a do interior de Minas, tendo em vista a que a maneira com que tudo está disposto é, por vezes, irreal. “Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito”¹⁴².

Segundo afirmou João Adolfo Hansen na conferência de abertura do XXVII Seminário de Crítica Literária na PUC do Rio Grande do Sul, Guimarães Rosa “supera o regionalismo com o regionalismo”, isso porque ele apresenta uma forma diferente do que até então se havia produzido, não se configura apenas o mero interesse de identificação a certa identidade regional, mas sim uma área de interesse que alcança a universalidade, hoje em dia pode parecer clichê dizer que o ficcionista mineiro expunha experiências humanas que não são vividas apenas pelos habitantes daquela região brasileira específica, isso graças ao entendimento primeiro de Antonio Candido, um dos pioneiros na análise do texto rosiano. Houve críticos que se opuseram a essa leitura a exemplo de Sérgio Milliet que defendia que Guimarães Rosa era mais regional que universal, sentindo na linguagem erudita uma incapacidade de interessar o leitor estrangeiro¹⁴³.

Desse modo, defendendo vigorosamente a universalidade de *Sagarana*, Candido afirma que esse livro se caracteriza, sobretudo, pela “paixão de contar”, expressão que será utilizada posteriormente como mote principal da dissertação de mestrado de Gilca Seidinger, referindo-se ao autor como um “contista-contador”, para quem a verdade está na narração e na

¹⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 244.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 244.

¹⁴³ Cf. LIMA, Sônia Maria Van Dijck. *Sagarana* causou polêmica. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

descrição.

Para o professor emérito da USP, Guimarães Rosa alcançou vitória partindo de todas as condições que o poderiam levar ao fracasso, afirmando que algumas delas bastaram para que escritores que, segundo ele, eram mais talentosos, como Monteiro Lobato, naufragassem.

Para começar, a própria temática, batida e aparentemente esgotada. Em matéria de regionalismo, só aceitamos, de uns vinte anos para cá, o nordestino, transformado por sua vez e por força do uso, em arrabalde pacífico e já sem surpresas da nossa sensibilidade literária. Em seguida, o exotismo do léxico, recurso geralmente fácil, abusado pelos escritores gaúchos. Depois, a tendência descritiva, quase de composição escolar, familiar a quem vive em contato com os pequenos jornais do interior e, em literatura, relegada a segundo plano pelas exigências tanto de ação quanto de introspecção do romance moderno. Finalmente, o capricho meio oratório do estilo, que há muito consideramos privativo da subliteratura.¹⁴⁴

Candido expõe, portanto, as condições que representaram o sucesso do autor mineiro, mas que foram causas determinantes do fracasso de muitos outros. O ficcionista conseguiu manejar de modo tão bem elaborado esses elementos que conseguiu transformar o clichê e o *démodé* em algo inteiramente original.

Prosseguindo em sua crítica, o sociólogo já observou a presença das narrativas secundárias dentro da trama narrativa principal, elemento que será bem marcante inclusive nas obras publicadas após, como *Grande Sertão: veredas*, por exemplo. Não é a toa que o próprio autor de *Sagarana* atribui apenas a Antonio Candido e Paulo Rónai, conforme citação que será exposta posteriormente, o feito de terem chegado à primeira camada de sentido do texto. O crítico paulista, desde já, em suas primeiras impressões, antecipa uma ideia que será bastante explorada dentro da ficção rosiana, a de que o fim não tem tanta importância assim, o primordial é o que está no meio da *travessia*.

Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, *como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios*. Todos os meios e até a ampliação retórica são bons, desde que nos arrebatem da vida, transportando-nos para a vida mais intensa da arte. (Grifo nosso).¹⁴⁵

Ele destaca de maneira singular apenas o conto duelo e atribui a qualidade de obra-prima do livro ao conto “A hora e vez de Augusto Matraga” e, embora, não desqualifique explicitamente nenhuma das narrativas que compõe *Sagarana*, Antonio Candido, não cita, por

¹⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 245-46.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 246.

exemplo “Minha gente” ao assinalar os motivos pelos quais Guimarães Rosa poderia ser considerado um grande escritor, essa omissão passa a ideia de que os contos que não compõe esse rol não são tão geniais assim.

Não penso que *Sagarana* seja um bloco unido, nem que o Sr. Guimarães Rosa tenha sabido, sempre, escapar a certo pendor verboso, a certa difusão de escrita e composição. Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal, que valoriza e eleva a nossa arte, escrevendo contos como “Duelo”, “Lalino Salâthiel”, “O burrinho pedrês” e [...] “Augusto Matraga” — sei que por tudo isso o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores.¹⁴⁶

É interessante observar a reação de Guimarães Rosa quanto ao que se produzia acerca da sua obra, não que uma declaração autoral vá, por si só, validar uma interpretação, mas a título de curiosidade e informação é válido notar as ponderações do escritor em suas cartas, como a escrita em 1946 endereçada ao embaixador Antônio Silveira e que veio a qualificar de forma positiva as reflexões de Antonio Candido e Paulo Rónai.

Não quero falar do nosso “Sagarana”, mas tenho de dizer que V. compreendeu e sentiu perfeitamente o livro, como pouca gente soube fazer. E, pela leitura dos artigos, V. mesmo viu como o pessoal da nossa “inteligentzia” andou transviado, passeando pela casca dos contos, sem desconfiar de nada, sem querer saber se um livro pode conter algum sentido [...] *Só o Paulo Rónai e o Antonio Candido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto, flutuou sem molhar as penas...* (Grifo nosso).¹⁴⁷

Destarte, desejamos destacar, ainda, a avaliação crítica de Paulo Rónai (1907-1992) em “A arte de contar em *Sagarana*”¹⁴⁸ (1946). Como também representante dessa primeira crítica, ele não destoia do coro que debate a relação entre regional e universal, louvando o autor, assim como Antonio Candido, por ter afrontado e superado todos os empecilhos que o armazenamento de costumes, tradições, superstições locais e a abundância da documentação folclórica e linguística, características regionalistas, poderiam significar para o sucesso do escritor, entendendo que se trata de uma obra que prende o leitor, sobretudo, pelo valor humano.

Também reconhece a capacidade narrativa do autor, a sua “arte de contar”, informando

¹⁴⁶ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 247.

¹⁴⁷ ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 159.

¹⁴⁸ RÓNAI, Paulo. A Arte de Contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15-21.

que, apesar do grande número de contos e novelas que se publicavam na época, dificilmente, se encontrava uma que estivesse apta a arrancar gritos de admiração ou a despertar emoções profundas. Ele compara que os nove contos¹⁴⁹ de *Sagarana* às narrativas do século passado, ou ainda, mais longe, à épica antiga, afirmando que o referido livro continua a grande tradição da “arte de contar” dessas narrativas antigas.

Desse modo, o crítico húngaro elogia a construção narrativa dos nove contos, que se revela no aumento progressivo da tensão, aliás, ele considera isso um dos processos característicos da técnica de Guimarães Rosa, “intensificar a tensão, aproximando o leitor de um desfecho trágico previsto. De repente, verifica-se algum acontecimento brusco — que traz desenlace diferente do esperado; diferente, mas não menos patético”¹⁵⁰.

Ele cita como exemplo o conto “O burrinho pedrês”, no qual todos os indícios levam a crer que haverá um assassinato, entretanto, acontece um desastre de proporções maiores que resolve a tensão, combinando, dessa maneira, os efeitos de unidade e de surpresa. Ele aproveita para elogiar o autor pela opção pela observação feita por fora em relação ao Sete-de-Ouros, “com uma mistura de realismo e ironia que humaniza a personagem sem recorrer a artifícios antropomórficos”¹⁵¹.

Outro exemplo, no que concerne a surpresa no desfecho de que, comumente, Guimarães Rosa lança mão, é possível encontrar em “Os irmãos Dagobé” de *Primeiras Estórias* (1962), pois, nessa narrativa, ao que tudo indica, haveria um assassinato ou no mínimo uma briga, mas o final é inesperado, os irmãos Dagobé, “absolutamente fascinoras”¹⁵², como são designados no conto, não buscam nenhum tipo de vingança contra o assassino do seu irmão mais velho Damastor, Liojorge.

Na leitura de Paulo Rónai, o estilo de Rosa apresenta uma ironia que oscila entre o humor e o cinismo, o crítico afirma que o autor se mantém distante dos seus personagens, e que se, eventualmente, é possível ter a impressão de que o escritor as admira ou as despreza conforme seus próprios sentimentos, isso se deve, na verdade, ao fato de que busca “mais um meio para criar atmosfera [...] e, quando se apressa em adotar algum julgamento cômodo sobre elas, não sabemos com certeza se não o faz para se divertir à custa do leitor”¹⁵³.

¹⁴⁹ Para Paulo Rónai, assim como para Álvaro Lins, as narrativas de *Sagarana* são em sua maioria novelas e não contos. “O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela, e não o conto. A maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios”. Cf. ROSA, 2001, p. 16.

¹⁵⁰ RÓNAI, Paulo. A Arte de Contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹⁵² ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 60.

¹⁵³ RÓNAI, Paulo. *Op. cit.* p. 18.

Rónai prossegue em sua análise refletindo acerca das novelas de atmosfera trágica, sobre as quais atribui credibilidade logo a primeira vista, afirmando que se respira nelas um desânimo profundo, fruto, talvez, da conclusão fatal dos destinos individuais, sobre os quais se pode vislumbrar abismos abruptos.

Estas mesmas novelas possuem credibilidade logo à primeira vista, mais um sinal por que se reconhece a obra de ficção de real valor. Credibilidade na ficção não envolve a exatidão e a verossimilhança de todos os pormenores; apenas uma certa sugestão que leva o leitor a não preocupar-se em verificá-lhes a consistência, compenetrado por essa verdade condensada que só por acaso a vida alcança.¹⁵⁴

No que se refere ao conto “A volta do marido pródigo”, Rónai afirma que se trata de um gênero inteiramente diverso, com uma atmosfera extremamente viva e divertida, retratando o atraente Malandro que, para ele, é representado simultaneamente como tipo e como indivíduo, segundo o crítico, as fases sucessivas do enredo fragmentado servem para dar essa faceta dupla. Para Rónai essa foi a narrativa que “melhor realiza a tarefa de caracterizar ao mesmo tempo o ambiente e as personagens pelo halo de simpatia irresistível e imerecida que rodeia estas últimas”¹⁵⁵.

Acerca de “Minha gente”, ele afirma que o conto confirma “a impressão de que o talento narrativo de Guimarães Rosa é essencialmente impessoal”¹⁵⁶. Elogia o que ele considera os retratos pintados pelo autor, como o do enxadrista viajante e da viva eleição interior. Afirma, ademais, que a história de amor que se conta em primeira pessoa é convencional e lembra *Cabocla* ou *Prima Belinha*, de Ribeiro Couto.

Ressalta por fim a vocação para a épica de Guimarães Rosa e também prevê, assim como Graciliano Ramos, o talento de romancista do autor, não deixa de mencionar, ainda, outra das questões mais marcantes de *Sagarana* que é a inigualável elaboração linguística empreendida pelo ficcionista mineiro, para Rónai é quase impossível falar desta obra sem mencionar a expressão verbal disposta nela de maneira tão proeminente, por meio de arcaísmos, expressões regionais, termos de gíria e linguagem literária.

O autor, que sempre buscou fugir do lugar-comum, inovou em diversos aspectos, entre eles está o linguístico, pois formulou suas obras com uma linguagem própria, para ter maior possibilidade de expressão, por isso ler os livros de Guimarães Rosa é um grande desafio. Seu

¹⁵⁴ RÓNAI, Paulo. A Arte de Contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 19.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

estilo, conforme afirma Nilce Martins, “assombra e desafia o leitor”¹⁵⁷.

O autor não apenas conhece todas as riquezas do vocabulário, não apenas coleciona palavras, mas se delicia com elas numa alegria quase sensual [...]. O que nos vale é que *Sagarana* já deu ensejo a análises agudas, extensivas a todos os seus aspectos; por outro lado, é desses livros em que cada leitor faz necessariamente novas descobertas.¹⁵⁸

Rónai encerra, portanto, ressaltando que o livro está aberto a novas possibilidades de leituras, a novas descobertas, cada novo olhar representa novas potenciais atribuições de sentido.

Isso representa a proposta hermenêutica de Jauss. Mesmo com análises ainda informes, tendo em vista o pouco tempo de avaliação dessa primeira crítica; eles não conheciam o autor, e, portanto, não poderiam seguir a ideia de um estilo, já que até então Guimarães Rosa era um completo desconhecido, estreando no cenário da literatura brasileira. Ainda assim, já é possível observar que esses críticos se deram conta de muitos sentidos que serão maturados apenas nos anos que se seguiram.

Mesmo sem uma visão completa da produção rosiana Antonio Candido foi capaz de vislumbrar, ousado dizer, inclusive, que foi o primeiro, a ideia já anteriormente mencionada, de que o fim não é assim tão importante quanto o que está no meio do caminho. Ademais, conseguiram antecipar muitos dos temas que serão debatidos posteriormente, como, por exemplo, a malandragem de Lalino Salãthiel, apenas citada por Rónai.

Observa-se dessa maneira que o sucesso de Guimarães Rosa em meio a essa primeira crítica se deu justamente porque ele contrariou o horizonte de expectativas dos críticos mencionados e do público leitor de um modo geral (não esqueçamos que a primeira edição de *Sagarana* se esgotou rapidamente), todos eles tinham um modelo de regionalismo que Rosa conseguiu, de alguma forma, contrariar, causando, por essa razão, até mesmo uma ampla discussão a esse respeito.

A arte, por essência, se constitui em algo que questiona padrões, sejam eles estéticos, sociológicos, políticos, entre outros. Com base em nossa análise no segundo capítulo, observamos que a arte rosiana está permeada por essa quebra de padrões no âmbito temático e pelo questionamento de valores alicerçados, entretanto, para que essa arte não morresse sufocada logo quando do seu aparecimento, o autor foi obrigado a romper com os padrões estéticos do regionalismo comum, criando um estilo novo, próprio, diferente do que se estava

¹⁵⁷ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 3.

¹⁵⁸ RÓNAI, Paulo. A Arte de Contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 21.

habituação, surpreendendo a crítica de então.

3.3. Duas Leituras Recentes

Desejamos destacar neste tópico a recepção de Gilca Machado Seidinger, exposta no livro *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana* e a de Sílvia Holanda, notória em sua dissertação de mestrado intitulada *Rapsódia Sertaneja*.

Gilca Seidinger defendeu sua dissertação em 1999, delimitando seu *corpus* a dois contos de *Sagarana*, “Minha gente” e “Conversa de bois”, os dois textos tem alguns pontos em comum, investigados pela pesquisadora, o que aqui nos interessa, entretanto, é somente sua análise acerca de “Minha gente”, sobre a qual demonstra especial interesse pelo narrador rosiano, analisa os processos de composição acionados pelo discurso narrativo, em relação com a história, nos dois contos mencionados.

Ela percebe, sem grandes esforços, tendo em vista a clara obviedade do fato, que em “Minha gente” há um narrador presente na narrativa que conta, como herói, portanto autodiegético, como já melhor analisado no capítulo anterior. Aponta, ademais, amparada por Gérard Genette, a necessidade de se estabelecer a diferença entre quem vê, o focalizador, e quem fala, o narrador propriamente dito. Por essa razão, investiga nos contos quem vê, como vê, quem fala e como fala. Vê na relação narrador-focalizador,

uma chave para o mistério do narrador rosiano; nessa região de contato, espaço vivo, polêmico, em que podem vir a emergir tensões, crises, e que por isso mesmo permite avanços, gera resultados, dá lugar ao *novo*, ao *original* — quer no âmbito estético, formal, quer no que toca ao aspecto mesmo do conteúdo, da temática, em sua razão primeira, ponto de partida e de chegada do fazer literário: as aventuras e desventuras do “homem humano”. (grifo do autor).¹⁵⁹

Para desenvolver essa análise, Gilca Seidinger selecionou dois pontos de apoio. Um, o referencial teórico desenvolvido por Genette no seu *Discurso da narrativa*, que, segundo ela, oferece um amplo instrumental metodológico voltado para o texto literário, em sua modalidade narrativa, mais especificamente no que diz respeito aos níveis narrativos, a voz e ao tempo. E outro, a semiótica, que parte de uma concepção ampla de texto, podendo ser ele linguístico, oral ou escrito, visual ou gestual, ou ainda, sincretizar distintas formas de expressão, como as histórias em quadrinhos e os filmes.

¹⁵⁹ SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004. p. 15.

Ela alerta que perpassam pelos estudos semióticos duas concepções de narratividade: a narratividade como transformação de estados e de situações, operada por um sujeito que age no e sobre o mundo e a narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas entre um destinador e um destinatário, do que decorre a comunicação e os conflitos entre os sujeitos.

A pesquisadora busca a apreensão do sentido do texto, por meio da noção de percurso gerativo (baseado na semiótica), reconhecendo três etapas para na geração do sentido do texto, a do nível fundamental, a do nível narrativo e a do nível discursivo. Ela lança mão, assim, da análise de José Luiz Fiorin, *As astúscias da enunciação* (1996), esclarecendo que se trata de um estudo que aborda a dimensão da sintaxe do discurso, inserindo-se, portanto, no campo da da teoria semiótica narrativa e discursiva e que tem por objetivo, não apenas descrever as categorias de tempo, espaço e pessoa em português, mas também investigar como essas categorias são manifestadas no discurso e quais os efeitos de sentido que nele produzem.

É de posse desse aparato teórico que Gilca Seidinger buscou aprofundar o questionamento a respeito da enunciação, com vistas a embasar a investigação acerca do narrador, da focalização e do ato narrativo na trama rosiana.

A priori, porém, ela discorre um pouco acerca da trajetória do escritor Guimarães Rosa, desde de 1929, quando da publicação em *O cruzeiro* de um conto, “O mistério de Highmore Hall”, história que, a propósito, não agradava ao ficcionista mineiro, conforme confessou posteriormente, afirmando que escrevia friamente, pois estava interessado no prêmio em dinheiro de que estava necessitado, até a publicação de *Sagarana*, onde se detém para dissertar acerca da opinião crítica que despertou essa obra.

Ela chama a atenção para uma narrativa em particular escrita por Rosa em 1930 “CRONOS kai ANAGKH”, “Tempo e destino”, uma história fantástica, de inspiração faustiana que transcorre na Alemanha, durante um torneio internacional de xadrez. No dia da competição Dmitri Zviazline Dmitrioff, um jovem ucraniano, é conduzido a um castelo em ruínas onde presencia uma partida entre um homem bizarro, de aspecto demoníaco, e uma figura misteriosa de cabelos e barbas brancos e longos e de aparência sacerdotal. A partida então que eles disputam, o Tempo e o Destino, nada mais é do que a partida pelo destino da humanidade, a que o personagem ucraniano assiste o desenrolar.

Para Gilca Seidinger, essa narrativa ganha interesse especial por trazer um elemento que ressurge em “Minha gente”, o jogo de xadrez, visto como uma espécie de oráculo dentro do conto “O mistério de Highmore Hall”.

Ressaltamos ademais que, pela facilidade de visita ao IEB, onde estão os arquivos rosianos, ela obteve alguns dados acerca do processo de depuração por que passaram os contos, por meio da consulta aos originais de *Sezão*, ao qual se refere ocasionalmente ao longo do seu trabalho, pois, conforme afirmação da própria autora, o interesse por esse processo “está subordinado, em última instância, à questão do narrador, nosso tema maior”¹⁶⁰. Ela descobre, por meio dessa análise que a última modificação do livro data de 1964, a partir daí, ele não sofre mais nenhuma alteração.

Em linhas gerais ela conclui que a palavra é elemento desencadear da ação principal nos relatos de *Sagarana*, em “Minha gente” a decisão do protagonista de voltar para a fazenda do tio e encontrar seu destino é desencadeada pela palavra cantada do papagaio caduco e reforçada pela escrita da carta de Santana.

Vê, amparada pela análise de Benedito Nunes, a viagem como fator de modificação do destino e onde a ação da providência se manifesta, em “Minha gente” revela-se um saber em constante renovação, amparado na experiência e na reflexão do protagonista-narrador, e a viagem desempenha um papel de divisor de águas na vida desse personagem, um momento de aprendizado, desencadeando mudanças fundamentais em seu modo de ser.

Gilca Seidinger observa o predomínio das cenas detalhadas, dramatizadas e a ausência de repetições, destaca que o ritmo geral da narrativa compõe-se pela alternância das cenas detalhadas e das elipses, que são somados ao predomínio do tempo presente, ou do passado imediato, conferindo, assim, a narrativa o caráter de um diário, a informação narrativa, portanto, seria abundante e pormenorizada, estando, limitada entretanto, ao conhecimento do narrador-personagem.

Em “Minha gente”, desde a primeira linha, a palavra é dada à personagem, já como narrador, pois toda a narração é de responsabilidade do protagonista. Dele parte a focalização, tudo passa por sua percepção. A focalização interna é coerente com o modo como se conta a história, com maciça presença do informador. E, uma vez que o protagonista-narrador não sabe tudo — está aprendendo —, isso remete também à instância da história, ao próprio perfil da personagem, pois o caráter da informações está naturalmente limitado por suas carências cognitivas. Isso contribui para incrementar o efeito de veracidade do relato; tal é seu efeito, que parece ter determinado, inclusive, certa leitura menos elogiosa do conto, na época da publicação.¹⁶¹

Desse modo, a pesquisadora explica a crítica negativa em relação a “Minha gente” pela veracidade que Guimarães Rosa tentou colocar na narrativa, limitando as informações a

¹⁶⁰ SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004. p. 23.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 169-70.

cognição do narrador-personagem, em nosso entendimento, isso pode até ser um elemento a mais para a depreciação do conto, mas não o fator determinante. A suposta falta de interesse social, a uma primeira vista, foi o mote principal do segundo plano relegado a “Minha gente”, via-se nesse conto, um exemplo das já desgastadas narrativas sentimentais.

Gilca Seidinger destaca, além disso, que a narração, embora se inicie como ulterior, no pretérito, a relação atemporal da narração com a História não se mantém constante, os tempos do passado vão se mesclando ao do presente de maneira lenta e sutil, ocorrendo o mesmo no que diz respeito ao espaço da enunciação narrativa, ou seja, o “aqui” da enunciação não é o mesmo o tempo todo, segundo ela “parece transformar-se e seguir o desenrolar dos acontecimentos”¹⁶².

Para Seidinger, “Minha gente” junta dois tipos de relatos memorialístico, o da narração intercalada aos fatos, do diário, e o da narração ulterior. O principal efeito disso, de acordo com ela, é permitir comunicar as experiências, passo a passo, sem que o saber posterior interfira no relato, e nada impede que esse segundo momento de aprendizado seja também representado, é o processo observado no seu decorrer, ele narra, na maior parte do tempo, enquanto aprende.

Portanto, na elaboração do diário, focalizador e narrador fundem-se, pois é o protagonista quem vê e quem fala, e, embora, o diário seja uma forma íntima, privada de elabora de experiência e não é, em princípio, destinado a tornar-se público, pois o destinatário seria apenas a própria pessoa que escreve, para evocar suas experiências, o acesso as memórias do narrador-personagem está franqueado, segundo a autora, mesmo que não esteja de mencionado explicitamente, está subtendido “e mais presente na moldura que envolve o diário, na narração ulterior que abre e fecha a narrativa”¹⁶³.

Em linhas gerais, essas são as principais considerações da pesquisadora Gilca Seidinger, atualmente doutora, ela desenvolveu sua tese em outra temática, analisou a tradução de *Tutaméia* para o alemão.

Desejamos, deste modo, chamar a atenção para título do trabalho de Seidinger, *Guimarães Rosa ou a paixão de contar*, inspirada por uma frase de Antonio Candido, conforme já mencionamos neste capítulo. A segunda leitura que trataremos neste tópico, a de Sílvio Holanda, lançou mão da mesma estratégia para intitular sua dissertação, *Rapsódia*

¹⁶² SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004. p. 170.

¹⁶³ *Idem, ibidem*, p. 172.

sertaneja, rapsódia foi um termo utilizado por Álvaro Lins¹⁶⁴, ao que o pesquisador agregou a palavra *sertaneja*.

Ao contrário de Gilca Seidinger, ele traça uma análise acerca dos nove contos de *Sagarana* e não apenas dois, ressaltando o papel do leitor e o da história na análise e interpretação crítica. Discutindo, ainda, sobre o incontornável problema do regionalismo e observando, de maneira sucinta, alguns aspectos formais e temáticos responsáveis pelo caráter inovador de *Sagarana*, que são retomados e expandidos na interpretação de cada texto em particular.

No que se refere ao capítulo de análise dedicado à narrativa “A volta do marido pródigo”, o pesquisador atribui a característica de neopícaro a Lalino, traçando considerações, baseado em Mario González, acerca do romance picaresco. Ele defende, assim, a leitura do personagem Lalino como um pícaro, discorrendo acerca das particularidades de suas atribuições que o fazem pensar nesse sentido.

Lalino finge, como o pícaro espanhol, trabalhar; usa da sua picarice para fugir ao cansaço advindo do trabalho [...] Lalino, excluindo o trabalho, tenta convencer seus companheiros a fazerem o mesmo. A conversa aparece como desculpa para Lalino largar o serviço. [...] Embora fugindo ao trabalho, que não aceita como meio válido de ascensão social, Lalino tem sonhos de proprietário.¹⁶⁵

Prosegue sua análise afirmando que a palavra em Lalino está subordinada ao fingir, que a própria ideia de teatro presente no conto conota esse fingimento, entendendo que é por meio da lábia e da trapaça que esse personagem abala os valores da disciplina.

Ademais, Sílvio Holanda reforça sua ideia de que Lalino representa o herói pícaro, pela comparação desse personagem a um outro, o Guzmán, de *Guzmán de Alfarache*, livro de Mateo Alemán.

A referência à possível venda da esposa por Lalino abre um importante espaço intertextual através da picaresca a que já nos referimos. Como Guzmán, personagem de *Guzmán de Alfarache*, livro de Mateo Alemán, Lalino cede a outros sua mulher por dinheiro. Aceita a hipótese da venda por Lalino, resta a considerar o motivo de tal decisão. Guzmán o faz premido pela miséria; Lalino precisa de dinheiro para a viagem em que pretende conhecer o amor das odaliscas urbanas; há, portanto, uma motivação sexual no seu comportamento. O tema da viagem pode ser relacionado, ainda, à

¹⁶⁴ “Contos, novelas, histórias estes capítulos de *Sagarana*? Antes de tudo, são *rapsódias*, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região”. (Grifo nosso). LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 263.

¹⁶⁵ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994. Dissertação de mestrado (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará. p. 55.

picaresca, dado o caráter itinerante do herói pícaro.¹⁶⁶

Salientando em seguida que o estado permanente do pícaro é a aventura, e que o fingimento é a sua arma, aspecto da sua personalidade que ele usa para resolver as questões políticas, o pesquisador continua descrevendo e analisando a história a medida em que a expõe.

Outra análise interessante que traça acerca de “A volta do marido pródigo” e que desejamos destacar aqui diz respeito ao doutrina moral que o sentido parabólico traz ao conto, mais especificamente a temática da queda e da salvação.

Em relação à “Minha gente, o título do capítulo para esse conto chama logo a atenção: “Eros e anankê”, entretanto, Sílvio Holanda não inicia esclarecendo o título, mas, assim como no capítulo referente a “Volta do marido pródigo”, principia apresentando a narrativa ao leitor e comentando a respeito da partida de xadrez e do personagem que, de alguma forma, está ligado a esse jogo, Santana.

Ressaltamos a comparação que o pesquisador estabelece entre o capiau e Sócrates. A certa altura do conto indagado acerca da beleza dos cararás, o sertanejo responde “coisa que não presta não pode ter nenhuma beleza”¹⁶⁷, reduzindo, assim, o conceito de beleza ao de utilidade. Para validar a comparação, cita o referido filósofo, “em suma, as coisas são belas e boas para o uso a que se destinam”¹⁶⁸. O fato de o capiau discutir o conceito de beleza quebra, na opinião de Sílvio Holanda, a imagem de rudeza com a qual estávamos acostumados pela ficção nordestina de 1930, pois o capiau mineiro é capaz de refletir sobre o belo.

Passa então a analisar um pouco do incontornável cenário político que se apresenta no quinto conto de *Sagarana*, para ele, “Minha gente” mostra-nos toda a estrutura do clientelismo político que, embora não esteja denunciado de maneira explícita, como no romance nordestino, está incrustado em seus alicerces. O saber urbano que detém o narrador é instrumentalizado em função política clientelista, materializada na narrativa pelo personagem Tio Emílio, que pede ao sobrinho que escreva cartas aos seus correligionários.

Somente depois de uma ampla releitura acerca do conto é que o título que traz nome ao capítulo é esclarecido, o pesquisador acredita que *anankê* (destino), operando movimentos de avanço e de recuo como em uma partida de xadrez, também comanda *eros* (amor), “impondo-se sobre as decisões individuais da pessoa, que não deve buscar no amor nem direção nem

¹⁶⁶ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994. Dissertação de mestrado (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará. p. 59-60.

¹⁶⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. p. 168.

¹⁶⁸ XENOFONTES *apud* HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Op. cit.*, p. 97.

destino”¹⁶⁹.

Segundo ele, em “Minha gente”, assim como em “A volta do marido pródigo”, a casualidade no plano da narração é desviada pela ideia de destinação. Os personagens estariam envolvidos pelas malhas do destino.

3.4. A Crítica Social

Neste tópico selecionamos dois expoentes desse tipo de crítica na obra de Guimarães Rosa, um se trata de Luiz Dagobert Roncari e o outro, ex-orientando de doutorado do primeiro, Nildo Maximo Benedetti.

Luiz Roncari é, atualmente, professor titular na área de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, desejamos destacar que esse pesquisador, na verdade possui graduação e mestrado em história, somente a partir do doutorado passou a se interessar pelos estudos literários. Em 2004 publicou o livro *O Brasil de Rosa*, estudo sobre o qual discorreremos aqui e que, particularmente, nos inspirou a desenvolver o presente trabalho.

Nesse livro, Roncari inicia estabelecendo uma relação entre literatura e história, ele realiza análises acerca do que chama de “o primeiro Guimarães Rosa”, que corresponde às obras *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande Sertão: veredas*. Segundo o pesquisador, o que daria unidade a esses livros é o fato de terem sido escritos durante o período do “desenvolvimentismo getulista”, quando o Brasil viveu importantes transformações que suscitaram uma instensa reflexão acerca do próprio país, de seu povo, sua economia, suas instituições etc.

O professor da USP, afirma que procurou verificar como as circunstâncias contribuíram para que esses livros se imbricassem temática e formalmente e compusessem, no entender dele, uma linha de desenvolvimento, pois acredita que Guimarães Rosa trata nas três obras os mesmos tipos de problemas apresentados pela história.

Para ele, o autor mineiro compunha suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: a empírica, com dados da realidade e da sua própria experiência; a mítica e universal, adquirida pela leitura da literatura clássica e moderna; e a nacional, apoiada na nossa tradição nacional. Isso representa para Roncari um problema e um desafio, o de dar conta nas interpretações das obras, dessas três categorias e de

¹⁶⁹ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994. Dissertação de mestrado (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará. p. 105.

como elas se articulam. Ele então, notando uma ausência de crítica mais para o lado do terceiro estrato, procurou se deter nele, pois via que o texto rosiano

alegorizava a história da vida político-institucional de nossa primeira experiência republicana e numa perspectiva que poderíamos considerar conservadora. Como crítica das instabilidades do novo regime, ela participava também da nostalgia da “ordem imperial”, desencadeada pelas crises políticas e institucionais que se sucediam, e que se acentuou com as comemorações do centenário de nascimento de Dom Pedro II.¹⁷⁰

Portanto, ele analisa e apresenta os principais personagens das três narrativas supracitadas, buscando, conforme ele próprio informa, “decifrar os arquétipos e as múltiplas significações do herói”¹⁷¹. Desse modo, ele analisa algumas características de Lalino, que no entender do pesquisador, seria a primeira tentativa de Guimarães Rosa de representar um tipo característico brasileiro.

Ele analisa as três narrativas do “primeiro Guimarães Rosa”, com foco em seus três heróis, Lalino, Lélío e Riobaldo, camada de homens híbridos, sem sobrenomes de família e tradição. Para Roncari esse último é a personagem mais complexa, pois os dois primeiros estão, na visão do crítico, muito presentes e ativos no protagonista de *Grande Sertão: veredas*, com as suas fraquezas e grandezas, Lélío, nesse sentido, representaria a passagem de Lalino para Riobaldo. Vê, nesse sentido, uma duplicidade na composição de Riobaldo.

No que se refere a Lalino, o pesquisador afirma ser essa personagem composta como um *tipo* e não como um *caráter*, pois os seus traços, ao invés de o diferenciarem como indivíduo, generalizam-no, transformando-o em alguém no qual se condensam e se extremam as características próprias de um grupo socio-racial.

Então, como mulato, Lalino representa um híbrido, o professor da USP acredita que o que distingue esse protagonista das demais personagens da história, é que ele tem a mesma natureza do meio, “é um produto dele e move-se nele como um peixe dentro d’água”¹⁷². Por essa razão, o personagem estaria perfeitamente aclimatado com o meio, conhecendo e dominando as suas regras como ninguém, praticando-as de maneira intuitiva.

[E]ram os burrinhos, que lidavam rotineira e disciplinadamente, realizando as suas tarefas repetitivas e quantificáveis, como se tivessem sido eles e não os homens, devido às suas naturezas dóceis e pacíficas, que haviam incorporado a moderna ética do trabalho [...] Lalino, porém, destoava dos demais trabalhadores. Enquanto estes se esforçavam para se ajustar às regras do trabalho, cumprindo e dividindo entre eles as obrigações, o nosso herói

¹⁷⁰ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 19.

¹⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 24.

¹⁷² *Idem, ibidem*, p. 38.

[...] procurava driblá-las.¹⁷³

Na visão de Roncari, o que se pede no conto por ele analisado é que o leitor fixe o seu ponto de vista no alto, “quase junto às estrelas do céu”¹⁷⁴, e procure compreender tudo que se passa entre os homens como uma fatalidade, como criaturas ingênuas e sem autonomia, cumprindo os seus destinos.

Assim como existe uma inscrição determinante no sujeito, a qual divide com vontade deste a responsabilidade pelas suas ações, existe também uma nas estrelas do céu, com a qual os homens compartilham a concretização de seu destino. É essa meia-responsabilidade ou “meia-escravidão” que torna a nossa visão dos homens tolerante e faz com que as ações negativas, como a arbitrariedade e a truculência, apareçam aos nossos olhos um tanto isentas de responsabilidade e culpa.

O pesquisador, então, acredita que o público leitor tem uma tendência a isentar, sobretudo o protagonista, de seus erros, por acreditar, mesmo que isso seja de maneira intuitiva, que o personagem age guiado por algo maior, está sujeito a fabricação, tecitura e cortes ao fio da vida empreendido pelas Moiras.

Mais tarde, em 2008, Nildo Benedetti defende sua tese de doutorado, desenvolvendo algumas das ideias já expostas por Luiz Roncari em *O Brasil de Rosa*, ele aponta como seu objetivo principal o de demonstrar uma unidade de conteúdo nos nove contos de *Sagarana*, em linhas gerais, ele conclui que o significado central da obra é o de representar o Brasil da Primeira República e que uma compreensão total do livro só é possível de posse dessa informação.

Para ele, “Minha gente” e “A volta do marido pródigo” se passam claramente na República Velha, quando o que hoje chamamos de governador era designado por Presidente do Estado.

Ele inicia ressaltando que logo no começo do conto a construção da estrada de rodagem que liga Belo Horizonte a São Paulo, substituta dos velhos ramais ferroviários, representa a via de chegada da modernização ao interior e observa a representação da moderna técnica do trabalho em série, monótono, metódico e rigorosamente cronometrado, executado sem qualquer necessidade de ou possibilidade de emprego de criatividade. Simbolismo do qual fazem parte os personagens que trabalham na construção dessa estrada: *Seu Marra* e seus subordinados, os espanhóis e outros serviços particulares como os homens do *seu Remígio* e *Ludugéro* e burros de carga.

¹⁷³ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 39.

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 44.

Ele explica que Lalino, ao entrar em cena, introduz uma ruptura nesse clima de trabalho, por chegar atrasado, tentar driblar as regras a que os demais trabalhadores se submetem e vem trajado de modo inadequado ao exercício das atividades braçais.

Desejamos destacar que Nildo Benedetti entende que Lalino sabe manter os outros distantes da sua vida privada, ele explica que o personagem sempre escapava de maneira hábil quando alguém queria lhe trazer a informação, já conhecida dele, sobre o assédio do espanhol Ramiro a Maria Rita, mulher de Lalino, na análise do pesquisador, além de preservar sua privacidade, a atitude do protagonista tem o objetivo de esconder o fato dele já saber acerca das investidas do espanhol sobre sua mulher Ritinha, pois se demonstrasse que tinha ciência teria que explicar porque não tivera nenhuma reação violenta, exigida pelo código do meio social.

Além de não estar nos planos de Lalino essa reação violenta, como observa o ex-orientando de Roncari, pois, naturalmente, já estava arquitetando a venda da mulher ao espanhol para viajar à cidade grande, no nosso entendimento ele é malandro, sua cordialidade o impede de lançar mão da violência, pois tem na palavra sua força e não no braço, ele é ardiloso. Esse é seu maior instrumento de solução de querelas, provocando o convencimento dos que estão a seu redor e revertendo situações adversas, de maneira hábil e pacífica, a seu favor.

O sapo, a quem comumente Lalino é comparado na narrativa, não se trata de um animal que simbolize algum tipo de violência, mas sim esperteza, e, ademais, em nenhuma parte do conto é possível identificar leituras nesse sentido.

O pesquisador Nildo Benedetti, levanta a possibilidade de estar no tema da distinção do amor verdadeiro e do amor ilusório ou entre amor e luxúria, a moral da parábola do marido pródigo, entretanto, essa moral sobre o amor, para ele, embora seja interessante, não é suficientemente ampla para justificar o papel central que a política representa no conto.

Além disso, ele afirma que os atributos pessoais de Lalino, dos quais bem se aproveitava no sertão, tornam-se inoperantes na cidade grande, por isso a dificuldade dele de conseguir emprego.

Em seu retorno ao lar, ele poderá novamente utilizar-se daqueles valiosos atributos para se projetar na política como excelente cabo eleitoral [...] Lalino é, portanto, um vencedor em sua terra, mas é um perdedor na capital, onde os hábitos, os costumes, os valores e o progresso lhes são estranhos [...] Somente em sua terra e em seu estado de atraso é que ele apropriadamente desempenha seu papel. [...] Podemos então afirmar que a personagem é

talhada para a política local, mas inadequada a política na capital.¹⁷⁵

Benedetti afirma que durante a Primeira República a maior parte do eleitorado era constituída por trabalhadores rurais que obedeciam as orientações dos fazendeiros, os quais, por sua vez, seguiam os líderes políticos municipais, que por sua vez se fortalecia com a criação de compromisso com os governos estaduais, nesse sentido, a atuação política de Lalino só era eficaz dentro da base eleitoral do sistema político.

O pesquisador conclui afirmando que o conto parece traduzir que Lalino “é o padrão do político brasileiro bem-sucedido que emprega toda sorte de expedientes — legais, quando possíveis, ou ilegais, quando necessário — para manter-se no poder e dele arrancar vantagens pessoais”¹⁷⁶.

Acerca de “Minha gente”, Benedetti acredita que o conto suscita reflexões sobre questões como civilização e estados de natureza e “sobre o pano de fundo da prática da política no Brasil, fornece um panorama do processo civilizador”¹⁷⁷. Ele demarca que a caracterização da vida pública no conto é feita, sobretudo, por quatro personagens: o narrador, Santana José Malvino e tio Emílio.

Vê a narrativa como a que mais apropriadamente trata da dificuldade dos narradores da primeira pessoa em *Sagarana*, homens da cidade que demoram a adaptar-se a mentalidade do sertanejo e ao ambiente rural como um todo, o narrador de “Minha gente”, por exemplo, é desajeitado ao se relacionar com várias personagens da obra e fracassa em suas tentativas de mostrar sagacidade e esperteza no seu contato com José Malvino e o menino Nicanor.

Acerca do processo civilizador, analisa o não casamento entre primos como o resultado de ideias disseminadas na primeira metade do século XX acerca da eugenia, tendo em vista que a consanguinidade era considerada prejudicial porque aumentava a probabilidade de geração de filhos geneticamente malformados, do ponto de vista físico e mental, o que representava risco para a espécie humana e, por conseguinte, para a civilização.

Ele levanta, ainda, outra hipótese para a questão do casamento entre os primos, amparado por Freud, ele acredita que a união consanguínea provoca o isolamento social da família, o que tende a perpetuá-la no exercício do poder, nas famílias que já o detêm, ocasionando desse modo uma tendência ao conservadorismo ou à estagnação social, o que perpetua a manutenção do *status quo*.

¹⁷⁵ BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa* São Paulo, 2008. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo. p. 60.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 79.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 121.

[V]imos que, para Freud e Clastres, a relação incestuosa está na base da desagregação social, por provocar o isolamento do grupo familiar. Portanto, a civilização exige do indivíduo a renúncia ao incesto e a sublimação dos instintos, tanto o de morte como o sexual, sendo a renúncia ao incesto uma forma de disciplinar o instinto sexual.¹⁷⁸

Benedetti acredita que a tentativa de formação do Estado está contida no processo eleitoral em andamento, do qual sai vencedor tio Emílio, e a renúncia ao incesto pelo primo é controlada por Maria Irma. O pesquisador resume sua própria análise ao afirmar que em “Minha gente”

[d]uas histórias de amor se desenrolam, envolvendo primos: a de Bento Porfírio com de-Lurdes e a do Primo com Maria Irma; a primeira se realiza no campo sexual e termina em tragédia, enquanto a segunda só não é levada a termo, como deseja o Primo, graças a habilidade da prima. Ao impedir a união de familiares, Maria Irma afasta o risco imediato da degeneração genética e, metaforicamente, o do isolamento social, que levaria ao retorno ao estado selvagem, no qual a sociedade civilizada deixa de existir.¹⁷⁹

Nildo Benedetti conclui afirmando que a obra abre espaço para outros tipos de leituras sociais, entretanto, uma leitura estritamente espiritualista de *Sagarana*, que, segundo ele, muitos críticos têm apontado como determinante para apreensão do sentido da obra, seria, no entender do pesquisador, insuficiente para justificar a presença dos muitos tópicos relacionados com a sociedade brasileira. Propor, contudo, uma interpretação social, permite uma visão mais ampla, pois dá conta dos próprios aspectos sociais sem perder de vista inclusive os tópicos inerentes à leitura espiritualista, tal leitura para Benedetti significa entender a obra “como relato de uma cadeia de eventos com a finalidade de apresentar alguma tese ou abrir ampla discussão sobre temas e clássicos da literatura e do pensamento universais, com foco em indagações filosóficas, religiosas, etc.”¹⁸⁰.

A visão em horizontes, da qual fala Jauss, significa ver por ângulos. Só se pode, todavia, ver um ângulo de cada vez, isso acontece porque estamos situados historicamente, e essa localização nos permite ver apenas um horizonte. Jauss, na verdade, retorna ao problema do conhecimento já debatido por Kant, quando se estuda a fundo esse teórico, percebe-se que nele desaguam várias correntes filosóficas, é possível ouvir ecoar nele desde Aristóteles, passando por Kant, Husserl, Gadamer, Heidegger, até Walter Benjamin.

O que se percebe é que não existe posição hierárquica entre as leituras porque todas são

¹⁷⁸ BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa* São Paulo, 2008. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo. p. 146.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 149.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 279.

limitadas, a concretização do sentido se dá progressivamente, portanto, em 1946 percebe-se a linguagem regional de *Sagarana*, depois, faz-se análises filológicas dos contos, depois alguém percebe aspectos sociais e assim por diante. O sentido é formado por estratos, são camadas, daí a ideia de horizonte como limite, há vários ângulos, mas não posso juntá-los todos, só posso olhar em uma direção de cada vez; há várias camadas, mas não posso ter acesso a todas elas de uma vez, primeiro se entra em contato com a camada mais externa até se chegar na mais interna

Parece, deste modo, razoável afirmar que a compreensão que se tem hoje de *Sagarana* é muito extensa e mais elaborada do que a que Álvaro Lins, por exemplo, teve em abril de 1946 ao tecer suas primeiras impressões a respeito do volume inicial do escritor em “Uma grande estréia”.

O conhecimento acerca do conto foi se ampliando e temos atualmente diversos tipos de críticas, cada uma adentrando em uma camada da obra, cada uma olhando sob determinado ângulo, todas em igualdade hierárquica e não como quis Nildo Benedetti, com uma supremacia da crítica social. Ela pode até dar conta de alguns estratos, mas ainda assim, é limitada, como todas as outras, tem o seu valor porque representa uma camada.

CONCLUSÃO

Após as reflexões e análises realizadas no decorrer desta dissertação, ficou claro que as obras de Guimarães Rosa guardam uma complexidade, que requerem, de quem se propõe a estudá-las, atenção e muito trabalho, isso porque o autor inaugurou um estilo próprio, o rosiano. Não apenas no que diz respeito à linguagem, a complexidade dos seus textos parte, sobretudo, de uma linha temática.

O uso de epígrafes é um expediente comum dentro de algumas obras literárias, muitas vezes, entretanto, elas são ineficientes, inócuas dentro da construção da matéria ficcional, não passando de um elemento meramente decorativo, um simples enfeite ou, uma possível exibição vaidosa. Essa assertiva, porém, não se aplica, como vimos, aos livros do escritor João Guimarães Rosa, que em *Sagarana*, ao se utilizar de cantigas populares, faz desse um elemento útil para a arquitetura das suas obras.

A pesquisa empreendida no presente trabalho foi bibliográfica, lançamos mão de diversos textos que serviram de fundamentação teórica e crítica para a elaboração dos capítulos desta dissertação. No âmbito teórico, discorreu-se acerca de alguns textos de Hans Robert Jauss concernentes a Estética da Recepção, sobretudo, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, sabemos, entretanto, que o pensador alemão bebeu de diversas fontes teóricas e, por isso, Hans-Georg Gadamer, com *Verdade e método*, também foi de suma importância, principalmente, quando tratamos acerca da hermenêutica literária.

Para a composição do segundo capítulo nossas principais fontes foram alguns textos acerca do *pensamento social brasileiro*, para tanto nos amparamos, sobretudo, em Oliveira Vianna, com *Populações meridionais do Brasil* e Gilberto Freyre, com *Sobrados e mucambos*. Também, ao discorrer sobre a paródia, buscamos uma fonte bastante atual, com a norte-americana Linda Hutcheon e sua *Uma teoria da paródia*.

No terceiro capítulo selecionamos algumas análises críticas, sobre as quais demos ênfase nos contos que nos propusemos a analisar, “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”, a dissertação de mestrado de Sílvia Holanda, *Rapsódia Sertaneja*; o livro de Gilca Seidinger, *Guimarães Rosa ou a paixão de contar*; a tese de doutorado de Nildo Benedetti, *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*; e o livro de Luiz Roncari, *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*, foram nossos principais subsídios para a elaboração do capítulo final.

A escolha não foi aleatória, os contos escolhidos, conforme explicitado, têm muito em comum, mais, a nosso ver, do que em relação aos outros contos da primeira publicação do

escritor mineiro, é como se tivessem um parentesco mais próximo entre elas do que com as outras.

Ambas têm personagens homônimos, Ramiro, que se casa com Maria Irma em “Minha gente”, e o espanhol que compra a mulher de Lalino em “A volta do marido pródigo — note-se que o personagem Ramiro, nos dois contos, faz oposição aos Protagonistas no jogo amoroso —; Eulálio, o protagonista do segundo conto de *Sagarana*, e a Dona Eulália, a já falecida esposa do tio Emílio; e a Maria, de ambos os contos, uma Maria Rita e a outra Maria Irma, ambas, aliás, com o segundo nome bastante parecido. Além disso, nos dois contos estudados, temos o desenvolvimento de um jogo amoroso e outro político, ambas com aspectos sociais bem marcantes.

No primeiro capítulo procuramos alicerçar a nossa pesquisa em um campo específico dentro dos estudos literários. Mostramos que Jauss representa um marco para a teoria literária, pois elaborou uma proposição que agrega o leitor como agente ativo dentro de um processo histórico por que passam as obras.

Seria, então, necessário pensar a história sob uma perspectiva estética, isso significa dizer que é necessário se preocupar mais com os elementos inerentes ao próprio texto do que com outros elementos externos a ele.

O Historicismo pregava, por exemplo, que o historiador deveria se despir do seu presente e se transportar para o passado, em Jauss, porém, isso não é válido, pois a literatura é uma forma de arte e não um documento no qual se registra uma forma de pensar. O teórico alemão, entretanto, também não nos orienta a ver a obra do passado apenas com nossos próprios valores, o ideal seria alcançar um meio termo, porque nós não podemos ler a obra do passado totalmente libertos do presente, nem entendê-la de uma maneira completa apenas lançando mão dos instrumentos do presente, isso contraria o próprio sentido da leitura, que seria o de trazer para nós um sentido que está alheio.

O presente não nos dá acesso a informações que já foram entendidas no passado, os sentidos são produzidos e captados diversamente ao longo do tempo, não existe o totalmente novo, a partir de algo que já conhecemos, é que é possível passar a conhecer algo novo.

É importante esclarecer que ao contrário do que postulou Adorno, Jauss via que a arte passa pelo prazer, o prazer combinado com o agradável é necessário no contato com a arte. Adorno, por outro lado, afirmava que a arte que sucumbe ao agradável se torna alienante, a concessão da expectativa do leitor seria, necessariamente, banalidade. Esses dois teóricos, portanto, entram em rota de colisão nesse aspecto.

De posse dessas considerações acerca do método recepcional, passamos ao segundo capítulo analisando dois contos de *Sagarana* com foco nos aspectos político-sociais delineados nessas narrativas.

Em “A volta do marido pródigo” observamos a história de um mulato esperto, sagaz, que dribla situações desfavoráveis, isso porque vive em um meio que conhece bem e que é receptivo ao seu bem falar, que convence, que persuade, que enfeitiça os que estão a sua volta.

Um típico malandro que almeja uma vida boêmia, e para alcançá-la, mesmo que por um período limitado de tempo, é capaz de vender a esposa. Trata-se de uma personagem que alcança êxito na esfera pública. Parece que Rosa tenta ligar a malandragem, falta de escrúpulos, o poder de persuasão mesmo diante de erros graves às práticas políticas empreendidas no Brasil.

Realizamos uma análise acerca da parábola e da fábula presentes nesse conto, elementos essenciais na tessitura da narrativa e imprescindível para uma compreensão desejável dela. Sabemos que Guimarães Rosa permeia em seus escritos a relação da cultura popular com a clássica e em se servindo disso como instrumento, leva o leitor a uma reflexão. Em relação à fábula e à parábola, das quais o criador de *Sagarana* se vale para elaborar suas obras, Kathrin Rosenfield tem o seguinte entendimento:

Com uma raiz firmemente plantada nesses hábitos visceralmente brasileiros, Guimarães Rosa absorve, pelos vasos capilares da sua arte, os sucos vitais da grande tradição narrativa judaico-cristã: a da parábola e a greco-romana da fábula, com suas diversificações nas histórias de plantas, animais e homens.¹⁸¹

Guimarães Rosa, portanto, explora as potencialidades estéticas e temáticas da fábula tradicional e da parábola, reelaborando-as no contexto de um conto moderno, mesclando-as de tal maneira que parecem estar imbricadas dentro da narrativa. Ao mesmo tempo, ele desmantela a idéia que trazemos de fábula e parábola, ambas entendidas dentro de uma perspectiva moral, de ensinamento de bons costumes e hábitos.

Algo que sempre chama a atenção nas obras rosianas é a maneira como o ficcionista mineiro desfaz as verdades e certezas prontas, sua visão não maniqueísta a respeito do ser humano, o leva a criar personagens capazes de atos de bondade e de maldade, de honestidade e de desonestidade etc.

¹⁸¹ ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa*. Rio de Janeiro: Top Books, 2006. p. 38.

Em “Minha gente”, por trás de uma típica história de amor, se desenvolve uma eleição. Temos a impressão de que Rosa, olhando pelo prisma do próprio narrador, homem citadino e apaixonado pela prima Maria Irma, tem como foco seu relacionamento e seu amor pela prima. Está claro que ele considera mais importante sua história com Maria Irma do que as lides políticas em que tio Emílio se envolve.

Desse modo, em ambas as narrativas se desenvolvem paralelamente relações amorosas e lides políticas, trata-se, no nosso entender, de uma estratégia para dar verossimilhança à obra, a vida política das pessoas não se desenvolve de maneira independente da vida particular, e nessa perspectiva, o jogo amoroso se torna tão ou mais importante que o outro jogo, o político.

Conforme afirmação de Antonio Candido, a personagem é um *ser fictício*, pois, embora seja uma fantasia transmite ao leitor uma veracidade existencial, é esse elemento que possibilita a existência do enredo e, por conseguinte da narrativa. Nas palavras de Hansen, “ficção é a figuração fingida do possível assim determinado por comparação com a coisa, ação, evento ou conceito definidos como reais e verdadeiros”¹⁸².

Vê-se em “A volta do marido pródigo” a presença latente das teses de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, já em “Minha gente” aparece outro recurso que dá simbologia a narrativa, a presença do jogo de xadrez, comparado a vida das personagens.

Deste trabalho, conclui-se, portanto, que temos dois contos complementares em certo sentido — enquanto um dá mais ênfase a questão política o outro focaliza o desenvolvimento do jogo amoroso —, coesos em diversos aspectos, como nas questões formais, com ambiente físico e social determinado e, sobretudo, no que se refere a abordagem de tópicos como poder, família e raça. Nota-se que as narrativas aqui analisadas são norteadas por questões sociais, os personagens principais estão envolvidos nas politicagens que são praticadas nos lugares onde habitam.

Imaginar que já existe, à salvo da onipresença da História e da implacável influência do social, um reino de liberdade [...] só significa o fortalecimento do controle da necessidade sobre todas as zonas cegas em que o sujeito individual procura refúgio [...] A única salvação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico — na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político.¹⁸³

¹⁸² HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, ALB, FAPESP, 2005. p. 16.

¹⁸³ JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 18.

O político e o social, assim, podem significar, como quer Fredric Jameson, não apenas um segundo plano de interpretação, um método suplementar, auxiliar de outros métodos interpretativos, mas sim, um método primeiro de interpretação, utilizando-se dos outros, o mítico-crítico, o estilístico, o filosófico etc, como subsídios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. De João Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 447 p.
2. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro / T. A. Queiroz, 1980. 147 p.
3. ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v.
4. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 594 p.
5. ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim ("Corpo de Baile")*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. 202 p. [CG = 005-108; EA = 109-202].
6. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 176 p.
7. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. 339 p.
8. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 413 p.
9. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. 367 p.
10. ROSA, João Guimarães. *Seleção / Organização, estudo e notas do Prof. Paulo Rónai*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 166 p.
11. ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé revelando segredos de *Sagarana*. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 23-28.

II. Sobre João Guimarães Rosa

12. BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2008. 291 p. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo.
13. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Guimarães Rosa. São Paulo, ns. 20-21, p. 1-344, dez. 2006.
14. CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243-247.
15. CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 119 p.
16. CHIAPPINI, Ligia; VEJMEJKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
17. HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. No mundo de Esopo. In: BERNARDINI, Aurora Forni; FERREIRA, Jerusa Pires (Orgs.). *Mitopoéticas: da Rússia às Américas*. São Paulo: Humanitas, 2006. p. 167-178.
18. HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994. 215 p. Dissertação de mestrado (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará.
19. LIMA, Sônia Maria Van Dijck. *Sagarana causou polêmica*. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. p. 37-50.
20. LOPES, Óscar. Novos mundos. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 27. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983. p. xxviii-xxxvi.

21. MARQUES, Oswaldino. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 352 p.
22. MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 536 p.
23. MARTINS, Wilson. Radiografia de *Sagarana*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1946.
24. MINAES, Ivone Pereira. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 25, p. 25-34, 1985.
25. NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 247-262.
26. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
27. PEREIRA, Teresinka. Análise e interpretação do conto «Minha Gente» de Guimarães Rosa. In: *Considerações interpretativas de autores e textos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1985. p. 85-93.
28. PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. p. 22-37.
29. RÓNAI, Paulo. A arte de contar em Guimarães Rosa. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958. p. 129-137.
30. RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004. 384 p.
31. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 457 p.
32. ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. 393 p.
33. SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004. 178 p.

III. Textos Teóricos

34. CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998. p. 133-151.
35. CORETH, Emerich. *Questões fundamentais de hermenêutica*. Trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: EPU, 1973.
36. CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257 p.
37. COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981. 168 p.
38. EIKHENBAUM, B. A Teoria do “Método Formal”. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987. v. 1, p. 31-71.
39. FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*. Curitiba, n. 37, p. 265-285, 1988.
40. GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martin Fontes, 2010. 487 p.
41. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. 731 p.
42. HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: *Poética*

- do pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 163-182.
43. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. 165 p.
44. JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. 103 p.
45. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
46. JAUSS, Hans Robert. O *Fausto* de Goethe e o *Fausto* de Valéry. In: *Por uma hermenêutica literária*. Paris: Gallimard, 1988. p. 186-218. Trad. Sílvio Holanda.
47. JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire* [Para uma hermenêutica literária]. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. 457 p.
48. JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Marion S. Hirschman. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 305-358.
49. JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930. 222 p.
50. PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littérature comparée et comparaisons. Reveu de Littérature comparée*, Rennes, 1998.
51. SZONDI, Peter. Capítulo primeiro. In: *Introdução à hermenêutica literária*. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1989. p. 7-18.
52. ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.
53. GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 512 p.

IV. Outros Textos

54. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962. 976 p.
55. *A BÍBLIA de Jerusalém*. Trad. Ivo Storniolo et al. 5 ed. São Paulo: Paulinas, 1991. 2366 p.
56. ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, ALB, FAPESP, 2005. 518 p.
57. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 400 p.
58. GINGRICH, F. Wilbur; DANKER, Frederick W. *Léxico do N.T. Grego/Português*. Trad. Júlio P. T. Zabatiero. 7. ed. São Paulo: Vida Nova, 2003. 228 p.
59. MOULTON, Harold. *The analytical greek lexicon revised*. 2 ed. Londres: Zoderwan, 1978. 448 p.
60. VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. v. 1. 422 p.