



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO  
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

André Tessaro Pelinser

**DO TAMANHO DO MUNDO**  
**Regionalidade e Universalidade na obra *Sagarana*,**  
**de J. Guimarães Rosa**

Caxias do Sul – RS

2010

André Tessaro Pelinser

DO TAMANHO DO MUNDO  
Regionalidade e Universalidade na obra *Sagarana*,  
de J. Guimarães Rosa

Dissertação apresentada à Universidade de  
Caxias do Sul como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Letras,  
Cultura e Regionalidade.

Orientador: Prof. Dr. João Claudio Arendt.

Caxias do Sul – RS

2010

## **AGRADECIMENTOS**

Ao João Claudio, professor e orientador, pela mão certa. Ao João Claudio, amigo, pelos cafés com sabor de pergunta.

Ao Cristiano e ao Rafael, amigos, pelas certezas e incertezas partilhadas.

À Odila, mãe, pelo baluarte que é.

Aos professores José Clemente Pozenato e Flávio Loureiro Chaves, pelo brilho do seu intelecto em aulas inesquecíveis.

À CAPES, pela possibilidade de dedicação integral ao Mestrado.

O sertão é do tamanho do mundo.

Sertão é isto: o senhor empurra para trás,  
mas de repente ele volta a rodear o senhor  
dos lados. Sertão é quando menos se espera;  
digo.

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

## RESUMO

Este trabalho discute a presença da regionalidade e da universalidade na obra *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Para tanto, são utilizados fundamentos teóricos oriundos dos estudos sobre imaginário social e identidade cultural, visando analisar a contribuição dos elementos imaginários e identitários para a construção da regionalidade do universo ficcional representado, bem como para a expressão de sua pretendida universalidade. Examinam-se diversas formas de representações simbólicas valorizadas na região e como elas encerram aspectos de universalidade, vertidos em linguagem literária. Trata-se de uma discussão interdisciplinar apoiada na Literatura, na Sociologia e na Antropologia, inserida no contexto dos estudos da regionalidade.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; *Sagarana*; Regionalidade; Universalidade; Imaginário Social; Identidade Cultural.

## **ABSTRACT**

This paper discusses the presence of the regionality and the universality in the work *Sagarana*, by João Guimarães Rosa. Therefore, it uses theoretical principles from the studies on social imaginary and cultural identity, intending to analyze the contribution of imaginary and identity elements for constructing the regionality of the fictional universe represented, as well as for expressing its intended universality. It examines several forms of symbolic representations valued in the region and the way they enclose aspects of universality, translated into literary language. It's an interdisciplinary discussion concerning Literature, Sociology and Anthropology, which is connected to the regionality studies.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; *Sagarana*; Regionality; Universality; Social Imaginary; Cultural Identity.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1   FUNDAMENTOS BESTIAIS: ANIMAL E SOCIEDADE .....	13
1.1   O bicho homem e o homem bicho .....	13
1.2   Conversas sacras: a deidade do animal.....	32
1.3   O respeito sob a sela .....	40
2   SERTÃO MINADO: HOMEM E MULHER NAS TRINCHEIRAS .....	47
2.1   Feminino e masculino em zona de combate: poder e destruição.....	47
3   A FUGACIDADE DO PODER: PEÕES E PATRÕES NO SERTÃO.....	82
3.1   Sertão praticado: universo vaqueiro .....	82
3.2   A força imposta: jaguncismo e coronelismo .....	89
3.3   Falência social: cangaço, rebeldia e violência.....	107
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS .....	126

## INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa e sua obra foram objeto de numerosos estudos desde a publicação de *Sagarana*, em 1946, voltados tanto à discussão da relativa intemporalidade das narrativas, quanto de seu caráter regional. No entanto, não temos registros de que os textos tenham sido abordados à luz da ideia de regionalidade projetada inicialmente por José Clemente Pozenato na década de setenta, de modo a focar a cultura regional não como algo menor do que o universal, tributária de certa necessidade de ultrapassagem para garantir a universalidade, mas sim como detentora de particularidades responsáveis por fornecer situações válidas como representação do humano.

Dessa forma, este trabalho pretende proceder a uma investigação jamais desconexa da realidade social constituída pelos sertanejos rosianos e por suas interações em grupo. Contudo, a leitura efetuada, apesar de tocar e considerar quando exigido a realidade imediata que serviu de matéria prima para as narrativas, dentro de suas especificidades, prima pela apreensão das histórias de *Sagarana* na sua condição de universo ficcional, regido por leis próprias, que nem sempre dizem respeito diretamente ao real. Sublimadas pelas mãos do escritor, as regras de funcionamento do viver em sociedade concebidas para os diferentes universos apresentados nas nove novelas deitam raízes ora no imaginário ocidental acerca das relações humanas, ora nas tradições dos sertões de Minas Gerais e proximidades, ora nas lógicas internas dos microcosmos coloridos pelos matizes regionais dos contos. Portanto, as análises buscam manter sempre ao seu lado a imagem da região, considerada como feixes de relações sociais, onde as ligações entre os homens e os sentidos simbólicos por eles produzidos são estabelecidas por percepções partilhadas coletivamente. Isto é, as análises almejam nunca se distanciar da(s) regionalidade(s) que perpassa(m) o estar junto nos arraiais rosianos.



De maneira complementar, a investigação considera a todo instante os aspectos de universalidade que possivelmente façam-se visíveis nas narrativas, empenhando-se em promover um discurso dialético entre eles e aqueles da regionalidade, com vistas à apreensão dos significados limítrofes que digam respeito à condição humana e à posição histórica do homem. Para tanto, a análise da cultura regional em sua dimensão simbólica, ou seja, no que tange aos sentidos das tradições, costumes e valores praticados, objetiva o entendimento da região para além da importância meramente espacial, como percebido em alguns estudos. Insistimos na interpretação dos signos da regionalidade emergentes dos arraiais de *Sagarana* para colocá-los em contato com as representações do universal e verificar em que ponto ambos dialogam e produzem a síntese de variados dramas humanos, de modo a erigir-se em metonímia da realidade e desprender-se de um instante e local, atingindo os objetivos da arte.

Nesse sentido, ancoramos o trabalho primeiramente nos estudos sobre o imaginário social, o qual nos parece ser capital para o desenrolar das relações interpessoais. Os conflitos entre as intimações da sociedade e as vontades subjetivas dos indivíduos não permitem que estes passem incólumes por um viver em coletividade regrado tacitamente. Balizado por sanções e coerções impostas num plano invisível, muito embora apreendido pelos entes sociais em uma camada imaginada da sociabilidade, o real – ainda que ficcional – instaura-se como contexto no qual as liberdades humanas passam pelo crivo de uma aura representativa do pensamento da comunidade, de modo que são impostos limites e demandas, por sua vez objetivados nas cobranças em relação às identidades, aos papéis sociais, às relações políticas e econômicas etc. Em *Sagarana*, tal imaginário mostra-se intrinsecamente ligado às características da regionalidade, alimentando-a ao mesmo tempo em que é retroalimentado, o que possibilita a expressão das particularidades das suas relações sociais e o desencadeamento de situações propícias à revelação da universalidade presente na vida sertaneja.

Num segundo momento, deparamo-nos com a questão da identidade, a qual está solidamente fundada nas malhas do cimento social que ordena todo estar junto e produz as normas para a interação tanto com a alteridade quanto com os bens simbólicos. Examinamos na obra as formas como se dá a apreensão identitária por parte das personagens através de lutas simbólicas – não obstante seguidamente possuam também uma dimensão factual, calcada no calibre de *parabelluns* e *winchesters*, com bem demonstrará Cassiano Gomes –, visando à compreensão dos significados capazes de exprimir a validade metonímica das disputas teatralizadas na região. Dessa forma, o exame dos relacionamentos sociais promete abranger a porção não sensível da realidade e evidenciar o plano ao qual as demandas por afirmação se reportam e no qual encontram os limites para os embates simbólicos. Todavia,

sempre alicerçado nas particularidades do sertão, tal plano demonstra-se possuidor de regras que não raro produzem paradoxos e inserem os homens em dramas em que a apreensão da identidade resulta no confronto com a alteridade.

Nessa perspectiva, tanto o entendimento da regionalidade quanto da universalidade em *Sagarana*, neste estudo, passam pelas teorias do imaginário social e da identidade cultural. Entretanto, em ambos os casos, a teorização não é exposta em capítulo separado. Pelo contrário, como o foco do trabalho é a obra literária na condição de produção artística, o referencial teórico ganha espaço à medida que a discussão interpretativa avança e se depara com a necessidade de fundamentação e aprofundamento. Nossa acepção das ideias do imaginário social e da identidade cultural tomará forma no decorrer da investigação.

Ainda relativamente à metodologia, optamos por priorizar determinadas novelas em cada capítulo e sub-capítulo, separando-as conforme sua afinidade temática e interesse à abordagem proposta, muito embora almejemos uma visão abrangente da obra. Para tanto, em alguns momentos, os trechos da análise remeterão uns aos outros, de modo a complementar as possibilidades de significação encontradas e evidenciar que, não obstante heterogêneo em sua constituição, o volume possui unidade, diferentemente dos resultados obtidos com estudos de narrativas isoladas. Nesse processo, tentamos evitar os excessos apontados por alguns pesquisadores quanto aos textos rosianos, como destacam Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto<sup>1</sup> acerca da história e da política por vezes lidas na obra, pretendendo desenvolver a argumentação com base no maior número possível de evidências literárias e teóricas.

Cabe destacar que não detivemos nossa atenção à crítica dos estudos produzidos sobre a obra de Guimarães Rosa ao longo do tempo, por considerá-los muitos e distantes do enfoque aqui proposto. Ao invés do que almejamos – colocar em relevância e em discussão a efetivação da regionalidade e da universalidade não enquanto pares de oposição –, verificamos que a bibliografia seguidamente se detém no diálogo do regional com o universal, não raro hierarquizando-os de forma que este último por vezes receba mais valor, como que se tratando de certa ultrapassagem da região. Como visamos produzir alguma contribuição aos estudos e à consolidação dos conceitos de regionalidade e universalidade, furtamo-nos a um capítulo voltado à revisão bibliográfica crítica da obra do escritor.

Com isso em mente, distribuímos o trabalho em três capítulos, os quais, por sua vez, possuem subdivisões internas para maior especificidade. O item inaugural, segmentado em

---

<sup>1</sup> LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Alegoria e política no sertão rosiano. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 400 – 423.

três partes e denominado *Fundamentos bestiais: animal e sociedade*, analisa as relações sociais no que diz respeito às influências do animal na vida sertaneja, à medida que construímos uma discussão alicerçada nas normas de conduta responsáveis por legitimar ou interditar as ações humanas. A primeira seção, *O bicho homem e o homem bicho*, recai sobre os processos de humanização dos animais e animalização humana que dão corpo a algumas narrativas por conta das demandas morais perpetradas pela coletividade e da manipulação do status atribuído aos bovídeos e equídeos no contexto regional. Na segunda, *Conversas sacras: a deidade do animal*, observamos a ruptura do limite entre a humanização e a sacralização do animal, instaurando a possibilidade de solução dos conflitos através da ação mágica de seres que, na escrita rosiana, deixam de lado a irracionalidade e tornam-se possibilidade de salvação. Por fim, a terceira parte, *O respeito sob a sela*, volta a atenção ao papel do imaginário relativo às montarias e à questão do (des)prestígio social, evidenciando como as lutas simbólicas em torno da identidade propõem a universalidade do texto.

O segundo capítulo, intitulado *Sertão minado: homem e mulher nas trincheiras*, por sua vez, versa sobre a relação entre os sexos, enfatizando, em seu único sub-capítulo, *Feminino e masculino em zona de combate: poder e destruição*, a normatização imposta pelo imaginário social referente à honra e ao casamento no domínio da vida coletiva. Nessa parte, destacamos a relação dos sujeitos com as regras tácitas presentes numa camada imaginada do fato social e a explosão da violência quando da sua violação. Uma vez abandonadas as trincheiras – o convívio do lar, o cumprimento à rotina diária –, caminha-se por terreno minado, onde o contato humano pode conduzir à angústia. Protagonizam o exame sertanejos que travam lutas reais e simbólicas em nome da manutenção da identidade, da afirmação e legitimação das suas posições sociais. A particularidade dos conflitos efetiva-se nos costumes, valores e tradições locais envolvidos nas transações interpessoais, dando ensejo à sublimação literária de uma regionalidade marcada por homens e mulheres afetados por dramas inerentes à humana condição.

Já no terceiro capítulo do trabalho, nomeado *A fugacidade do poder: peões e patrões no sertão*, a investigação centra-se na regionalidade do imaginário regulador do convívio entre as diferentes classes na hierarquia social, apresentando os descaminhos percorridos pelos embates identitários até culminar na universalidade do humano, enquanto figura oprimida por inúmeras formas de poder. Dividido em três partes, a primeira delas, *Sertão praticado: universo vaqueiro*, preocupa-se com os valores sancionados e cobrados dos peões no cotidiano, abordando as pressões sociais sofridas pelo homem para encontrar legitimação a suas ações. A segunda seção, *A força imposta: jaguncismo e coronelismo*, como o título

indica, centra-se nos conflitos gerados pela compulsão das forças simbólicas ostentadas por jagunços e coronéis em relação à sociedade. Nesse trecho, examinamos também a regulação estabelecida pelas instâncias do imaginário social com vistas à apropriação da identidade, a qual não se furta à ação sobre os detentores de poder. Por fim, o terceiro sub-capítulo, *Falência social: cangaço, rebeldia e violência*, volta-se à variação do jaguncismo, investigando a posição ocupada pelo cangaço enquanto marca identitária nos arraiais de *Sagarana*. Não obstante, atentamos para as rupturas que sua presença acarreta nas estruturas sociais, de forma que enseja conflitos marcados por tradições particulares que, todavia, exprimem situações repletas de universalidade.

Com isso, em suma, pretendemos demonstrar, através dos dramas humanos emergentes das relações coletivas pautadas por um imaginário social muito específico e das lutas simbólicas pela apreensão e legitimação das identidades, como a expressão da regionalidade em *Sagarana* traz em si aspectos de universalidade. A interpretação textual objetiva lançar luzes sobre os momentos em que tais elementos tomam forma e revelam sentidos abrangentes o suficiente para atuarem como metonímia do universo das significações humanas.

## 1 | FUNDAMENTOS BESTIAIS: ANIMAL E SOCIEDADE

*Informantes idosos falaram de uma época distante e fabulosa na qual os animais tinham comportamento humano incluindo a capacidade de falar, e os homens viviam em igualdade com os animais. HOEFLE, 1990, p. 59.*

### 1.1 | O bicho homem e o homem bicho

Apesar de vir a lume dez anos antes de *Corpo de Baile* e não receber esse sugestivo título, *Sagarana* também conta com um rol de personagens peculiares, diversos entre si, para narrar suas histórias à *semelhança de sagas*<sup>2</sup>. Nas nove novelas do volume, há um verdadeiro corpo de vaqueiros, burros, malandros, doentes, valentões, coronéis, macumbeiros, ciganos, bois, donzelas e jagunços bailando lado a lado, dividindo e significando uma mesma região, ainda que seguidamente não sem recorrer ao poder das armas e da violência. Em outros momentos, qualquer espécie de metafísica transcendental apodera-se do destino e guia cada um por sua travessia.

Nesse elenco utilizado pelo autor, existe apenas um elemento externo à região em posição de destaque: o doutor-narrador que interage com Mané Fulô em “Corpo fechado” – prelúdio ao interlocutor de Riobaldo, dez anos mais tarde. O restante das criaturas que nos levam “*for a walk and back again*”<sup>3</sup>, conforme a bastante apropriada epígrafe do volume, são integrantes autóctones desse sertão mineiro, com cara de rosiano. Para além de simples

---

<sup>2</sup> SANTOS, Livia Ferreira. Sagarana, um livro de dois mundos. In: *Revista de Letras*. São Paulo, n. 28, 1988, p. 39.

<sup>3</sup> ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 5. Todas as demais referências desta edição serão anotadas no corpo do texto e não virão acompanhadas de *sic* devido ao fato de serem de conhecimento comum as particularidades da escrita rosiana.

habitantes, são transformados pelas lentes literárias em construtores desse local, portadores de imaginários e de identidades capazes de investir o ambiente de significados e de toda uma simbologia particular, de modo a delimitá-lo não geograficamente, mas sim enquanto realidade simbólica.

Além de cada história apresentar sua própria epígrafe, sempre relevante para a compreensão do texto, o autor inclui duas para o conjunto da obra, dando-nos uma amostra daquilo com que nos depararemos nas páginas seguintes. Primeiramente, temos uma “Quadra de desafio” (p. 5) à maneira de fotografia. Situada antes mesmo do índice, ela parece olhar para as nove novelas, registrar, num instante fixo em quatro linhas, todas as cores com as quais se revestem e anunciar ao leitor o que o aguarda nessa viagem por um sertão onde palavras seguem palavras. Subindo as serras de *Sagarana*, conheceremos os bovinos de “Conversa de bois”, as boiadas de “O burrinho pedrês”, os valentões de “Corpo fechado”, os pretos velhos de “A hora e vez de Augusto Matraga”, a namorada em “Minha gente”. Por extensão, a quadrinha anuncia os sertanejos que formam toda a obra, bailando e dando corpo ao conjunto de *estórias*.

A segunda epígrafe, irmanada à outra, brinca com o leitor ao colocá-lo na posição de menino ouvinte das narrativas. Ao mesmo tempo, subverte a ideia de passividade e convida-o casualmente: “*Will you come with me? / I'll take you on my back. For a / walk and back again*”<sup>4</sup> (p. 5), sugerindo um ato de fruição literária, um passeio divertido pelos causos mineiros, como se junto do narrador fôssemos guiados por esse universo. No entanto, ao contrário do que se possa pensar, ao “subir essa serra” e adentrar o espaço de *Sagarana* com a “raposa cinzenta”, não haverá simplicidade, mas intrincados jogos de palavras e técnicas narrativas prontos para tornar banais afirmações filosóficas em bocas de vaqueiros, num misto erudito e popular evidenciado de antemão na escolha das epígrafes: uma quadra sertaneja e um pequeno poema em inglês.

Permeada por essas manifestações, portanto, a região lentamente se constituirá como espaço simbólico, “como processo e constructo cultural”<sup>5</sup>, no dizer de Rafael José dos Santos, no qual características e práticas humanas adquirem e expressam sentidos subjacentes à superfície social normalmente observada. Analisando os comportamentos das criaturas rosianas, perceberemos aquilo de “invisível que existe na realidade social, aquilo que tem

<sup>4</sup> “Você virá comigo? Eu levo-o nas minhas costas. Para um passeio e de volta.” (tradução nossa).

<sup>5</sup> SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. In: *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 2, jul-dez/2009, p. 05.

força, que impele, mas que se encontra em outras instâncias do saber”<sup>6</sup>, que não nas relações sociais, mas sim nos significados nelas contidos, instituindo uma camada imaginada do ato social. Desse modo, a interação entre humanos e animais que será o foco deste capítulo poderá revelar importantes aspectos formadores daquilo que comumente chamamos de identidade cultural. No caso da região, entendido por José Clemente Pozenato sob o conceito de *regionalidade*<sup>7</sup>, esse construto congrega uma série de características responsáveis por atuar como uma espécie de bandeira hasteada, delimitando um espaço simbólico. Em relação ao que afirma o autor ao compreender a região como uma regionalidade, no sentido de uma rede de relações instituídas artificialmente, ou seja, não natural, parece-nos que a regionalidade é não a própria região, mas sim um conjunto de fatores de ordem cultural, histórica, social, geográfica etc., capaz de moldá-la. Ou seja, a regionalidade constitui uma região como um espaço simbólico, mas parece situar-se em outra dimensão do fazer social. Inseridas nesse conjunto estariam as práticas formadas e formadoras do imaginário social, enquanto sistema simbólico que permite “a regulação de comportamentos, de identificação, de distribuição de papéis sociais”, conforme aponta Nilda Teves<sup>8</sup>.

No âmbito da literatura, as identidades individuais podem ser bem apreendidas por meio do acompanhamento das personalidades sendo delineadas ao longo da narrativa, redundando na formação psicológica das personagens e, conseqüentemente, na sua maneira de se relacionar com o meio social. Vista como uma representação estilizada da realidade, contudo, a obra literária é mais do que apenas ficcional: seus elementos atuam como verdadeiras alegorias do mundo, permitindo que um deles seja utilizado para representar toda uma classe, um sistema de ideias etc. *Sagarana* cumpre, portanto, seu objetivo com competência, permitindo a visualização das particularidades locais nas ações, falas e pensamentos de seus atores, de modo que as interações sociais ganham nas lentes rosianas as cores do local, mostrando porque os homens e mulheres em suas páginas são sertanejos.

Se aceitarmos aquilo que Stuart Hall<sup>9</sup> objetiva para as identidades nacionais como válido também para pensarmos a identidade cultural regional, temos que, independentemente das diferenças de classe, gênero ou raça (*sic*) de seus membros, a cultura regional busca unificá-los sob uma mesma identidade, de forma que pareçam pertencer ao mesmo todo

---

<sup>6</sup> TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 62.

<sup>7</sup> POZENATO, José Clemente. *Processos Culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003, p. 151 – 155.

<sup>8</sup> TEVES, Nilda. Op. cit., p. 64.

<sup>9</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 59.

coeso. Esse conjunto de características formadoras da regionalidade de um espaço investido de significados responsabiliza-se por direcionar a interpretação do mundo das pessoas, culminando num processo cíclico pelo qual a ação popular mantém e reforça os laços vigentes. É assim que pretendemos demonstrar como um imaginário instituído identifica os entes de *Sagarana* e faz com que eles ajam de acordo com o esperado, como, por exemplo, evidenciado pela proximidade e excessiva valorização dos animais de carga e corte. Presentes na realidade local e na base da economia, os quadrúpedes que perambulam pelos sertões de Rosa há muito deixaram de ser meros produtos para algumas personagens de sensibilidade diferenciada, para tornarem-se parte da sociedade, chegando mesmo à inversão de posições, em alguns casos, entre eles e os seres humanos.

Desse modo, parece-nos pertinente o estudo antropológico – ou seja, voltado antes para a realidade *stricto sensu* e não para a literatura, mas certamente válido neste campo também, em vista de seu caráter de representação – de Scott William Hoefle acerca da relação entre o sertanejo e o animal, baseado em dois anos de pesquisas de campo em municípios do interior de Pernambuco e da Bahia. Segundo o autor, a taxonomia do sertão para os animais mais úteis, semelhantes e próximos ao homem abarca maior quantidade de tipos e subdivisões<sup>10</sup>, o que em *Sagarana* – apesar de calcado em outro sertão, que não o pesquisado em campo – evidencia-se na abundância de definições para os bovinos e na personalidade marcada dos jumentos. Ainda conforme Hoefle, mencionando os estudos de Berlin et alli. e Tambiah, “esse processo reflete o interesse relativo de um povo para as diferentes espécies em questão”<sup>11</sup>, corroborando nossa afirmação anterior quanto à relevância econômica da pecuária na obra de Guimarães Rosa.

Talvez o maior exemplo nesse sentido seja a personagem que abre o livro, o temperamental burrinho Sete-de-Ouros. Parece bastante adequada a escolha da sua novela para a posição inicial no volume, visto propiciar provavelmente a melhor visualização do espaço no qual toda a obra se desenvolverá. Nela temos a presença dos vaqueiros, do patrão, dos bois, do burrinho e da mulher pivô de um conflito amoroso, os quais farão parte em maior ou menor proporção das novelas seguintes; temos também a representação de espaços seminiais para o desenrolar das tramas de *Sagarana*: a fazenda, com sua casa grande, seus currais e campos; o trajeto pelo qual a boiada passa, ensejando o tema da viagem; e o arraial onde a manada é embarcada, tipo de povoado frequente em toda a escrita rosiana.

---

<sup>10</sup> HOEFLE, Scott William. O sertanejo e os bichos – cognição ambiental na zona semi-árida nordestina. In: *Revista de Antropologia – USP*. São Paulo, v. 33, 1990, p. 58.

<sup>11</sup> Idem, p. 56.



No entanto, a particularidade, nesse caso, encontra-se em Sete-de-Ouros, um burrinho humanizado desde a primeira linha. Imediatamente, o leitor nota e aceita um clima fabuloso para a história, quando, mesmo que inconscientemente, associa o início “era um burrinho pedrês” (p. 29) ao clássico “era uma vez”, experiência propiciada pela presença desse enunciado no imaginário coletivo aliada à poética em busca da rima. Dessa maneira, a verossimilhança instaura-se sutilmente, a partir do momento em que o aspecto de fábula estimula um não questionamento acerca da humanidade do animal. Um movimento como esse poderá ser observado ao longo das novelas, com oposições entre a animalização do homem e a humanização dos bovinos e equinos.

Já na frase introdutória da narrativa, deparamo-nos com um jumento “*resignado*, vindo de Passa-Tempo, de Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão” (p. 29, grifo nosso), possuidor, portanto, de personalidade e endereço. Como ficará evidente no desenvolver da trama, Sete-de-Ouros é diferente dos demais por interpretar o mundo a sua volta; o animal analisa as situações, julga as melhores oportunidades e demonstra uma altivez mental muito superior a sua compleição física. A resignação trazida pelos anos empresta-lhe um caráter entre ranzinza e sábio, responsável por um modo de pensar capaz de rápida identificação com o leitor.

A história do burrinho pedrês resume-se toda a umas poucas horas “– seis da manhã à meia-noite –” (p. 30) de um chuvoso dia do mês de janeiro, mas é intercalada por inúmeros casos paralelos, integrantes da memória coletiva regional. É assim, por exemplo, que ficamos sabendo da sequência de nomes recebidos pelo animal ao longo da vida; dentre eles, *Chico-Chato* se destaca, por ter sido a alcunha de seu sétimo dono, que esquecera de ensinar o verdadeiro nome ao novo proprietário, “e, na região, em tais casos, assim sucedia” (p. 30). Em razão disso, Sete-de-Ouros acaba sendo o veículo de uma prática social característica desse espaço ficcional e que denota a ligação entre homem e animal. Entendendo a cultura não apenas como um conjunto de objetos ou comportamentos, mas sim como o significado neles contido e por eles expresso, como ressalta Pozenato<sup>12</sup>, podemos perceber a proximidade entre o ser humano e o animal tanto pela nomeação deste com o apelido daquele quanto pela série de designações que Sete-de-Ouros recebe, todas carinhosas ou relativas a práticas sociais. Chega mesmo ao ponto de ter seu nome de *Chico-Chato* mudado para *Capricho*, visto que o dono não considerava aquela alcunha decente. Em outras palavras, o burrinho parece ser

---

<sup>12</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2003, p. 36.

melhor que o homem, uma vez que o antigo proprietário pode receber o apelido depreciativo, enquanto Sete-de-Ouros não.

Proximidade esta que ao longo de toda a obra configurará uma relação de subjetividade entre homem e animal, subvertendo os dados coletados por Hoefle no que diz respeito à não nomeação dos burros, por serem sinônimo de falta de inteligência, cuja simples menção de dar nomes provocaria risos<sup>13</sup>. Se isso ocorre nos contextos pesquisados pelo antropólogo, não se efetiva em *Sagarana*, obra que exacerba o subjetivo da lida entre humanos e bichos, como observado no caso de Sete-de-Ouros e futuramente veremos na mula Beija-Flor, da novela “Corpo fechado”. Além destes, alguns bovinos também recebem alcunhas únicas, como o zebu Calundú, de “O burrinho pedrês”, e todos aqueles de “Conversa de bois”, denunciando sua representatividade cultural e consequente intimidade com as personagens.

Já ao contrário do burrinho, o fazendeiro Major Saulo, seu atual proprietário, aproxima-se dos bovinos, a ponto de com eles travar comunicação apenas com o olhar. Muito embora sua característica mais marcante seja provavelmente o riso, indicador tanto de alegria quanto de irritação, os misteriosos olhos verdes do homem corpulento, quase um obeso (*quase um touro*), destacam-se pela capacidade de mandar “um boi bravo se ir de castigo” (p. 30). Já pelas variações da risada, os habitantes da fazenda tomam conhecimento do estado de espírito do patrão, do mesmo modo que os peões reconhecem o comportamento do gado através dos seus sons e movimentos. Assim como Major Saulo, entre os bois o diálogo é travado por meio de “mugidos de nariz fechado” (p. 32), parecidos com rangidos de porteira velha, e lamentos frouxos ou berros em buzina (p. 32), sendo tudo definido pelas nuances do som. Portanto, corpulento, misterioso, quase obeso, Major Saulo compartilha algumas características de um zebu a quem ninguém ousa desafiar, seja homem ou animal, e protagoniza o início de uma inversão de papéis – a qual será hiperbolizada em “Conversa de bois”.

Sete-de-Ouros, por outro lado, prefere evitar violências, fecha os olhos e se afasta o máximo possível dos cavalos, dos bois e dos homens. Os primeiros, em reação à movimentação da fazenda, ficam irritadiços e indóceis naquele dia; os segundos podem estourar a qualquer momento, com o perigo da força bruta; já os terceiros, por mais que tidos como animais racionais, acham-se sempre envolvidos em conflitos. Ao passo que o jumento utiliza o raciocínio para distanciar-se de problemas durante toda a narrativa, os seres humanos

---

<sup>13</sup> HOEFLE, Scott William. Op. cit., p. 59.

presentes em *Sagarana* de uma forma ou outra acabam se desentendendo, frequentemente por motivos passionais. Bem como os cavalos que, valorizados por sua força, tentam atravessar o riacho da Fome ao final de “O burrinho pedrês” e terminam mortos, os sertanejos não raro apelam para a violência na solução de seus problemas e são levados a um fim trágico.

Na mesma direção, pode-se compreender a função do burrinho que também abre a novela seguinte, “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, quando se percebe a precisão milimétrica de seu comportamento – “Patas em marcha matemática, andar *consciencioso* e macio, ele chega, de sobremão. Pára, no lugar justo onde tem de parar, e fecha imediatamente os olhos” (p. 99, grifo nosso) – em comparação à personalidade da personagem principal. Enquanto o quadrúpede segue um objetivo claro, evitando bulhas assim como seu companheiro pedrês, Lalino é dono de uma vida errante, marcada pela indecisão e pela inconstância de atitudes, resultando numa série de conflitos de ordem psicológica e social, como o ímpeto de partir para o Rio de Janeiro, a decepção e o fracasso na então capital e a decisão de retornar ao arraial.

A despeito disso, Sete-de-Ouros deixa a coberta com os cochos e vai para o ponto onde sabia “se estar mais sem tumulto” (p. 35), encostando-se aos pilares da varanda. Entretanto, este erro faz com que ele seja lembrado e, na falta de montarias para a condução do gado, escalado para levar João Manico. Como lembra o narrador, esse primeiro engano seu contribui para o destino decidir a “grandeza dos homens e dos burros” (p. 35), colocando-os lado a lado. Não bastasse Sete-de-Ouros tomar a mesma atitude que *qualquer pessoa, os vaqueiros* e o *Major Saulo*, ao desviar-se da vaca Açucena, e ser chamado de “meu compadre” (p. 35) pelo proprietário, ainda é igualado ao ser humano na prática do destino, que supostamente agiria da mesma maneira para ambos.

Perante a dúvida de Francolim quanto à veracidade da ordem de arrear o burro recém chegado, o patrão responde sério, enérgico, e “com a risada do Major, Sete-de-Ouros velou os olhos, desgostoso, mesmo sem saber que eram donas de duras as circunstâncias” (p. 36), compreendendo o Major assim como os demais trabalhadores da fazenda, por sons e gestos. Seria o burrinho demasiado humano ou os homens demasiado animais?

Momentos depois, o narrador brinda-nos com uma cena em que essa questão tenta se resolver, mas consegue apenas aguçar o desejo de leitura. Primeiramente, Major Saulo decide pela partida da comitiva, descendo as escadas da varanda e subindo “no cardão<sup>14</sup>, que, mesmo tão grande, quase se abate e encosta a barriga no chão” (p. 43), seguindo na esteira daquilo

---

<sup>14</sup> “1 a cor azul violácea da flor do cardo 2 variedade de equídeo dessa cor”. DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 403.

que já tivemos oportunidade de demonstrar em outro momento acerca da dominação de Turíbio Todo e Cassiano Gomes sobre seus cavalos na novela “Duelo”<sup>15</sup>. Assim como naquele caso, no qual os dois sertanejos puderam ser comparados à onça que subjuga sua presa pelo bote no dorso, aqui a personagem, de tão corpulenta, submete a montaria. O Major, que “vem devagar, a passos pesados” (p. 43), parece o zebu abrindo caminho pela manada (de peões), sem que o maior dos cavalos resista ao seu poder.

Logo em seguida, temos o genioso Sete-de-Ouros dificultando a vida de João Manico. De personalidade forte – muito diferente de qualquer dos demais equinos presentes em toda a obra –, o animal acompanha o homem com um olho para não errar o coice e levanta as orelhas, signo do seu estado de espírito, para por fim esquivar-se à montada. Chegando ao extremo, obriga o vaqueiro a apelar para a educação, mostrando melhores modos: “— Eh, burrinho, acerta comigo, meu negro” (p. 43), muito diversamente do comportamento do cardão do Major. Ainda assim, Sete-de-Ouros, que pode ser “calmo e comodista, mas de maneira alguma honesto” (p. 44 – 45), conserva o requinte de *escoucear* duplamente um estribo, para dificultar a vida do vaqueiro, encarnando a imagem de um estrategista, calmo e preciso. Em outras palavras, o jumento e o fazendeiro dividem algumas particularidades, parecendo irmanados quanto à submissão daqueles ao seu redor. Todavia, à medida que o proprietário animaliza-se como um touro, o jegue humaniza-se com algo de sábio.

A subsequente partida da boiada abre um momento da novela no qual as práticas sertanejas aparecem de modo muito claro, por meio das ações dos peões, das cantigas, das falas. Lembrando a afirmação de Jayme Paviani acerca da cultura não somente como um “conjunto de obras, costumes, organizações, instituições, mas principalmente [como] o sentido que as perpassa”<sup>16</sup>, perceberemos nas manifestações humanas desse trecho a proximidade que levam com um contexto social fortemente ligado à natureza, aos bois sobretudo, através da apreensão do significado de alguns costumes. O conhecimento da boiada é tamanho que apenas no olhar, pelas movimentações internas do rebanho e pelo levantar de cabeças do gado, os peões sabem que a situação ainda não está dominada. Como práticas relativas ao contexto regional, possuem um sentido mais do que meramente econômico, evidenciado em uma das cantigas:

*Um boi preto, um boi pintado,  
cada um tem sua cor.  
Cada coração um jeito  
de mostrar o seu amor* (p. 51, itálicos no original)

<sup>15</sup> PELINSER, André Tessaro; ARENDT, João Claudio. Duelo: o paradoxo da morte fútil. In: *Darandina Revisteletrônica*. Juiz de Fora, vol. 2, n. 1, maio/2009, p. 05.

<sup>16</sup> PAVIANI, Jayme. *Cultura, humanismo & globalização*. 2. ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2007, p. 74.

Buscando interpretar esses dados com intensidade, como ensina Clifford Geertz<sup>17</sup>, percebe-se que a relação das características animais com a forma do sertanejo expressar seu amor denota a mescla entre duas realidades, fundidas numa só a ponto de os sentimentos humanos equivalerem às variações do animal.

O filtro rosiano deixa, ainda, passar detalhes relevantes para a compreensão da realidade ficcional de *Sagarana* nas conversas travadas ao longo do trajeto entre a fazenda e o arraial, como quando um comentário desprezioso de João Manico para o Major admite que todos os vaqueiros têm medo do patrão devido à coragem de enfrentar boi bravo a pé (p. 62) e que ele, Manico, admira especificamente a imprevisibilidade daquele, impedindo qualquer um de saber o que esperar das suas ações e falas. Ora, páginas adiante, Raymundão, contando a história do touro Calundú, não explica que “zebu é bicho mau, que a gente nunca sabe o que é que eles vão cismar de fazer...” (p. 70)? Major Saulo não parece encarnar qualquer espécie de maldade sem motivo, mas também não se furta ao compartilhamento de características com a espécie bovina. Portanto, compreende-se porque os vaqueiros temem mais uma reprimenda do patrão do que chifrada de garrote – bezerro entre dois e quatro anos de idade<sup>18</sup>. O zebu, mesmo que em forma humana, impõe muito mais respeito.

O mesmo Calundú que nos faz pensar no Major Saulo, ao atacar o menino Vadico com “olhos [que] mudam de jeito e ficam maiores, parecendo que não vão caber mais nos buracos das vistas...” (p. 71), traz-nos a figura de Augusto Matraga, o valentão caído que busca ascensão, quando, ao final da novela “A hora e vez de Augusto Matraga”, parte uma última vez para a violência, em busca de sua redenção à base de porrete, atacando todo o bando de Joãozinho Bem-Bem. Naquele instante, seus “olhos cresciam, todo ele crescia, como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes” (p. 409), antes de estourar a confusão, exatamente como a “hora de um boi partir na gente” (p. 71), de que fala Raymundão.

Inconsciente de tudo isso, Sete-de-Ouros, apartado dos cavalos e aproveitando “para encher, mais um trecho, a infinda lingüiça da vida” (p. 76), espera o retorno dos peões da bebedeira em comemoração à partida da boiada. Badú, o último a retornar, completamente alcoolizado, reclama da única montaria restante, sem saber que será ela a sua salvação. A marcha mole do burrinho subverterá a força bruta dos cavalos, apelando para a inteligência e uma sensibilidade aguçada, cujos sinalizadores são as conchas-radares das orelhas atentas. No redemoinho de águas, destroços, gente e animais, apenas a experiência daquele que é “todo

---

<sup>17</sup> GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

<sup>18</sup> DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 956.

calma, renúncia e força não usada” (p. 34) será eficiente, completando a inversão de papéis com a chegada do animal à margem do riacho cheio, quando todos os homens tornam-se dependentes da sua decisão. Observado por todos, Sete-de-Ouros gira as orelhas para tomar conhecimento da situação e se lança no momento certo, seguido de perto pelos demais. Como um líder, o animal cruza a enchente conscientemente, utilizando o raciocínio ao invés da força física, à diferença dos cavalos que acabam arrastados, no pavor da falta de fôlego, nas braçadas desperdiçadas.

Do outro lado, Francolim, desprendido por “um mole meio-coice” (p. 96), fica caído a salvo do Riacho da Fome, que tantos homens engoliu, ao mesmo tempo em que Badú segue dormindo, agarrado ao pescoço do animal. Enquanto os dois vaqueiros restam inconscientes, inúteis, sem sequer saberem-se sobreviventes do desastre, Sete-de-Ouros se preocupa em instalar-se no seu cocho, buscando milho e “possivelmente pensando: — Quanto exagero que há!...” (p. 35). Em outras palavras, assim como o jumento que guiará Augusto Matraga ao seu destino, à redenção, o burrinho pedrês também escolhe o caminho, toma as decisões e salva o ser humano, culminando sua humanização no arquétipo mítico do animal salvador.

Parente da novela sobre a qual detivemos sobremaneira nossa atenção, temos “Duelo”, que configura, porém, um vínculo invertido. Se em “O burrinho pedrês” o foco pode estar na humanização do animal, neste caso teremos o oposto. Como já tivemos oportunidade de demonstrar<sup>19</sup>, conforme mencionado, na história protagonizada por Turíbio Todo e Cassiano Gomes, a existência de um triângulo amoroso e o conseqüente rompimento dos laços imaginários que balizam as ações socialmente aceitas levam os dois capiaus a uma perseguição pelos arraiais do sertão que acaba por animalizá-los ao nível mais bruto. Aquele “cimento social”, proposto por Michel Maffesoli, que funciona como uma espécie de aura, envolvendo e ultrapassando a cultura, produzindo significados coletivos<sup>20</sup>, tem algumas de suas instâncias violadas, à medida que o marido traído erra o tiro de vingança e leva à morte o irmão do seu alvo. Se, por um lado, um primeiro ato interdito já havia sido efetuado – a traição conjugal –, autorizando no plano do imaginário o marido a lavar a honra, o segundo deles – a morte de um inocente – inverte a perspectiva e permite a Cassiano também a desforra. Ou seja, a sociedade avaliza a morte de Cassiano Gomes em nome tanto da honra familiar quanto da masculina, referente à identidade de marido, o que é denotado por uma espécie de permissão tácita ao ato de Turíbio, o qual em nenhum momento da novela é

---

<sup>19</sup> PELINSER, André Tessaro; ARENDT, João Claudio. Op. cit.

<sup>20</sup> MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, agosto/2001, p. 76.

questionado; no entanto, a morte de Levindo Gomes, “irmão daquele, o qual não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros” (p. 179), rompe outra série de representações coletivas relativas à ideia de inocência e investe seu irmão do poder simbólico de vingador.

Assim, os dois sertanejos iniciam uma disputa que os conduzirá àquilo que denominamos de *o paradoxo da morte fútil*, em estreita ligação a mais uma oportuna epígrafe rosiana, cuja interpretação mostra três personagens peculiares, que podem ter seu sexo invertido em relação aos daquelas da novela: enquanto temos nos versos iniciais a piranha, a arraia e o gimnoto, no triângulo amoroso somos apresentados ao Turíbio, ao Cassiano e à Dona Silivana. Não obstante a oposição sexual – a qual, diga-se, pode ser, na verdade, um indício de leitura –, o gimnoto, assim como “a mulher fatal da história” (p. 195), é capaz de subjugar os outros dois apenas com o poder de um pensamento. Ora, conforme nossa reflexão anterior, não são os pensamentos, falas e atitudes de D. Silivana que estão situados no centro do duelo entre os dois sertanejos? Não seria ela o gimnoto, Turíbio Todo, a arraia, e Cassiano Gomes, a piranha cor de palha?

Correndo pelo sertão, os dois homens são reduzidos a animais, à medida que Turíbio Todo “vai como *veado* acochado, mas volta como *canguçu*” (p. 180, grifos nossos), segundo as palavras de Cassiano, e que passam “a viajar de preferência à noite, cortando mato a dentro, evitando a estrada-mestra, fazendo grandes rodeios e dormindo de dia, em impossíveis lugares”, de modo que “nunca se soube bem por onde então eles andaram ou por quais lugares foi que deixaram de andar” (p. 182). Transmutando-se lentamente em feras caçadoras, camufladas na escuridão, no mato, sem deixar rastros, os sertanejos cumprem um desejo de morte incitado pela presença feminina: Dona Silivana, aquela dos olhos de cabra tonta (que, em posição central, tudo vê, mas nada faz), comparável ao gimnoto e seu poder sobre o destino dos outros dois habitantes do poço. Desse modo, a novela se aproxima, em seu cerne, das pesquisas de Hoefle<sup>21</sup> acerca das crenças do semi-árido, no que diz respeito ao balizamento do que seja o comportamento humano aceitável. Seus estudos apontam a normatização do viver em sociedade a partir do contraste com a animalidade e registram uma tradição segundo a qual “o transgressor passa a viver como animal”<sup>22</sup> como castigo para a ultrapassagem dos limites sociais.

A animalização masculina, contudo, desencadeada pela necessidade de restaurar os dois laços imaginários rompidos, como fica claro nas palavras do narrador acerca do

<sup>21</sup> HOEFLE, Scott William. Op. cit., p. 60.

<sup>22</sup> Idem, p. 65.

pensamento do marido traído, quando explica que “basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente” (p. 179), remete a um esvaziamento do sentido da vida, como pode ser percebido nas frequentes cogitações sobre uma possível desistência do embate, ao qual a existência dos capiaus havia sido resumida. Todavia, tal intenção nunca se sustenta por muito tempo, em vista da má recepção que tal ato teria frente às regras sociais, como bem lembrava Seu Oscar a Lalino sobre uma questão similar na novela “A volta do marido pródigo” páginas antes: “— E os outros, seu Laio? A sociedade tem sua regra...” (p. 125).

O sentimento de angústia subjacente a uma perseguição que nunca termina obtém significado ainda maior a partir do momento em que percebemos a situação paradoxal na qual as personagens se encontram. Não obstante a implosão do sentido da disputa – inclusive com momentâneas desistências: Turíbio indo para São Paulo trabalhar; Cassiano voltando para o arraial –, os homens não podem parar, a fim de definir quem ficará com Dona Silivana e de reunificar as regras imaginárias. Entretanto, enquanto giram despojados de sua humanidade pelos arraiais até morrerem em meio do nada – Cassiano Gomes, numa cafua, num “povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte” (p. 196); Turíbio, num local que nem mesmo ele conhece, o Quilombo, onde “aqui e ali, [havia] uma cafua de capim, à borda da estrada, no meio das bananeiras” (p. 205) –, a mulher pivô da história continua em casa, com o olhar que tudo percebe, ao lado da falta de atitude da *cabra tonta*, até finalmente ver-se solteira uma vez mais. Ou seja, buscando restaurar os laços imaginários relativos ao casamento, às identidades masculina e fraternal, rompidos no início, os homens morrem futilmente, posto que Silivana acaba liberada de seus dois compromissos.

Fica, portanto, evidente o papel da rede de sentidos responsável por direcionar “a conduta coletiva na medida em que valores, normas e interdições, como códigos coletivos, são internalizados, apropriados pelos agentes sociais”<sup>23</sup> na realidade representada pela obra rosiana. O imaginário social que ordena o viver em sociedade daquele micro-contexto regional possui algumas regras tácitas bastante tradicionais relativas à honra, às posições sociais, de modo que atua como mediador entre o permitido e o interdito. Nesse sentido, o motivo inicial da história – a traição conjugal – pode ser compreendido dentro daquilo que Lefebvre<sup>24</sup> menciona com referência às organizações modernas: é graças a essa aura invisível que elas se efetivam sem precisar recorrer à coerção física das pessoas para que obedeçam as suas imposições. Na novela de Guimarães Rosa, o rompimento do conjunto de representações

<sup>23</sup> TEVES, Nilda. Op. cit., p. 66.

<sup>24</sup> *apud* TEVES, Nilda. Op. cit., p. 66.



encarregadas de sustentar o casamento – enquanto instituição regida por leis mais ou menos definidas – permite o apelo à violência e a conseqüente animalização do homem, para que, através da morte de um dos envolvidos, a instituição possa novamente legitimar-se.

Voltando ao tema de “O burrinho pedrês”, deparamo-nos com “Corpo fechado”, novela irmã da primeira, mas que junto com “A hora e vez de Augusto Matraga” fornece o protótipo do que viria a ser *Grande Sertão: Veredas* anos mais tarde. Com uma mula muito similar a Sete-de-Ouros, dotada de notável personalidade, e um triângulo amoroso não concretizado, mas tão perigoso quanto o de “Duelo”, a novela ainda conta com um narrador-interlocutor culto à moda daquele de Riobaldo; o que, se lembrarmos a “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*”<sup>25</sup>, quando o escritor menciona ser o estilo da última história do volume aquele que buscava descobrir desde o início (p. 28), mostra como o gérmen da obra prima já estava tomando corpo na década de trinta, quando da escritura de *Sagarana*. De qualquer modo, possuindo afinidades tanto com “O burrinho pedrês”, visto que a mula Beija-Flor acaba por salvar seu dono da mesma forma que Sete-de-Ouros os vaqueiros, quanto com “Duelo”, pela iminência do confronto masculino em torno da honra, “Corpo fechado” abarca mais uma personagem situada no limite entre o humano e o animal.

Beija-Flor, o misto de montaria e animal de estimação de Manuel Fulô, segue a trilha de Sete-de-Ouros no que tange a sua participação no desenrolar da história. Ao mesmo tempo em que a narrativa centra-se nos causos sobre valentões contados por seu proprietário e no desafio feito a ele por um destes, Targino, a presença do animal se faz sentir durante quase todo o desenvolver da trama. Não obstante com um papel levemente mais secundário que o do primeiro jumento de *Sagarana*, a mula Beija-Flor assume a mesma tarefa daquele, ao agir como salvadora do homem, quando da sua troca pela magia para fechar o corpo do dono.

Enquanto acompanhamos os causos do passado da cidade de Laginha, na qual transcorre a narrativa, a mula vai tomando corpo, à medida que sua personalidade – assim como a de qualquer outro protagonista humano bem elaborado – emerge nas palavras de um narrador brincalhão, que parece imaginar o espanto do leitor. Mais do que simples companheira de Mané Fulô, “era seu complemento: juntos, centaurizavam gloriosamente” (p. 302). Como um só, homem e animal fundem-se – não fisicamente, mas existencialmente, porque o sertanejo não sabe viver sem sua “besta ruana” (p. 301); ela faz parte da sua identidade, tanto que “gostava, principal e fatalmente, de afirmar que era filho natural do Nhô

---

<sup>25</sup> In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 23 – 28.

Peixoto, o maior negociante do arraial; e isso, *depois* da posse da Beija-Flor, constituía a razão da sua importância” (p. 302, grifo nosso). Ou seja, em primeiro lugar, Beija-Flor; é ela quem o identifica perante os outros, quem o diferencia dos demais, quem o torna importante.

Sendo a identidade formada na interação entre o indivíduo e a sociedade, conforme Hall<sup>26</sup>, surpreende a força simbólica da mula, que precede até mesmo a declarada filiação natural. Manuel Fulô é aquele que possui Beija-Flor, a mula que custou mais de um conto de réis na época em que animal não valia nada (p. 302). Enquanto em determinados contextos regionais “a força simbólica da língua funciona como uma bandeira hasteada”<sup>27</sup>, aqui temos a particularidade das relações humanas balizadas pela presença dos animais de carga, notadamente jumentos e bois, definindo um dos traços que compõem os feixes de relações para a formação de uma regionalidade, à medida que podemos ver em Manuel Fulô uma representação da sociedade na qual se insere.

Para tanto, recordamos que a personagem não está sozinha. Este sertanejo integra uma galeria, junto de muitas outras criaturas rosianas, as quais reforçam nossa argumentação quando observadas em conjuntos, agrupadas por meio das características que compartilham. Tanto Sete-de-Ouros quanto Beija-Flor saltam aos olhos como idealizações do animal de carga tão importante no contexto regional; os cavalos vistos em “O burrinho pedrês” acabam arrastados pela correnteza da Fome e nenhum sobrevive, do mesmo modo que os diversos utilizados por Turíbio Todo e Cassiano Gomes ao longo do seu “Duelo”, já que as montarias não aguentam o ritmo imposto; os homens, enfim, inconscientemente tornam-se animais perante a hostilidade das situações enfrentadas na região, como visto em Major Saulo ou nos dois duelistas. Assim, a união simbólica entre Manuel Fulô e Beija-Flor – da mesma forma que aquela de um Badú completamente bêbado agarrado ao pescoço de Sete-de-Ouros, como se fossem um só – denota a importância desse tipo de animal no espaço imaginário criado por Rosa, bem como ressalta a inadaptação dos cavalos a ele, evidenciando as relações entre humanos e animais particularizadas pela região, chegando ao ponto da inversão de papéis.

Nesse sentido, tentamos adotar a postura de Geertz, que explica: “acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; [...] como uma ciência interpretativa, à procura do significado”<sup>28</sup>. Tal significado, no entanto, não deve ser confundido com a simples atribuição de acontecimentos, comportamentos, instituições ou

---

<sup>26</sup> HALL, Stuart. Op. cit., p. 11.

<sup>27</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2003, p. 155.

<sup>28</sup> GEERTZ, Clifford. Op. cit., p. 04.

processos a uma instância superior entendida como *a* cultura; “ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”<sup>29</sup>. Portanto, Manuel Fulô e Beija-Flor não representam apenas um acontecimento dentro de um contexto regional. Assim como todas as humanizações, animalizações e aproximações entre homem e animal, Manuel e sua mula devem ser interpretados, para que atuem como significantes culturais dos quais emergem seus significados coletivos para aquele grupo. Ou seja, é um verdadeiro trabalho antropológico – descrever com densidade –, mas não buscando compreender uma cultura, como seria feito em campo, e sim um universo imaginário, literário, criado dentro do plano ficcional.

Para que tais representações adquiram significado para um grupo, é capital que se insiram como parte de um imaginário social, dentro daquela aura que envolve e ultrapassa a cultura, permitindo que seus elementos atuem simbolicamente, indo além do indivíduo, impregnando a coletividade, conforme Maffesoli<sup>30</sup>. Contudo, isso não basta para a investigação. Como bem lembra Pozenato<sup>31</sup>, a representação cultural de determinados símbolos pode não ser consciente, mesmo que exista, quando de sua produção; algo não é necessariamente entendido como característico daquela cultura – como parte do imaginário de seus praticantes, enquanto investido de significados – até ser observado à distância, quando pode tanto ter seus significados elucidados quanto manipulados por uma ideologia (entretanto não entraremos nesta última questão). Pela observação distante, pode-se apreender aspectos que constituem os feixes de relações dos quais fala o autor e tentar verificar como estão ligados entre si de modo a formar uma teia de sentidos.

Nessa perspectiva, percebemos que a relevância do animal para a realidade regional criada por Rosa apenas acentua o valor individual da mula Beija-Flor para seu proprietário, aumentando, por consequência, o problema da separação entre ambos ao final, cuja equivalência é um perfeito legado testamentário, como afirma o narrador (p. 322). Em última instância, a entrega do animal precioso visa salvaguardar a honra do futuro marido e o respeito à mulher, como uma valorização do feminino – tema sobre o qual nos deteremos no próximo capítulo. Todavia, todos os valores culturais abordados no cerne da narrativa não teriam, por si sós, capacidade para alçá-la ao patamar das grandes obras da literatura, o qual *Sagarana* efetivamente alcançou, uma vez que “não necessariamente essa racionalidade de

---

<sup>29</sup> GEERTZ, Clifford. Op. cit., p. 10.

<sup>30</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., p. 75 – 76.

<sup>31</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2003, p. 55.

uma cultura [seja] válida universalmente”<sup>32</sup>. Em outras palavras, os significados que emergem da síntese entre homem e animal, da animalização e da humanização não possuem validade universal – são traços representativos dentro desta realidade tão somente –, porém fazem parte dos elementos estéticos utilizados pelo autor para externar dramas relativos à condição humana que, de uma forma ou outra, adquirem significado para uma grande parcela de leitores, tais como a dor da separação, a honra, o assassinato, a traição conjugal. A universalidade não implica numa valorização igual em todo o globo, como o termo pode, a princípio, indicar, e sim uma identificação por parte de um amplo número de leitores: afetados, tocados de alguma maneira, pela síntese da arte.

Nesse momento, como não recordar de Nhô Augusto, aquele que “não é Matraga, não é nada” (p. 363), uma personagem inscrita sob o signo da negação<sup>33</sup> desde a primeira linha da narrativa? “Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato” (p. 368), o símbolo de todos os valentões chega a ser marcado a ferro e a despencar *barranco abaixo*, para morrer no meio do nada. Da casa na *Rua de Cima* (p. 367) à *queda* na fazenda do Major Consilva, a personagem não deixa para trás apenas um passado, perde também sua identidade: o ex-valentão não é mais Nhô Augusto, não manda e desmanda, não tem posses. Sob o signo da negação, Nhô Augusto deixa de existir, e o animal de antes agora iniciará uma escalada em busca da verdadeira humanidade. Nesse processo, relega à outra vida – ao antes da queda – a ruindade de “cascavel barreada em buraco” (p. 377), para começar a trabalhar infatigavelmente, monótono como o burrinho que puxa sozinho e matemático o carroção no início de “A volta do marido pródigo” (p. 99), ajudando todos sem nada querer em troca. O esquecimento da maldade faz com que se aproxime das mais humanas personagens do livro: os animais de carga. Trabalhando de sol a sol, como um deles, mantém em mente o objetivo de ir para o céu nem que seja a porrete. À maneira de Sete-de-Ouros, cumpridor da obrigação, enchia mais um trecho da infinda linguíça da vida, mas almejava ao final da porteira a redenção.

Não menos importante, a queda de Matraga configura um motivo arquetipal, que, na narrativa rosiana, mistura os regimes diurno e noturno da imaginação estruturados por Gilbert Durand. Se, como defende o autor, “a queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas”<sup>34</sup>, essa vertigem não deixa de ser “um relembrar brutal da nossa

<sup>32</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2003, p. 61.

<sup>33</sup> ARENDT, João Cláudio. A queda e ascensão de Augusto Matraga. In: *A Cor das Letras*. Feira de Santana: UEFS, v. 9, setembro/2008, p. 237.

<sup>34</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 112.

humana e presente condição terrestre”<sup>35</sup>. Entretanto, essa perspectiva diurna do imaginário parece perder força uma vez considerado o percurso completo da personagem. Antes de cair fisicamente nos limites da fazenda do Major Consilva, Nhô Augusto experimenta o declínio moral e financeiro – com “as terras no desmando, as fazendas escritas por paga” (p. 369) e a iminência de uma emboscada no povoado –, computando uma primeira queda. A segunda e derradeira, por sua vez, objetiva-se no “mato do pé do barranco”, no casebre “que era um cofe de *barro* seco, sob um tufo de capim *podre*, mal erguido e *mal avistado*, no *meio das árvores*, como um *ninho* de maranhões” (p. 376, grifos nossos). Não suficientes esses motivos noturnos da imagem, o homem passa a se recuperar “deitado na esteira, no meio de molambos, no *canto escuro* da choça de chão de terra” (p. 377, grifo nosso).

Como, nas palavras de Durand, “poder-se-ia dizer que a tomada em consideração do corpo é o grande sintoma da mudança de regime do imaginário”<sup>36</sup>, não se pode negar que, nesse momento em que “o corpo todo lhe doía, com costelas também partidas, e mais um braço, e um sofrimento de machucaduras e cortes, e a queimadura da marca de ferro, como se o seu pobre corpo tivesse ficado imenso” (p. 377), Augusto Matraga acaba de protagonizar “a dupla negação [que] é a marca de uma total inversão de atitude representativa”<sup>37</sup>. Através do redobramento eufêmico, característico do regime noturno, efetivado pelas duas quedas da personagem, tem início uma inversão do sentido simbólico juntamente com o processo de ascensão, o qual está ligado ao arquétipo materno representado por mãe Quitéria e por essa caverna-casa, esse “lugar mágico onde as trevas podem revalorizar-se em noite”<sup>38</sup>. Ao termo, o redobramento antifrásico da queda de Nhô Augusto, particularizado nos detalhes regionais que marcam o espaço, leva a esse deslizar pelo regime noturno que permite uma recuperação positiva e posteriormente ascensional ao invés da morte.

No entanto, como humano que está novamente se tornando, possui angústias e recaídas ao longo da penitência renascente nesse ventre noturno, declarando que “nunca mais seria gente! O corpo estava estragado, por dentro, e mais ainda a idéia” (p. 380), estava marcado como gado e sem homênia (p. 385). Mal sabe a personagem que é justamente ao compartilhar as características dos quadrúpedes que encontrará o percurso desejado. Quando toma “os caminhos por onde as *boiadas* vêm, beirando os rios” (p. 382, grifo nosso), acaba no povoado do Tombador, no qual não tomba; na verdade, naquele arraial inicia o processo para fazer caírem os outros, notadamente Joãozinho Bem-Bem, o único a quem Zé Bebelo, uma

<sup>35</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 113.

<sup>36</sup> Idem, p. 202.

<sup>37</sup> Idem, p. 204.

<sup>38</sup> Idem., p. 242.

década mais tarde, declararia poder obedecer, se já não estivesse morto<sup>39</sup> – o que denota, uma vez mais, o protótipo de *Grande Sertão: Veredas* aqui inserido.

Ali, as comparações a animais mudam visivelmente de tom. Nhô Augusto, que não é mais “bicho grande do mato” (p. 368) nem “cascavel barreada em buraco” (p. 377), agora trabalha como os *cupins* e os *tico-ticos* (p. 383), deixando de ser fera para tornar-se um operário do próprio destino. Aos poucos, encaminha-se para a humanização, externando suas angústias<sup>40</sup> quanto à incerteza do futuro, quanto ao fracasso de sua salvação, por considerar-se “desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês” (p. 385), manifestando um drama da condição humana, que, não obstante toda a tonalidade regional, pode passar pelas experiências de inúmeros grupos sociais.

Quase no momento de uma nova partida, da efetiva busca por redenção, antes de deixar o Tombador sobre o lombo do jegue, Nhô Augusto se confessa aos pretos “longamente, humanamente, e foi essa a primeira vez” (p. 386). Isto é, finalmente vira humano, nunca havia sido um; sempre fora animal, sem detença, violento, instintivo. Agora, a personagem consegue controlar seus impulsos, manter-se firme a um objetivo, com a racionalidade acima da emoção. Tanto é que mesmo a chegada do grupo de Joãozinho Bem-Bem no arraial não consegue desviá-lo do cotidiano, apesar de conduzi-lo à tentação, à dúvida, muitas vezes. Isso somente enfatiza a humanidade já adquirida pelo protagonista a esta altura da narrativa, posto que, se recordamos sua situação inicial, veremos que não havia espaço para nenhuma dúvida; tudo era feito pelo impulso, pelo desejo imediato, como o rompante para o rapto da Sariema e sua rejeição logo em seguida.

Com a mudança da estação, a chegada das chuvas, sente o próprio interior mudado, passa a ter desejos de homem, a fumar como homem, a apreciar a beleza do mundo como homem: “levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos!” (p. 399), referindo-se à revoada das maitacas e maracanãs<sup>41</sup>. Voltando a ser o homem que nunca fora, pode tomar um jegue e seguir em busca de seu destino – em busca de sua *hora e vez* –, apreciando o mundo, vendo o pôr do sol e a natureza (p. 402), enquanto não precisa se preocupar com o caminho.

<sup>39</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a, p. 146.

<sup>40</sup> Segundo o DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA, no verbete *angústia*, “em Kierkegaard (1813 – 1855), sentimento de ameaça impreciso e indeterminado inerente à condição humana, pelo fato de que o homem, ao projetar incessantemente o futuro, se defronta com possibilidade de fracasso, sofrimento e, no limite, a morte.”

<sup>41</sup> Nesse sentido, pode-se destacar a proximidade entre os arquétipos do pássaro e os símbolos da árvore, como registra Durand, analisando a lendária árvore nórdica Yaggdrasil, que abriga a víbora embaixo e a águia no cimo. Ainda para o mesmo autor, “toda ramagem é convite ao vôo” e “a imagem altaneira da árvore não pode nunca libertar-se completamente de seu contexto sazonal e cíclico” (DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 342 – 344), acentuando os valores ressurrecionais, como parece ser o caso das aves aqui, posto que marcam o instante de retomada da vida da personagem.

Muito semelhante ao temperamental Sete-de-Ouros, o jumento de Nhô Augusto compartilha com aquele a movimentação em forma de radar das conchas das orelhas e a personalidade algo ranzinza (p. 404). Para além disso, assim como Sete-de-Ouros, aqui também o jegue escolhe o caminho, decide quando andar e leva Matraga à salvação, à redenção, à humanidade. Ora, como não recordar a imagem do burrinho pedrês parado em frente ao Riacho da Fome, enquanto todos aguardam sua decisão, sua escolha do caminho e do momento correto? Saberá o jumento o caminho da humanidade? Conheceriam esse caminho todos os jumentos de *Sagarana*?

Remetendo a uma versão realmente valente de Manuel Fulô, Nhô Augusto chega ao povoado do Rala-Coco como o *Homem do Jumento*, tendo a montaria como definidora da sua identidade; como Beija-Flor, esse jegue sem nome conduz o homem ao local onde está a salvo, mesmo que a salvação implique em morte. Do mesmo modo que os seres humanos, por fim, esse *Homem do Jumento* não é mais passivo, não deixa o mundo correr à doida enquanto é arremessado de lá para cá, como animal, instintivo. A escolha do destino – escolher deixar o jumento guiá-lo já é uma escolha – leva-o a bufar uma última vez como um touro, esbugalhar os olhos, crescer e dar força ao corpo (p. 409), antes de partir para cima dos adversários. O único jeito de vencer Joãozinho Bem-Bem é como um Calundú que não teme a onça a cercar o rebanho protegido (os habitantes do Rala-Coco), até fazer brotarem as “cobras sangrentas” (p. 411) de dentro do inimigo – um homem tomado pela maldade até as tripas. Liberando sua animalidade no momento correto, subjuga o instinto à razão, e domina-o no momento seguinte, para pedir como um touro consciente: “espera aí, minha gente, ajudem o meu parente ali, que vai morrer mais primeiro... Depois, então, eu posso me deitar” (p. 411). Feito isso, Nhô Augusto pode morrer em paz, alcançando sua redenção como ser humano, simbolizada em última instância pelo corte “de baixo para cima”<sup>42</sup> (p. 411). Transmutando-se de bicho grande do mato e cascavel barreada em buraco à categoria dos quadrúpedes, dos burros de carga – os mais humanos da obra –, até tornar-se homem novamente, purifica-se ao ponto da beatitude.

Assim, inserida numa região vista em detalhes por lentes capazes de inverter as posições entre homens e animais, de mostrar os detalhes das práticas regionais mais simples, a personagem alcança a redenção após uma *via crucis* em que enfrenta uma série de dramas humanos. Permeando sua trajetória de maldades, desrespeitos, decepções, medos, angústias, a obra valida sua experiência numa série de contextos que não compartilham dos detalhes da

---

<sup>42</sup> ARENDT, João Claudio. Op. cit., p. 243.

cor regional, sem pecar pela qualidade estética. Não bastaria a escolha de bons temas, se desconexos do talento narrativo, e a construção dos processos de humanização e animalização em *Sagarana* alcança uma fatura abrangente da experiência humana.

## 1.2 | Conversas sacras: a deidade do animal

Ao ultrapassar, algumas vezes, o limite tênue entre humanizar e sacralizar suas personagens animais, Guimarães Rosa abre possibilidades para outras leituras de sua obra. Dotados, não raro, de habilidades que vão além da consciência, da razão e da personalidade bem definida, sobretudo bois e jumentos compartilham um conhecimento superior, como se em comunhão com o universo, sabedores de algo semelhante a suas regras silenciosas de funcionamento. Talvez fosse acreditando em algo assim que o próprio Rosa tenha declarado em carta a João Condé<sup>43</sup> sua concepção de *Sagarana* como um barquinho a descer um rio, no qual ele poderia colocar o que quisesse, principalmente sua visão do mundo naquele momento.

Nesse sentido, retomamos as reflexões de Pozenato no que tange à problemática da *regionalidade* na literatura – enquanto conceito próximo, porém diferenciado, das ideias de regionalismo e regional –, a qual, para o autor, implica um *modo de ser* regional e uma *forma de se posicionar* em relação ao mundo, além da utilização de uma *técnica literária peculiar*, devendo o seu critério abarcar tudo o que traz a característica do regional<sup>44</sup>. Portanto, não se pode prender esse conceito a uma abordagem literária desvinculada do *contexto real* no qual a obra deita raízes, da sua situação enquanto *realidade ficcional*, criada por uma visão particular do mundo, e do que a sua *forma* expressa. Ou seja, mesmo mantendo em mente sua base real, deve-se atentar para o fato de representar o mundo não exatamente como ele o é, mas como visto através das lentes do escritor, o qual imprime um estilo próprio.

Guimarães Rosa registra seu pensamento a João Condé e torna evidente seu objetivo de criar uma obra diferenciada, enraizada num local, aquele pedaço de Minas Gerais que era mais seu<sup>45</sup>, mas perpassada por um modo peculiar de ver o mundo, criando, então, um contexto marcado por *laços de regionalidade* totalmente próprios – produtos da transmutação da realidade em um universo animado por uma visão do mundo em nada redutora. Deixando de lado ideologias com objetivos fundadores, tentando não estereotipar os homens do seu

---

<sup>43</sup> In: ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001, p. 23 – 24.

<sup>44</sup> POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Caxias do Sul: EDUCS, 2009, p. 26 – 27.

<sup>45</sup> In: ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001, p. 25.



passado em heróis, Rosa traz a lume um universo ficcional *particular* – com indeléveis marcas próprias, como tentamos demonstrar – que logra efetuar uma dialética interna capaz de expressar “um valor de universalidade, caráter que se costuma atribuir às obras literárias que realizam os objetivos da arte”<sup>46</sup>.

Para tanto, em “Conversa de bois”, ao apresentar-nos uma junta de bois dotada de real capacidade de comunicação, o autor transcende com força os limites que até então havia apenas insinuado, principalmente na primeira novela do volume. Enquanto para os homens os sons produzidos pelos animais são somente mugidos sem significado, para estes últimos constituem verdadeiros diálogos, plenos de opiniões e discussões, propulsores de reflexões ontológicas sobre a condição bovina e suas diferenças para com a condição humana. A visão do mundo desses animais, os quais compreendem boa parte das ações humanas através de uma acurada leitura corporal, enceta a formação de um contexto muito particular, calcado em premissas da sabida região de Minas, porém com toques de fábula, de modo que o realismo social dilui-se nas suas brumas.

Quando o narrador nos declara “que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens” (p. 325), além de evidenciar de imediato a posição igualitária ocupada, em algum passado remoto, por homens e bichos, torna a literatura importante documento das crenças regionais; mais do que isso, mostra-a calcada na realidade. Em busca de justificar nossa posição, retomamos o pensamento de Hoefle, o qual, mesmo que estudando a zona do semi-árido, bastante diversa do sertão rosiano, registra uma relevante passagem acerca da visão do mundo sertaneja, ao anotar que “informantes idosos falaram de uma época distante e fabulosa na qual os animais tinham comportamento humano incluindo a capacidade de falar, e os homens viviam em igualdade com os animais”<sup>47</sup>. Entretanto, em privilégio da verossimilhança do conjunto completo das narrativas e objetivando uma homogeneidade entre elas, o narrador situa o presente ficcional num momento em que ambos não mais se entenderiam, apesar das discordâncias de Manuel Timborna, personagem já utilizada na novela “Duelo”, com a mesma função de polemizar e servir de transição para alguma questão básica, porém não central, da narrativa. Baseando-se no relato do interlocutor e obtida autorização para recontá-lo à sua maneira, pode construir uma narrativa calcada nas reflexões bovinas sem que sejam compreendidas pelo ser humano.

Vemo-nos, assim, face a Tiãozinho, uma das personagens principais da novela, que em virtude da pobreza da família, ajuda desde criança aquele que vem a ser uma espécie de cruel

---

<sup>46</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2009, p. 22.

<sup>47</sup> HOEFLE, Scott William. Op. cit., p. 59.

padrasto, o carreiro Agenor Soronho. Contudo, sua posição de destaque é solapada pela junta de bois “a dois palmos da sua cabeça” (p. 327), a puxar o carro no qual se encontra o cadáver do pai do garoto, jogado sobre as rapaduras. De início, os animais, bufando no pescoço do menino-guia, soam tão ameaçadores quanto a figura do homem simbolicamente equilibrado sobre o carro de bois, porém, ao longo da narrativa, conforme entram em comunhão com Tiãozinho e passam a compactuar de seu sofrimento, adquirem a aura de deidades salvadoras.

Puxando o veículo fúnebre, os oito bois constituintes de um intrincado jogo de tração não param de mugir e ruminar, na visão humana; todavia, entre eles o que se inicia é, na verdade, uma reflexão acerca da necessidade de se continuar pensando como boi, em lugar do complicado e sentimental pensamento de gente. Para Canindé, apenas eles, bois-de-carro, sabem pensar como seres humanos, à diferença dos bois de corte; ao que contra-argumenta o boi Realejo, explicando que “— Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...” (p. 333). O receio a uma aproximação da consciência de bípedes diz respeito à percepção de que tudo o que há de ruim é do universo humano, como a tristeza, a fome e o calor, que pensados ficam ainda piores, segundo os animais.

Propondo uma linha de raciocínio própria, os integrantes da *guia* defendem um pensamento centrado somente nas coisas boas, deixando de lado tudo o que para eles pertence ao universo humano e é capaz de portar problemas. Como uma filosofia de vida, os bovinos propõem, ainda, o afastamento do homem, perto do qual só haveria confusão, o que não deixa de ser verdade ao considerarmos o todo de *Sagarana*. Dançador entra na discussão ao perceber o desentendimento entre Brabagato e Capitão, que geram a ira de Soronho, e sentencia o fato de não poderem “mais deixar de pensar como o homem...” (p. 335). Advindo justamente na sequência dos diálogos de “filosofia bovina”, o comentário de Dançador simboliza a crítica ao modo de vida humano, posto que soa como uma perda de esperanças; enquanto todos discutem a melhor maneira de se posicionar diante do mundo, os companheiros da junta da *contra-guia* brigam e geram a conclusão por parte do amigo: não há mais o que fazer mesmo, já somos humanos, desentendemo-nos como humanos.

Considerando-se a exploração de Agenor Soronho sobre Tiãozinho, possivelmente fruto da representação de um contexto social em que esse tipo de prática ocorresse usualmente – dado este enfatizado pelas menções de outros meninos-guia, inclusive da morte de um deles, que não teve suas reclamações ouvidas e acabou encontrado já frio, com os bois parados a espera de alguma ordem (p. 342) –, pode-se compreender o desejo das personagens animais da novela de se distanciarem dos seres humanos, preocupados apenas com o momento de voltar, sós, para os pastos.

Parece-nos, também, cada vez mais difícil fugir da abordagem do homem como um animal sem detença, mais irracional que os próprios quadrúpedes de *Sagarana*, porque, reforçando a presença humana como algo a ser evitado, Dançador ressalta: “— É, tem também o *homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta...* [...] — O homem me chifrou agora mesmo com o pau...”, ao que responde Capitão: “— O homem é um bicho esmochado, que não devia haver” (p. 331, itálicos no original). Então, a visão peculiar do mundo por parte desses bois fábulas possui algo de crítico; ela filtra e desnuda o significado de práticas sociais sedimentadas no imaginário coletivo de tal maneira que não são sequer pensadas pela sociedade.

Diferentemente dos bois-de-carro de “Conversa de bois”, Brilhante explica que “os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernoada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...” (p. 330 – 331). De fato, pode-se notar uma diferença em outras novelas do volume, bastando recordar o estouro da boiada “aquereciada”, com vontade de voltar, ou as diversas topadas entre vaqueiros e bois em “O burrinho pedrês”. Frequentemente, a relação humana com os bois de corte, criados somente para a morte, é conflituosa e desastrosa. No primeiro caso, a manada estoura no meio da noite e esmaga dois dos vigias; no segundo, Josias acaba chifrado na barriga e morto imediatamente.

Esse traço de regionalidade fabuloso criado pelo escritor encontra guarida na realidade analisada por Hoefle<sup>48</sup> no que tange à proximidade entre homens e animais como elemento preponderante para a determinação das relações. Os bois de carro – e aqui como não recordar o conto de Simões Lopes Neto intitulado “O boi velho”, que inicia sem margem para dúvidas: “Cuê-pucha!... é bicho mau, o homem!”<sup>49</sup>? – estão tão ligados ao ser humano na realidade que, na ficção rosiana, transcendem os limites da animalidade e instauram a região como um terreno mágico.

No entanto, há animais diferenciados, como é o caso dos zebus, que possuem toda uma aura própria, da qual emanam poder, força e personalidade. Na história contada por Raymundão, em “O burrinho pedrês”, a presença de Calundú assemelha-se à vantagem de ter uma proteção divina ao nível da vida real. Enquanto a personagem pede a Deus que mantenha a onça afastada, percebe a proteção do garrote e chega ao ponto de ficar mais animada por estar sendo protegida pelo animal e a ter pena da “pobre oncinha” (p. 56). A exaltação maior quanto ao quadrúpede vem na sequência, quando explica que “naquela hora, nem o *capeta*

<sup>48</sup> HOEFLE, Scott William. Op. cit., p. 58 – 59.

<sup>49</sup> LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 55.

não era gente de chegar no guzerá velho-de-guerra” (p. 57, grifo nosso) e que “até a lua começou a aluminar o Calundú mais do que as outras coisas, por respeito...” (p. 57). Com uma descrição excessivamente exaltada, aumentando o tamanho do animal, como era de se esperar em se tratando do relato entre vaqueiros em viagem (algo como histórias de pescador), o zebu é endeusado pela personagem. Como uma figura divina, Calundú protege o homem juntamente com o rebanho; a personagem humana fica, em última instância, impotente diante da situação, restando-lhe apenas rogar alguma ajuda transcendental, a qual aparece na figura do líder do rebanho.

Menos enfática, temos a presença de outros dois animais a fazer companhia para o rol de bovinos e equinos sacralizados. Tanto Sete-de-Ouros quanto o jumento de “A hora e vez de Augusto Matraga” guiam homens praticamente inconscientes de seu destino; é a vontade animal que leva um Badú completamente bêbado à segurança da fazenda, e o asno emprestado que guia Nhô Augusto à salvação. Os dois jegues, de alguma forma, conhecem uma instância superior que talvez fizesse parte das próprias crenças do autor, mas que certamente não deixa de figurar na sua obra, posto que Sete-de-Ouros “esperava qualquer coisa” (p. 91), e quando esse algo chega, o burro avança na água sem dúvidas, para terminar seu trajeto apenas na segurança da casa grande. Tanto o jumento sem nome que leva o protagonista da última novela quanto o bode que guia o cego pela vida decidem por si sós o caminho a ser seguido. Nhô Augusto, cego para o destino como aquele que encontra, depende do animal para alcançar a salvação. Ao invés de rezar a um Deus, a personagem deixa-se levar por aquele que parece conhecer o ponto correto para a solução dos conflitos humanos. Não obstante seja algumas vezes humanizada, a dupla de burrinhos possui algo de místico, uma aura de quem conhece o funcionamento do universo, uma divindade capaz de salvar o ser humano.

A prova vem através do narrador, em “O burrinho pedrês”, quando da conversa entre Major Saulo e João Manico acerca da inteligência dos animais. Este, perguntado por aquele se considerava mesmo os burros ignorantes, responde negativamente, mencionando certa esperteza oculta (p. 60). Na sequência, o comentário onisciente relativo a Sete-de-Ouros clarifica e justifica – em forma de significativa oração, visto falarmos de sacralizações – a postura de algumas classes de animais perante o mundo, dentre os quais é possível, certamente, inserir os bois:

com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, *pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir*, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos e seculórios, mansamente amém (p. 60 – 61, grifo nosso).

Melhor do que os homens, os burrinhos e os bois, como verificaremos na análise subsequente, possuem essa habilidade inata para *atravessar* a ponte nebulosa da vida por onde só eles sabem ir “mansamente amém”, sem conversas, sem perguntas, com todas as certezas. A ideia da *travessia* observada no trecho, a qual será muito cara ao autor, fazendo-se presente nas obras seguintes, notadamente nos contos de *Primeiras estórias* e ao longo de todo o *Grande sertão: veredas*, com ênfase para seu derradeiro instante, onde vem seguida do sugestivo símbolo do infinito, indica uma visão do mundo em que os animais são dotados da capacidade de guiar o homem, de salvá-lo; fato que, se fosse do conhecimento de João Manico – e não apenas do narrador –, provavelmente seria suficiente para que ele não trocasse de montaria na viagem de retorno.

Em “Conversa de bois”, parece-nos, temos o ápice dessa possível reflexão, à medida que os apelos de Tiãozinho para a vingança contra Soronho a Deus são solucionados pela junta de bois. O homem que lhe tomou a mãe, fez o pai sofrer sozinho num quarto da cafua e agora maltrata-o no trabalho sofre uma metonímia da ira divina, por meio da ação dos animais. Em concordância com a definição de Pozenato para o “estatuto do particular dentro da obra”, para quem “ele aí figura por um processo metonímico, em que a parte se apresenta como imagem do todo”<sup>50</sup>, a justiça implacável manifesta-se através da atitude final dos bois, quase em comunhão com o menino, enquanto seguem semi-adormecidos como se numa procissão. Significando metonimicamente o universo das significações humanas, como propõe o autor<sup>51</sup>, o desfecho da novela expande seu sentido depois de analisadas todas as pistas plantadas ao longo do enredo. Os constantes apelos do menino à ajuda divina parecem desconexos do final, quando os animais é que matam Soronho, mas estão, na verdade, através do impacto contrário que causam, evidenciando a posição central ocupada pelos bois e produzindo significados a partir de um contexto particular – no sentido da região –, que encerra em si mesmo práticas passíveis de leituras relativas à universalidade. Nesse sentido, o universal estaria dentro do particular, seria inerente, portanto, à região, e não uma passagem – ultrapassagem –, como se algo maior, a ser alcançado.

Ao rememorar os sofrimentos do pai à beira da morte, a criança, pelas palavras do narrador, sentencia: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não!” (p. 339). Entretanto, “Tiãozinho espera... Há-de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desforra boa, que *Deus é grande!*...” (p. 341, grifo nosso). Poderíamos completar afirmando que sim, tão

<sup>50</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2009, p. 22.

<sup>51</sup> Idem, p. 23.

grande quanto os oito bois da junta que puxa o carro; da junta que, parada após beber água do riacho no meio do caminho, lambe as caras como “*santos de grandes*, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente” (p. 347, grifo nosso). Mas amigos só de Tiãozinho, que é gente, e não de Soronho, que parece “um demônio”, “como um imenso macaco [...] caçoando dos bois” (p. 351), os quais só ficam *desinquieta*dos por causa do carreiro “que vem picando os bois, à toa, à toa, sem precisão” (p. 340), como bem lembra o narrador através do pensamento do menino.

Metros adiante, vencida a subida mais íngreme, na qual a falta de escrúpulos do carreiro Agenor Soronho vem à tona ao presenciar e comentar o desastre com seu João Bala – que não perde tempo em, ele também, exaltar o brio de seus animais, acima dos quais há apenas Deus (p. 354) –, todos entram numa espécie de dormência, pela qual tem lugar uma união existencial entre Tiãozinho e os bois. Enquanto Soronho dorme verdadeiramente no topo do carro-de-bois, o menino segue num estado entre o sono e a vigília, entre o sonho e a realidade, ensejando uma dissolução entre as suas percepções sensíveis e aquelas dos animais, de modo que temos uma série de quatro parágrafos nos quais os bois Capitão, Namorado, Brabagato e Dançador misturam seus pensamentos e falas com os desejos da personagem, como se fossem todos um só. Como viria a desenvolver mais tarde, em *Primeiras histórias*, esse amálgama entre a criança e os animais sugere uma perspectiva rosiana para o mundo, no qual tudo visto pelo olhar infantil adquire outro significado.

Todavia, aqui, o relevante a destacar diz respeito ao momento crucial, ao final da *via crucis* de Tiãozinho, restituído de uma dolorosa paz através da ação orquestrada sobrenaturalmente pela junta de bois. Numa sequência de falas que não permitem conclusão sobre o real enunciador – se cada um dos bois ou se o menino –, os animais refletem de maneira fragmentária acerca da necessidade de fazer justiça, dando fim à vida de Agenor Soronho. No entanto, ao contrário dos momentos em que Tiãozinho efetua a mesma reflexão ao longo da novela, neste instante os animais não apelam a Deus, a nenhuma ajuda superior; eles próprios são a ira divina, maiores que tudo e todos, como se evidencia, sobremaneira, na fala de Capitão: “Seu Agenor Soronho é o diabo grande... [...] Mas eu sou enorme... [...] Sou maior do que todos os bois e homens juntos” (p.359).

À semelhança de uma voz superior, os pensamentos bovinos invadem a mente do garoto, induzindo-o ao grito de ordem gerador da brusca marcha dos animais. Furtando-se a entender exatamente o motivo do susto que o fez pular para o lado e gritar “— Namorado, vamos!!!” (p. 361), o menino se culpa pelo ato que derruba Agenor Soronho, o qual tem o

pescoço esmagado sem proferir palavra, de modo que não se pode saber se acordou antes da queda. A culpa final leva-o a simbolicamente sentar com os pés dentro de um buraco, como se preso, impotente, sem saber como agir; afinal, o desespero infantil após uma série de adversidades acumuladas. A invocação seguinte, contudo, revela seus pontos de apoio, signos de uma peculiar visão do mundo, quando a personagem arrola lado a lado o rogo pelo perdão religioso e o dos “boizinhos bonitos” (p. 361). A súplica põe no mesmo patamar a crença religiosa tradicional e os animais sacralizados, aos quais o menino dirige simultaneamente seu desespero, como se a particularidade regional expressasse nessa troca mítica toda sua universalidade inata. Fundem-se, aí, elementos para uma regionalidade polissêmica.

Em última instância, a *travessia* da casa do garoto até o cemitério do arraial simboliza a travessia de um momento da sua vida, a ruptura com um passado e a instauração de um novo presente, o qual só se efetiva por meio da ação e da presença dos animais. Conhecedores daquela *ponte nebulosa* por onde também eles, bois, sabem ir, conectam-se fabulosamente à personagem para mostrar-lhe o exato instante da mudança. O momento da restauração da ordem na narrativa traz consigo a imagem de um Tiãozinho conduzindo os bois “em corridinha, maneiro,” (p. 362) após a tão almejada vingança. À frente dos animais, nessa união necessária ao sertanejo, a personagem volta a ser o “melhor menino candieiro” (p. 362), que, presume-se, já era antes da morte do pai, mas agora em seu lugar. Tiãozinho não é mais aquele que suportava o pai chorando nas noites na cafua, tampouco o quase escravo de Agenor Soronho; no dia em que faz o caminho até o cemitério, atravessa uma ponte em sua vida e funda um novo presente.

Restaurada a justiça subjacente às práticas particulares criadas na ficção rosiana, a realidade imaginada retoma seu estado usual, ordenado, como também pode ser observado ao término de várias outras narrativas do volume. Assim, os feixes de relações regionais instituídos atendem àquilo que Bronislaw Baczko<sup>52</sup> defende para o imaginário social, como informante da realidade, que constitui um apelo à ação e à determinada maneira de comportamento. À medida que se encontram sedimentadas no fazer coletivo, as representações sociais inerentes aos laços de regionalidade tornam-se capazes de identificar o universo ficcional rosiano, seus integrantes, moldar um modo de fazer e imprimir uma particularidade.

É no tratamento desta particularidade, observada em “Conversa de bois” nas nuances das práticas sociais, como a relação entre Soronho e Tiãozinho, e a socialização deste com os

---

<sup>52</sup> BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: *Einaudi*, n. 5. Lisboa, volume *Anthropos-Homem*, 1986, p. 311.

animais, que se encontra o gérmen da universalidade. Ela já estaria dentro do particular; faria parte do regional, uma forma do particular, segundo Pozenato<sup>53</sup>. A técnica literária de Rosa, responsável por explorar os imaginários e as identidades regionais, permite aos significados presentes no particular brotarem por meio da interação com o horizonte de expectativas do leitor, da apreensão e expansão de sentido por parte deste.

Ao deparar-se com um contexto no qual os bois, de tão integrados ao homem, assumem *status* de sacralizados, com personalidade própria e participação efetiva na trama, um menino que perdeu o pai deseja profundamente a morte de outro homem por não aceitar sua relação com a mãe, os animais levam a cabo a vingança almejada pela criança, e esta acaba num turbilhão de sensações entre a culpa e o êxito, o leitor tem a possibilidade de apreender significados mais profundos do que a simplicidade do enredo. Num caso com o de Guimarães Rosa, a regionalidade e a universalidade da região andam juntas e emprestam a uma premissa tão básica como a dessa novela a possibilidade artística de significar experiências individuais.

### 1.3 | O respeito sob a sela

A humanização e mesmo a sacralização de parte dos animais presentes em *Sagarana* ganha ainda mais representatividade se pensada junto à questão do prestígio social à qual muitos deles se vinculam. Não raro, nota-se um conflito de imaginários relativo à recepção do sujeito frente à alteridade, em vista da montaria utilizada, fato certamente embasado num conjunto de representações sociais responsáveis pela valoração dos elementos integrantes da vida coletiva. Dessa maneira, cavalos, jumentos e bois deixam de ser somente meios de transporte para demarcar posições sociais, abrigando valores que excedem as primitivas funções. Se, por um lado – assim como atualmente percebe-se nos automóveis um signo de *status* que vai além da sua utilidade prática e inclui modificações e acessórios de evidente apelo *kitsch* –, em *Sagarana* os cavalos são investidos de alto valor simbólico pelas personagens, ostentando certa superioridade, por outro, sua imponência e força caem por terra frente às dificuldades, enquanto o mesmo não ocorre com os jumentos. Contrariamente à tradição gaúcha, por exemplo, na obra de Rosa, homem e cavalo não formam o *centauro dos sertões*; tal papel é reservado para Mané Fulô e sua besta ruana, a Beija-Flor, com quem centauriza gloriosamente (p. 302). Assim, ao mesmo tempo em que se percebe uma

---

<sup>53</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2009, p. 22.



exacerbada valoração positiva dos equinos por parte dos vaqueiros – a qual deita raízes nas expectativas coletivas –, a escrita rosiana traz para o primeiro plano a superação destes pelos burrinhos, contrariando o imaginário hegemônico. Além deles, também os bois acabam envolvidos em bacias semânticas próprias, que, por sua vez, são mais tortuosas e variadas, às vezes cercando-os de uma aura maléfica e outras de bondade. De toda forma, estes últimos igualmente recebem algo mais do que a superficialidade da função econômica.

Na sétima novela do volume, esse imaginário subjacente às práticas sociais responsabiliza-se por sustentar todo o processo de negociação dos ciganos visto no meio da trama e por significar a desforra da personagem principal junto aos ex-companheiros, bem como sua deslegitimação enquanto negociador. Aceitando-se o proposto por Juan-Luis Pintos no que se refere ao imaginário social como sendo “precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social”<sup>54</sup>, pode-se compreender como repercute na região o ato de Manuel Fulô ao enganar os ciganos, fazendo-os aceitar dois cavalos decrépitos e ainda pagar dez tostões na volta, posto ser sabido de todos que “cigano só faz baldroca recebendo volta” (p. 307) e tem fama de furtar cavalos e negociá-los sempre enganando o freguês. Nesse sentido, esses significados elididos da superfície social efetivam um modo de identificar os integrantes do grupo de maneira silenciosa, sem ser no mais das vezes sequer pensada; inconscientemente, a socialização dos ciganos da novela é permitida só até certo ponto, tanto que eles não ousam revidar contra o protagonista, por saberem que “em qualquer parte em que cigano briga, seja lá com quem for, o povo todo do lugar se ajunta e todo o mundo aproveita p’ra dar pancada neles” (p. 314). Além disso, as práticas desonradas tanto de Mané Fulô quanto dos ciganos tornam-se visíveis somente a partir do momento em que são confrontadas com as representações coletivas do local e então significadas; a invisibilidade dessas manifestações vem à tona por meio da interação social.

No caso de “Corpo fechado”, inclusive, os sistemas de identificação baseados nos imaginários são uma via de mão dupla, à medida que tanto produzem a aceção do povo nômade como enganador, ladrão, desordeiro, quanto apreendem a ação da personagem principal como algo ainda pior. Ou seja, ao invés de aceitar o ato como uma espécie de vingança coletiva, a população passa a ver em Manuel Fulô também um risco, aquele que engambela até cigano (p. 314). Devido ao conjunto de representações instituídas para o grupo itinerante, com o qual não se deve negociar, sob pena de ser passado para trás, o êxito do

---

<sup>54</sup> PINTOS, Juan-Luis. *Los Imaginarios Sociales – la nueva construcción de la realidad social*. Maliaño: Editorial Sal Terrae/Madrid: Fe y Secularidad, 1995, p. 08.

protagonista identifica-o como parte deles, tanto que o ato de enganar em si não é questionado, mas sim sua especificidade de alvo.

No entanto, se por um lado, a questão refere-se à reputação dos ciganos, por outro, todo esse processo só adquire sentido por conta dos animais utilizados na troca; não eram quaisquer animais, mas sim “dois sujeitinhos ordinários de cavalos, que eram mesmo o restolho da porcaria maior de tudo quanto é cavalo ruim que não presta” (p. 309), segundo Mané Fulô. Por meio do conjunto de representações relativas à compleição física dos animais, pode-se chegar à compreensão do quanto ferem a honra, a identidade do grupo. Dois cavalos que não seriam aceitos nem mesmo pelo negociante mais inexperiente acabam adquiridos por aqueles que gozam da fama de grandes negociadores, cuja esperteza passa para trás até o cliente já enganado uma vez, quando este busca tirar a forra em uma segunda negociata (p. 308). Em vista disso, novamente a relação do sertanejo com o animal baliza os discursos do imaginário e da identidade, posto que sobre ela se constrói um conjunto de representações coletivas capaz de identificar os homens, como no processo analisado, quando a própria aura que envolve ciganos e cavalos é retrabalhada no plano imaginário para contrariar a identidade grupal.

No universo ficcional rosiano, então, os equinos continuam sendo o padrão de excelência, mesmo para a avaliação de outros membros da família dos equídeos, como os jumentos. Veja-se o exemplo de Beija-Flor, em “Corpo fechado”, a qual, ainda que particularíssima, de todo diferente dos outros bichos, “quando era para se mostrar no comércio” (p. 302), recebia rédea curta, para que andasse de peito e crânio altos, garbosa, “como um *cavalo* de esquadrão” (p. 302, grifo nosso). Até a mula mais especial e desejada tem seu referencial de elegância e modo de ser baseados no cavalo, mesmo que este não possua os valores essenciais encerrados na personalidade do animal de Mané Fulô e tampouco resista à hostilidade do meio, como evidenciam os diversos animais utilizados por Turíbio e Cassiano em “Duelo”, ou aqueles todos afogados na cheia da Fome, em “O burrinho pedrês”. Para centaurizar com o proprietário e atuar como seu identificador perante a sociedade, Beija-Flor deve ser garbosa como um equino.

Nesse sentido, as montarias de “Duelo” são também fortes signos do (des)prestígio social, na medida em que sua representatividade dentro do contexto regional é elevada, dada sua importância para as relações de produção locais. Com os cavalos, nessa época, reúne-se e movimentam-se as boiadas, para o transporte pelos sertões de Minas Gerais; constituem, ainda, o meio de locomoção comum, até mesmo para grandes distâncias. Portanto, ao se

compreender a marcante presença dos quadrúpedes na realidade social, justifica-se a sua relevância na realidade ficcional de Rosa, demarcando posições sociais.

Conforme se observa ao final da novela, Turíbio Todo, ao encontrar seu futuro assassino, Timpim Vinte-e-Um, fica admirado com o animal por ele montado, e não em sentido positivo, já que nas palavras do narrador ele “era um cavalinho ou égua, magro, pampa e apeqirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em cima” (p. 203). A descrição do animal é ainda completada, na seqüência, e relacionada à da personagem, denotando a ligação entre os dois:

Porque o outro, à guisa de capote, trazia um saco de aniagem, cujas costuras laterais desfizera, enfiada a cabeça por um buraco no fundo; e a bizarra roupa caía-lhe à frente e às costas, como a casula de um padre a dizer missa. Estava descalço, mas com enormes esporas nos calcanhares, e, para bater, trazia um galho de uvatinga na mão.

O cavalinho pampa – era mesmo um cavalo – com o rabo amarrado e a crina cortada rente, funga-funga, magrelo, se afinava pela *mesma* petição-de-miséria: o freio era de barbicacho; a sela um lombinho quase cangalha, faltando-lhe um estribo; e não tinha rabicho e nem peitoral (p. 203, grifo nosso).

Tanto cavalo quanto cavaleiro são descritos pela *mesma* petição de miséria: as roupas e os acessórios são desproporcionais, improvisados e medíocres, da mesma forma que os do animal, seu porte físico e tornozelos. Timpim não poderia ser mais do que um meio-quilo de gente, em razão de montar um animal tão decrepito; tampouco poderia ele possuir um melhor, pois não seria condizente com a vida miserável da personagem, apresentada páginas antes. Pode-se perceber que ambos são colocados na *mesma* situação, ou em outras palavras, refletem um ao outro. A identificação mútua assume que um fazendeiro como Major Saulo não monte um cavalinho como este, mas o grande cardão que ainda assim mal suporta o seu peso, enquanto o sertanejo pobre do povoado do Mosquito anda numa situação próxima à da montaria, com apetrechos adaptados e desproporcionais.

A reflexão ganha força ao pensarmos em Turíbio, que volta de São Paulo “com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção de universo” (p. 202), nitidamente diferente daquele sertanejo que fugira meses antes. Páginas à frente, veremos o recém-chegado perguntar-lhe por quanto havia comprado o cavalo que montava, referindo-se respeitosamente à montaria, de modo a evidenciar a relação entre o homem e o animal, este como um signo da posição social ocupada. Anteriormente, quando Turíbio saíra sertão afora, pouco importava sua montaria; agora, quando volta para a mulher, vendo o mundo de outra maneira e possuindo dinheiro, deve cavalgar “esse seu cavalo” (p. 205) referido por Timpim.

Entretanto, nem a diferença social evidenciada nas montarias, a nova concepção do mundo e o dinheiro salvarão a personagem, que compartilhará do mesmo fim de tantos outros no volume. A morte inevitável responsabiliza-se por solucionar o conflito segundo uma lógica

que demanda o retorno ao equilíbrio inicial, ao liberar D. Silivana dos dois relacionamentos, e por inscrever o assassino no rol dos jagunços rosianos, visto que mata sob encomenda e pagamento, cumprindo “o ritual da justiça sertaneja sob a forma de vingança privada”<sup>55</sup> a que se refere Antonio Candido.

Em “O burrinho pedrês”, a situação não é diferente, e ainda que encarregado de salvar o homem e detentor de um conhecimento superior, o jumento é desprestigiado em relação ao cavalo. Ao longo de toda a novela, paira sobre o leitor a ideia graciosa de João Manico revoltado com Sete-de-Ouros, inconformado com sua inutilidade para o trato com a boiada, argumentando estar “como ovo depois de dúzia...” (p. 60), devido à incompatibilidade física do animal para a tarefa. Portanto, esclarece-se o conjunto de representações a seu modo negativas formadas acerca do burrinho. Num local em que a eficiência do vaqueiro está vinculada à lida com o gado e, por conseguinte, à habilidade na condução do cavalo para tal, a movimentação dura, milimétrica e conscienciosa do jegue tira do homem qualquer possibilidade de cumprir as práticas e valores que o identificam perante um conhecimento simbólico e coletivo do que seja um peão. Para que possa efetivar-se como um, João Manico deve acompanhar a boiada, tangendo as laterais, combatendo os rebuliços e estouros, de forma que necessita do vigor físico do cavalo ao invés da calma inteligência de Sete-de-Ouros, o qual, na sua opinião, se “tivesse morrido transanteontem, não estava fazendo falta a ninguém” e evitaria que a personagem viesse “para não ajudar em nada desta vida” (p. 60).

Ainda que questionada retoricamente por Major Saulo acerca do desempenho do animal, a personagem enfatiza aquilo que considera uma postura fingida, mencionando que Sete-de-Ouros “faz que agüenta, só para poder contrariar a gente” (p. 60), o que será subvertido ao final da trama, quando justamente essa contenção possibilitará a travessia do riacho da Fome. O subseqüente comentário do vaqueiro complementa a ideia e evidencia a ruptura com o imaginário hegemônico na região, expresso na sua fala: “— Sim senhor, seô Major. Eu sei que o senhor está se rindo é por saúde sua, não é por debochar de mim...” (p. 60). Percebe-se, assim, a reticência da personagem em aceitar sua situação e a preocupação quanto ao que os outros podem pensar dela, o que parece ser uma forma de pensamento alastrada por todo o meio social. No entanto, ao final da novela, ninguém poderá debochar de Badú e Francolim, os únicos salvos pelo jumento, de modo que vemos um dos significados finais da narrativa responsabilizar-se por minar as representações internalizadas sem questionamentos e por instituir outra visão do mundo.

---

<sup>55</sup> CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 156.

É nesse sentido que se deve observar a troca de montarias entre João Manico e Francolim logo em seguida, a qual não é bem recebida por este último, cuja reação de permanecer segurando o animal com pouco caso é criticada pelo patrão, que, a pedido do assistente, concorda em ordenar a destroca antes da entrada no arraial. Fundado no conjunto de representações coletivas locais, Francolim sabe que terá sua identidade de braço direito do fazendeiro abalada se adentrar a vila montado no “burro esmoralizado” (p. 66), o que o leva, portanto, a pedir seu *cavalinho* de volta antes disso. Tais representações deitam raízes no exposto por Hoefle quanto ao fato de os burros serem “geralmente tão teimosos que precisam ser laçados e obrigados a trabalhar”<sup>56</sup>, além de sinônimos de falta de inteligência na cultura dos locais estudados. Contudo, somente pela possibilidade de se agarrar ao rabo do *burro esmoralizado*, ao término da narrativa, a personagem poderá se salvar – e o agradecimento de João Manico ao Major, que teria ficado para o dia seguinte, não se concretizará, em vista de sua escolha do poldro pampa após a comemoração. Logo, a imagem icônica do jumento como signo da decadência na entrada do arraial, quando apreendida por um pensamento humano que é sempre *re*-apresentação, passando por articulações simbólicas, segundo Durand<sup>57</sup>, acaba subvertida e ressignificada.

Justificando a inversão proposta pela narrativa, recordamos seu início, quando Sete-de-Ouros “escoa-se entre as duas feras” (p. 35), deixando a coberta por não suportar as violências dos cavalos. Aquele de Benevides desata-se do moirão e desaloja o burrinho da sua coxia, enquanto os cavalos de Zé Grande, Silvino e o poldro pampa chutam, empinam e relinham; este último ainda arreganha os beiços, “doido para morder” (p. 34). Todos eles, assim como os inúmeros valentões bailando no corpo de *Sagarana*, buscam confusão, utilizam-se da força bruta, fazendo o asno consciente afastar-se “possivelmente pensando: — Quanto exagero que há!...” (p. 35). Então, do mesmo modo que os valentões todos – posto que Mané Fulô não pode realmente ser considerado um deles, por ser “manso e decorativo” (p. 324), apenas para a manutenção da tradição –, compreende-se o destino final dos equinos, arrastados pela enchente da Fome.

Parece claro o embate travado entre as significações produzidas para o mundo por parte das personagens e aquelas geradas ao termo pelas narrativas. Se, por um lado, estas últimas *sojigam* as representações coletivas e problematizam os mecanismos de identificação individual, por outro, agregam conjuntos de características formadoras daquilo que podemos

<sup>56</sup> HOEFLE, Scott William. Op. cit., p. 59.

<sup>57</sup> DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004, p. 41.

entender como os feixes de relações regionais desse espaço ficcional, identificando a coletividade. Em outras palavras, as narrativas configuram-se em documentos da cultura, no entender de Paviani<sup>58</sup> para este conceito, já que encerram formas de agir, fazer, pensar e conhecer integrantes do tecido social e das relações entre os homens e a natureza. As particularidades de todos esses elementos, no entanto, se antes configuram uma cultura, quando examinadas em seus detalhes e significados mostram-se moldadas/moldadoras de uma regionalidade, muito própria do universo de *Sagarana*.

Tal universo, por uma fatura estética capaz de expandir os sentidos de seus elementos, infundindo-lhe ambiguidades e variadas possibilidades de leitura, expressa elementos de universalidade à medida que não adota posições maniqueístas ou sacralizadoras da realidade, cerceando as possibilidades de interpretação; seu sentido é aberto e abarca as visões e horizontes de expectativas de grande número de leitores. Nesse mundo rosiano, é o bêbado que se salva, por crer e se agarrar no burrinho, contradizendo a consciência dos demais, que esperam o animal como líder mas confiam em seus cavalos – assim como em outras obras, nas quais Guimarães Rosa insere as ideias de que o louco é quem detém a razão ou o cego é aquele que vê.

---

<sup>58</sup> PAVIANI, Jayme. Op. cit., p. 73.

## 2 | SERTÃO MINADO: HOMEM E MULHER NAS TRINCHEIRAS

*Entretanto, a forma como vivemos nossas identidades sexuais é mediada pelos significados culturais sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação.* WOODWARD, 2007, p. 32.

### 2.1 | Feminino e masculino em zona de combate: poder e destruição

Notavelmente, o conflito entre o masculino e o feminino e suas implicações, muito embora quase nunca configure uma disputa direta do homem e da mulher, parece lastrear todas as narrativas de *Sagarana*. Sua presença nas *estórias* gera, entretanto, os confrontos entre os sertanejos, fazendo-os demonstrar uma faceta passional bastante forte, de modo que não raro a razão adquire novas roupagens, parecendo relegada ao segundo plano enquanto as personagens primam pelo sentimento.

Se, conforme Cornelius Castoriadis<sup>59</sup>, a realidade, *stricto sensu*, é produto do imaginário, o qual o autor entende como “criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’”, parece-nos permitido compreendê-la enquanto criação mental dos indivíduos, no sentido de que só se efetiva a partir da sua apreensão e significação por eles. Em razão disso, acreditamos na possibilidade de que também a realidade ficcional tem seu universo moldado por sua apreensão individual e coletiva, de modo que as figuras, formas e imagens produzidas e indeterminadas sócio-historicamente, quando entendidas num sentido mais amplo, como representações, congregam maneiras de agir e pensar, de se posicionar

---

<sup>59</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Trad.: Guy Reynaud. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13.

frente ao mundo, relativas ao meio social. Isto é, o imaginário subverte uma racionalidade pretensamente pura e institui diferentes maneiras de ver a realidade, sempre regrado e balizando o convívio em sociedade.

Quando considerado o conjunto das nove novelas de *Sagarana*, podemos visualizar a heterogeneidade das representações que regem o relacionamento afetivo. Assim como na sociedade, que possui complexos mecanismos de ordenação, distribuição de papéis e identificação, a obra não é sacralizante no sentido reducionista do termo. A visão do conflito entre masculino e feminino não se vale de uma ideologia, com vistas à fundação de uma região programaticamente delimitada. Pelo contrário, “o sertão é do tamanho do mundo”<sup>60</sup>, como bem lembra Riobaldo. Ou seja, as representações coletivas relacionadas a ambos os sexos são, de certa forma, móveis, não estanques. Enquanto algumas narrativas colocam a mulher em posição de pivô para os conflitos, outras, à maneira de “Seqüência”, em *Primeiras estórias*, posicionam-na como uma descoberta ao final da *travessia*. Trata-se da revelação humana da alteridade. Dessa maneira, a presença de um imaginário hegemônico infunde a famosa cor local à obra, ou melhor dizendo, institui uma regionalidade, uma bandeira hasteada capaz de identificar a região perante o outro, contudo sem cair na armadilha de uma visão programática.

Possivelmente, neste ponto se localize outro dos germens da universalidade da obra, para além do trabalho com temáticas vinculadas à condição humana. Sem buscar o cerceamento da região por meio de uma representação comprometida com um ideal, como é o caso do regionalismo programático, segundo aponta Pozenato<sup>61</sup>, a narrativa logra criar conjuntos de representações coletivas aptas a identificar aquele contexto social de diversas maneiras. Aliadas à recriação da realidade efetuada pelas lentes rosianas, podem ser lidas pelo menos de duas maneiras: tanto como integrantes do cabedal de práticas regionais consolidadas na realidade observada e que serviu de inspiração para o escritor, quanto, em um nível mais imbricado na literariedade rosiana, como as formas do particular em *Sagarana*. Em ambos os casos, de qualquer modo, modulam aspectos da regionalidade sem circunscrevê-la, como esperamos ter demonstrado no capítulo anterior acerca do homem e do animal, e tentaremos evidenciar neste, focado na disputa entre masculino e feminino.

Os traços de uma região com regras próprias para o relacionamento de homem e mulher começam a delinear-se já no início de “O burrinho pedrês”, quando nos é dado conhecer o conflito entre Silvino e Badú (p. 41 – 42) por conta de uma empregada da fazenda.

---

<sup>60</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001a, p. 89.

<sup>61</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2009, p. 19 – 20.



Então namorada daquele, quando Badú chega à propriedade, a moça por ele se apaixona e abandona Silvino, gerando um conflito da ordem da honra masculina com implicações na questão da identificação perante o outro. O homem abandonado pela mulher recebe uma marca – ao menos em sua concepção – indelével aos olhos da sociedade, levando-o a um projeto de vingança que visa matar o adversário e “cair no mundo”, posto que, em suas palavras: “— Já estou desgraçado, mano... Agora, só mordendo o duro dele...” (p. 80).

O que, a princípio, pode parecer somente parte do pano de fundo para o desenrolar da narrativa é, na verdade, bastante relevante para a compreensão do sentido final do texto. Além da iminência de um assassinato balizado pela força do imaginário social anunciar o tom de tragédia da novela, sua não conclusão vincula-se ao exposto anteriormente acerca dos animais. “O sujeito vem no burrinho sem préstimo” (p. 80), segundo Silvino, deixando claro ser este um fator facilitador para o cumprimento da tarefa funesta, de forma que se amplia o significado no momento em que a lógica é subvertida, e Sete-de-Ouros transforma-se no salvador daquele que não poderia se defender, por estar “tonto como negro em Folia-de-Reis” (p. 80). Mais do que isso, o desfecho da novela e o papel do burrinho privilegiam a solução que possibilita uma vida real a um dos homens ao menos: enquanto o irmão de Tote acaba engolido pelo riacho da Fome, Badú poderá voltar para a amada; do contrário, se a vingança se consumasse, nenhum dos sertanejos usufruiria dos resultados, posto que Badú estaria morto e Silvino, perdido pelo mundo. Em outras palavras, caso efetuasse a desforra e lavasse a honra, necessitaria fugir em vista do assassinato, impossibilitando-lhe os benefícios do restauro do imaginário e constituindo uma contradição importante na *travessia* da vida da personagem.

Como mencionamos anteriormente, a diversidade alcançada na representação ficcional em *Sagarana* responsabiliza-se pela instituição de uma região imaginária facilmente identificável, sem, no entanto, primar pelo hermetismo da homogeneização das práticas culturais. Por isso, “A volta do marido pródigo”, segunda novela do volume, consolida-se como um expoente da pluralidade dos aspectos da regionalidade desenvolvidos nas nove histórias, ao colocar em xeque a lógica do casamento através das ações da personagem principal. Na contramão de “Duelo”, a história protagonizada por Lalino dessacraliza a instituição responsável por reger a união conjugal e entra em confronto com os variados imaginários integrantes da sociedade.

Fruto da crença em uma Rio de Janeiro popularmente mitificada e ancorada na hiperbolização das imagens observadas nas revistas e almanaques escavados no fundo da mala, a fala do protagonista aos companheiros de trabalho no início da narrativa, aliada às

suas habilidades retóricas arquetípicas do malandro boa-vida, reproduz uma visão idílica da então capital. Compactuando com o imaginário já hegemônico, o discurso do mulato faz uso de imagens muito propícias à *re*-apresentação (sobre a qual Durand<sup>62</sup> se detém), como quando menciona as francesas: “têm olho azul, usam perfume... E muitas são novas, parecendo até moça-de-família... Pintadas que nem as de circo-de-cavalinho... E tudo na seda, calçadas de chinelinhos de salto, vermelhos, verdes, azuis...” (p. 107), os quais mais adiante o mulato admitirá serem invenções suas.

As imagens arroladas por Lalino aos colegas possuem tamanha expressividade simbólica que acabam por influenciar até mesmo ele, seu criador. Analisando questões de ordem neurológica importantes para a compreensão atual das ciências do imaginário, Durand<sup>63</sup> mostra que devido à formação anatômica do cérebro humano e à disposição de suas funções, as informações passam a ser indiretas, através do controle do chamado “terceiro cérebro”. Nesse sentido, o pensamento humano sempre se articularia simbolicamente, constituindo uma *re*-apresentação do que é vivenciado. Portanto, todas as representações humanas – sejam elas de ordem individual ou coletiva – formar-se-iam através de um conector obrigatório, o imaginário. Nessa linha, cabe destacar que essa posição vai ao encontro do que afirma Maffesoli acerca da imagem como produto do imaginário e não como sua produtora<sup>64</sup>, posto que é a existência de um conjunto de representações coletivas atuantes como uma aura na sociedade que fomenta os mecanismos de *re*-apresentação sobre os quais o pensamento humano se articula, e não o contrário. Ora, apesar de entes ficcionais, não só Lalino Salãthiel, mas também seus companheiros acabam influenciados pela significação produzida para as imagens do feminino hiperbolizadas a partir dos relatos e das revistas. As articulações simbólicas que emergem de um substrato imaginário já existente conseguem instaurar um caráter idealizado para a vida na capital, deixando entrever uma realidade de amor e fantasia fáceis, cujo desfrute a personagem pensa não poder se furtar. É assim, “por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço, que Eulálio de Souza Salãthiel” (p. 116) toma o trem das oito e cinquenta e cinco, sonhando em demasia, imaginando em excesso.

Dominado, então, pelo ímpeto de uma nova e glamorosa vida ao lado das loiras e morenas mostradas pela revista de cinema, o sertanejo errante decide abandonar a esposa e rumar para o Rio. Para tanto, aproveita-se de uma prática condenada pelos companheiros de

---

<sup>62</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2004, p. 41.

<sup>63</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>64</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2001, p. 76.

trabalho, quando mostra que não desconhecia as rondas do espanhol à casa, e lhe pede o dinheiro necessário para a partida. A negociação, de forma quase descarada, faz subentender que a maior vantagem de Ramiro consiste no fato de Lalino abandonar a mulher, evidenciando tanto a consciência do interesse daquele por parte deste, quanto certa dose de hipocrisia dos dois homens. Entretanto, a reificação feminina, cuja posição pode parecer a de mero produto de troca, acaba atenuada em vista do sentimento nutrido pelo estrangeiro. Claramente, não transparece uma intenção de crítica a essa “aquisição” da mulher na obra, ao contrário do que ocorre nas chamadas literaturas engajadas; aqui, a paixão do espanhol parece justificar uma atitude que ganha ares de bondade, como até mesmo os demais habitantes do arraial fazem questão de ressaltar, explicando que “o marido era um canalha, que tinha vendido a mulher. E que o Ramiro espanhol era um homem de bem, porque estava protegendo a abandonada, evitando que ela caísse na má-vida” (p. 117).

No entanto, as regras próprias desse universo sertanejo, apesar de possuírem suas nuances, não diferem de todo daquelas normalmente instituídas no mundo ocidentalizado. O marido, mesmo prestes a abandonar o lar e a efetuar uma negociação condenável sob diversos aspectos frente ao conjunto de representações simbólicas subjacentes às práticas sociais, conserva algo daquilo que a aquela sociedade entende por decoro. Um sorriso inicial é utilizado para desarmar o outro, para evitar que fique com medo, mas logo reveste a expressão de seriedade, fecha a cara “para a boa decência” (p. 114). Mais adiante, condenada por *seu* Miranda, para quem “isso é uma ação de cachorro” (p. 115), o que certamente pode ser lido como expoente do pensamento da coletividade, a personagem não contra-argumenta, tampouco discorda; na verdade, sua própria fala manifesta a consciência de que a esposa perderá pouco, posto ser de conhecimento comum sua personalidade condenável perante os bons costumes.

Antes ainda de encerrada essa cena, numa quase comédia da inocência e da malícia em nove atos, Miranda faz um último apelo, recorrendo, por fim, à providência divina, alegando que Lalino “pode merecer um castigo de Deus” (p. 116), de modo que denota a derradeira instância do pudor no pensamento coletivo. Como se pode perceber, a advertência do motorista provém de um imaginário cristão arraigado no cotidiano, surgindo apenas no instante final, em vista de sua força simbólica fundadora. Nesse caso, o combate entre masculino e feminino provocado pelos “sonhos errados por excesso” (p. 116) da personagem entram em conflito com outra instituição imaginária, a união conjugal nos moldes ocidentais, que acaba tendo suas bases abaladas. O *poder* de uma série de imagens busca *destruir* a solidez de outra.

Assim, o sertanejo migra para o Rio de Janeiro, onde passa mais de seis meses e vê tudo o que havia *imaginado* dissolver-se no ar. A realidade se mostra bastante diferente daquela pensada, e a decisão de retornar não tarda.

Novamente no arraial, de imediato o narrador anuncia a enxurrada de “interpelações e as chufas do pessoal” (p. 119) por que passa Lalino só para atravessá-lo. Em frente à antiga morada, acredita, ainda, que Ramiro entra para esconder a mulher e pegar a arma de fogo, contrariando e causando-lhe surpresa a atitude cordial do outro. Enquanto o mulato não dava atenção às convenções que balizam o casamento, pouco se importando com as rondas do espanhol no passado, Ramiro age de maneira oposta e consente a conversa entre os ex-cônjuges apenas em sua presença, com impassível tranquilidade, a ponto de causar a desistência do rival. Todavia, do mesmo modo que aquele de *Seu Oscar* (p. 139), dias mais tarde, o ato que parece manter afastado o antigo casal será justamente um dos responsáveis pelo reenlace ao final. Contrariada duas vezes, pensando que o ex-marido não deseja vê-la, Ritinha sente o peso daquele conjunto de sistemas simbólicos que, segundo Lévi-Strauss<sup>65</sup>, são constituintes da cultura e se encontram situados no plano das regras matrimoniais, exprimindo aspectos da realidade social, e acredita-se rejeitada. Unindo, nesse ponto, o artifício literário aos elementos da cultura regional, Guimarães Rosa faz a personagem buscar uma espécie de reafirmação social que culmina na reconstrução das relações culturais orientadas por um imaginário hegemônico. Com isso, não só os laços conjugais abalados com a quase efetivação de um triângulo amoroso são restaurados, como também o equilíbrio final da narrativa é atingido.

Não obstante, enquanto o narrador enfoca as ações e pensamentos de Ritinha, Lalino consegue a função de cabo eleitoral do Major, mas não sem antes protagonizar um diálogo revelador do funcionamento dos sistemas simbólicos referidos anteriormente. Num primeiro momento, *Seu Oscar* pede ao interlocutor que esqueça sua situação conjugal, argumentando que não seria correto retomar a mulher do outro (p. 124). Contudo, como o mulato concorda, a posição do filho do Major muda, e este sentencia: “malfeito! Isso é ter sangue de barata... Seja homem! Deixar assim os outros desonrando a gente?!...” (p. 125). Consequentemente, a conversa segue novo rumo, e Lalino admite suas intenções de reconquista, ao que o interlocutor se contrapõe novamente, expondo que “a sociedade tem sua regra...” (p. 125), levando-nos a perceber duas faces do imaginário subjacente às práticas culturais locais. Se, por um lado, há uma convenção tácita para o não descumprimento da palavra dada, não

---

<sup>65</sup> *apud* CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad.: Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002, p. 95.

desfazer o negócio feito, por outro, a honra masculina deve ser salvaguardada. Em ambos os casos, entretanto, prevalecem os desejos das personagens, as quais, apesar de produzirem um discurso em primeiro plano preocupado com as normas sociais, subvertem-nas a todo momento. Nesse sentido, a identidade dessas personagens acaba construída através da relação com a sociedade, principalmente da negação de suas regras, de maneira que possam marcar sua posição por meio da diferença, como aponta Kathryn Woodward acerca da construção identitária<sup>66</sup>.

Se, como afirma, ainda, a mesma autora, “a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar [...] por um modo específico de subjetividade”<sup>67</sup>, o marido pródigo concretiza sua diferenciação por estar à margem dos modos de agir, pensar e fazer prioritários no contexto. A sua subjetividade particular, quando confrontada com aquela considerada padrão, recebe um cabedal de significados suficientemente fortes para diferenciá-lo dos demais. Portanto, no caso de Lalino, a cultura molda a identidade por meio de mecanismos de valoração, de inclusão e exclusão, das experiências da personagem perante a sociedade.

Também o desfecho da trama não pode ser lido segundo somente uma perspectiva. Se de um lado a mulher parece submissa, quando surge com os olhos “de uma veadinha acuada em campo aberto” (p. 144) na fazenda, de outro, serve de porto seguro para o retorno masculino. Não é sem segundas intenções que o protagonista aceita e exulta a possibilidade de trabalhar para o Major; tanto que em pouco tempo requer um capanga com a desculpa de garantir sua segurança, o que, na verdade, transforma-se em provocação a Ramiro. As ações estratégicas de Lalino conseguem rapidamente romper a união do casal e aproximá-lo da ex-mulher. Porém, se vistos por outra perspectiva, a mudança de atitude e o trabalho eficiente da personagem na campanha do Major – muito diferente daquele na abertura da estrada – são signos da alteridade. Ainda que distante, a mulher, ao motivar as ações, é responsável pelo reencontro do homem consigo mesmo através da necessidade e do reconhecimento do outro, culminando na evolução da ordem inicial, evidenciado na nova posição frente ao trabalho. A regionalidade operada por Guimarães Rosa acaba por teatralizar experiências de trocas interpessoais que dizem respeito ao âmago das motivações humanas.

Já em “Sarapalha”, a questão é de todo diferente, caracterizando a diversidade alcançada por *Sagarana* sem perder a unidade, seja ela temática ou estilística. Calcada na

---

<sup>66</sup> WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 09.

<sup>67</sup> Idem, p. 18 – 19.

regionalidade da beira do rio Pará, filtrada nas palavras de Guimarães Rosa, a experiência humana dos primos Ribeiro e Argemiro com o feminino é muito mais avassaladora, tão maçante quanto a modorra da malária.

O poder feminino que salva o homem em “A volta do marido pródigo” ou que anuncia uma tragédia e põe os homens num confronto que não se efetiva em “O burrinho pedrês”, em “Sarapalha”, confunde-se com a força da natureza e oprime a existência humana a ponto de reduzi-la a sentar num cocho todas as manhãs, “entra ano e sai ano” (p. 154), como se dentro de um caixão, esperando apenas o momento de deitar para morrer. À *deriva* tanto quanto a personagem de Horacio Quiroga<sup>68</sup>, paralisada no fundo de uma canoa a escorrer sobre o leito de um rio encaixotado funebremente por paredes altas e negras, no meio de uma selva silenciosa e hostil, os dois primos são levados pela maré monótona dos dias, enquanto a malária consome seu interior da mesma forma que o veneno da cobra assola o do *homem* de Quiroga. Contudo, na trama do escritor brasileiro, a mata não é igualmente opressora; no nosso caso, o sol não aquece, os pássaros atacam impunes os milharais, a doença vinda do rio ronda silenciosa, fazendo com que toda a natureza receba o ônus da tragédia humana do amor não realizado.

Em “Sarapalha”, nem mesmo o conjunto de representações coletivas relativas ao casamento é levado em conta. Ao contrário de “Duelo”, em cujo enredo a traição é punida com a morte, inclusive dos dois homens, aqui Primo Ribeiro decide não ir atrás da esposa que foge com um boiadeiro, argumentando ter vergonha dos outros – ainda preocupado com sua identidade de marido traído, frente ao imaginário social. Todavia, não deixa de admitir que teria de matar não só o homem, como também a ex-mulher, em nome das regras tácitas instituídas para a honra, “e sabia que a coragem p’ra isso havia de faltar...” (p. 162). Nesse sentido, o sentimento afetivo demonstra possuir mais força do que algumas das normas sociais.

Em meio à tamanha desolação, até o simbólico cedro presente na propriedade não resiste. Devido ao seu tamanho, resistência e perenidade, a árvore está associada à proteção e incorruptibilidade, conforme Chevalier e Gheerbrant<sup>69</sup>, o que seria bastante adequado à situação dos Primos Argemiro e Ribeiro, não fosse o fato de a planta se ver impotente perante a derrocada humana. Ainda segundo os autores<sup>70</sup>, o cedro foi largamente utilizado na antiguidade pelos egípcios, hebreus, gregos e romanos para esculpir suas estátuas e construir

<sup>68</sup> QUIROGA, Horacio. *Voices da selva*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994, p. 25 – 29.

<sup>69</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2. ed. Paris: Éditions Robert Laffont S.A./Éditions Jupiter, 1982, p. 184.

<sup>70</sup> Idem, *ibidem*.

seus templos. Estes últimos também “sculptaient les images de leurs dieux et de leurs ancêtres dans ce bois, considéré comme sacré”<sup>71</sup>. Além disso, a planta é mencionada diversas vezes na Bíblia, o que parece corroborar a hipótese da escolha consciente por parte de Guimarães Rosa, autor que faz alusões frequentes ao livro sagrado católico ao longo de sua vasta obra. Enquanto no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras estórias*, o cedro altaneiro na estação de trem protege simbolicamente as pessoas que abaixo dele se refugiam da loucura<sup>72</sup>, aqui a planta serve a dois propósitos distintos, porém relacionados entre si. Ao mesmo tempo em que marca a passagem do tempo através da posição solar – como ocorre ao longo de toda a narrativa –, não se furta a ressaltar o sofrimento dos primos: “A sombra do cedro vem se encostar no cocho. Primo Ribeiro levantou os ombros; começa a tremer” (p. 162).

Lembrando nossa nota na página 30, não podemos deixar de ressaltar a recorrência dos símbolos temporais na narrativa. Como se anunciando a corrosão do tempo, os pássaros surgem para obliterar o cultivo agrário, sem que os sertanejos possam reagir. Irmanados ao arquétipo da árvore encarnado pelo único cedro da fazenda, os passopretos transformam a realidade humana num painel em que tudo concorre para um ciclo estéril, cujo termo só pode ser encontrado na morte. Se Durand aponta a árvore e a ave como elementos de ciclicidade<sup>73</sup>, aqui ambos se conjugam com a particularidade regional do homem que “tem no baço duas colméias de bichinhos maldosos, que não se misturam, soltando enxames no sangue em *dias alternados*. E assim nunca precisa de passar um dia sem tremer” (p. 162, grifo nosso), para culminar no abismo existencial uma vez que para onde ir “Não importa, para a frente é que a gente vai!... Mas, depois” (p. 173), porque agora – completamos – é hora de morrer.

Nem um pouco sagrado ou protetor, esse cedro reiterado três vezes em “Sarapalha” recorda ou mesmo traz ao homem novamente sua doença. Para quem precisava de calor, o sol gira e se esconde atrás da planta, que projeta a sombra e ativa a tremedeira da malária. Dessa forma, compreende-se por que ao final da narrativa também a vegetação exuberante treme com a seza (p. 173), sem nunca deixar de ser mencionada no desenrolar da história. Em comunhão com o homem, a natureza sofre os infortúnios do amor corrompido; ela se corrompe como metáfora da falência dos dois sertanejos vitimados por um sentimento que deveria ser nobre, chegando ao ponto de ter *um exército* de plantas lutando entre si – do mesmo modo que farão os homens ao final –, quando ficamos sabendo do processo de taperização de todo arraial:

<sup>71</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 184. “esculpam as imagens de seus deuses e de seus ancestrais nesta madeira, considerada sagrada” (tradução nossa).

<sup>72</sup> ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 63.

<sup>73</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 342 – 344.

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e talo a talo, *avançou*. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde *recuar*, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam *brigando* com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgentes, do campo [...] o amor-de-negro, com os *tridentes* das folhas, e *fileiras* completas, *colunas* espertas, o rijo assa-peixe. (p. 152, primeiro grifo original, demais nossos).

Todavia, foi antes de tudo isso acontecer que Primo Argemiro veio para a fazenda do outro, sendo o motivo da mudança tão somente Prima Luísa. Ainda assim, como seus pensamentos revelam mais de uma vez, sob intensa auto-tortura psicológica, nunca infringiu os limites do respeito para com a mulher, e, por consequência, ao parente, demonstrando a formação do caráter humano através da relação social. No único dia em que ela talvez tenha desconfiado de seu interesse, o signo da dúvida, como não podia deixar de ser, foram os olhos da moça. Esquecido de si mesmo, mirando os “olhos grandes escuros e *meio de-quina*” (p. 164, grifo nosso), o capiau é surpreendido com a exclamação: “— ‘Você parece que nunca viu a gente, Primo!’”, ao que não consegue esboçar reação. Ora, como não recordar os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”<sup>74</sup> de Capitu, certamente os mais famosos da literatura brasileira? Olhos parecidos com os que na virada do século perturbaram Bentinho, agora deixam Primo Argemiro sem ação, infundem também nele um sentimento desaprovado segundo as regras limitadoras do viver cotidiano, terminando por subjugar três homens. No extremo de suas reflexões, a personagem comete o erro de indagar a si mesma “— P’ra que é que há-de haver mulher no mundo, meu Deus?!” (p. 165), acordando inesperadamente o interlocutor para a conversa cujo ápice será a revelação da paixão contida. Muito tempo depois de Machado, portanto, outros olhos, também oblíquos, *meio de-quina*, responsabilizam-se por chamar o ser humano ao seu destino, para a *travessia* final, das “suas terras tão boas, lá no Rio do Peixe” (p. 161) até o “lugar bonito p’r’a gente deitar no chão e se acabar!...” (p. 173).

Além de solapar os ideais de Primo Ribeiro, a presença do feminino infunde em Argemiro a obrigação de guardar um segredo mortal, com o qual se debate desde a ruptura conjugal. Lutando para não delirar nos acessos da malária, a personagem teme revelar-se apaixonada “e sofre o demônio, por via disso” (p. 166). Como na superfície do rio, o qual a maleita é a única que “sobe e desce, *olhando* os seus mosquitinhos e pondo neles a bênção” (p. 166, grifo nosso), os olhos *meio de-quina* da Prima Luísa foram capazes também de pôr nos homens a bênção de um amor irrealizável, de acarretar a perda em um e o sentimento de culpa no outro. Esse amor torturante, metaforizado na malária, assemelha-se às “duas

<sup>74</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 97.



colméias de bichinhos maldosos, que não se misturam, soltando enxames no sangue em dias alternados” (p. 162), presentes nos baços dos sertanejos, que angustiosamente ajudam a esquecê-lo, como faz questão de ressaltar Primo Ribeiro: “— A maleita não é nada. Até ajudou a gente e não pensar...” (p. 160).

Essa mulher “bonita, muito bonita”, que também “é a sezão” (p. 167), é a mesma que destrói a amizade dos conterrâneos. Segundo o doutor, quando delirava, “a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha” (p. 167), da mesma forma que a sempre perigosa *imagem* de Prima Luísa no inconsciente de Argemiro. Assim, o sofrimento das personagens torna-se duplamente insuportável, à medida que o *feminino* e a *malária* se fundem numa coisa só, sempre presente, sempre distante. Ao mesmo tempo em que a mulher foge, deixa a doença como significante desse amor impossível e instaura a pergunta formulada no pensamento de Primo Argemiro: “Será que a gente ainda tem de viver muito?” (p. 168).

Uma vez revelado o segredo deste último, sua pergunta pode ser respondida com um não, quando se efetiva a ruína masculina pela implosão da amizade entre os primos. Ribeiro o expulsa das terras, como que se negando a compartilhar um sentimento já inútil e infrutífero, buscando a morte sozinho. Já Argemiro dos Anjos “era um moço bem-aparecido, de figura, e com oitenta alqueires de terras de cultura, afora algum dinheiro de parte” (p. 172), que adentra um caminho sem volta na “primeira vez que [...] viu Luisinha, [...] numa manhã de dia-de-festa-de-santo, quando o *arraial se adornava* com arcos de bambu e bandeirolas” (p. 173, grifo nosso), o qual culmina na prostração sob um “*mato, todo enfeitado*, tremendo também com a sezão” (p. 173, grifo nosso). Ou seja, a personagem liga as duas pontas da tragédia da sua vida: do início no arraial adornado, quando do primeiro encontro, ao final na selva enfeitada, sua existência abre e fecha as festividades de um amor fúnebre, assinalado pela regionalidade rosiana.

Ao termo, entre a paixão e a doença, sobram tão somente cacos humanos, cujos significantes são “um espantalho caminhando” (p. 171), que assusta os pássaros, e um homem “que lá está sentado ainda, curvado para o chão” (p. 171), como um gráfico da decadência. Nesse instante, o sol a pico – “se caísse, se espetaria no estipe verde do coqueiro” (p. 172) – não esquenta e recorda o frio da malária, que, em última análise, constitui a metáfora do amor não concretizado, capaz de consumir o homem por dentro. Partindo da instituição casamento rompida e de uma série de papéis sociais abalados, como a esposa – transformada em adúltera –, o marido – traído –, o primo e amigo – também um traidor –, toda a natureza se volta contra o homem. Dessa forma, significando metonimicamente um dos mais clássicos dramas

humanos, a novela que se arrasta ao ritmo da tremedeira doentia expande seu sentido e parece ganhar universalidade sem sair da beira do rio Pará.

A partir da agonia de dois sertanejos às voltas com um amor que, além de causar a dor sentimental, fere todo um imaginário referente à união conjugal, mina o cimento social responsável por unir uma atmosfera (cultural), por mantê-la intacta ao agir como uma aura que a ultrapassa e alimenta, mostrando-se como construção histórica, conforme Maffesoli<sup>75</sup>, a narrativa instaura uma forma de *relatar regionalidades*. Se tais relatos, como ensina Santos, “não são transposições da região (ou do regional) para a linguagem”, mas sim “co-produtores de regionalidades, na medida em que se constituem de sentidos partilhados e, lembrando Weber, *reciprocamente referidos*”<sup>76</sup>, podemos depreender que através da consideração dos conjuntos de práticas, ações e relações que analisamos no viver sertanejo, torna-se possível visualizar o que seja essa identidade regional, essa regionalidade presente no universo representado em *Sagarana*. Santos destaca, ainda, que “os relatos de regionalidade não se confundem com narrativas de obras literárias consideradas regionalistas, embora possam ser apreendidos também em *corpora* desses gêneros”<sup>77</sup>. Isso leva a ressaltar, a bem da clareza, o entendimento desse conceito não como simples ato de relatar *stricto sensu*, senão antes como os significados contidos nas manifestações observadas enquanto propaladores da aura a que se refere Maffesoli. Para além de frutos de um imaginário hegemônico, os relatos contribuem para a sua retroalimentação, portanto.

Nessa linha, se Paris é o que é devido ao imaginário que a circunda, enquanto aspecto histórico, segundo o teórico francês<sup>78</sup>, a região da beira do Rio Pará representada na ficção rosiana e fundada numa realidade palpável constitui-se como espaço autônomo também através do imaginário que a cerca, como uma bandeira, a qual se torna visível por meio dos sentidos depreendidos das ações das personagens, nos seus *relatos* de um *espaço praticado*, recorrendo a Michel de Certeau<sup>79</sup>.

Também a novela seguinte, “Duelo”, avulta como expoente das particularidades regionais para a solução de conflitos de ordem amorosa. Ora, na história referida, precisamente a ruptura com domínios do imaginário encarrega-se de “pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo dos demônios, numa comprida complicação” (p. 179), culminando no processo de animalização já abordado anteriormente. Entretanto, e aqui

<sup>75</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2001, p. 75 – 77.

<sup>76</sup> SANTOS, Rafael José dos. Op. cit., p. 16, grifos no original.

<sup>77</sup> Idem, ibidem.

<sup>78</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2001, p. 76.

<sup>79</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Vol I. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 202.

retomamos nossa reflexão acerca do masculino e do feminino em zona de combate, Turíbio Todo e Cassiano Gomes têm o conhecido fim tão somente devido à ligação de ambos com a mesma mulher, centro de gravidade das singulares regras rosianas.

Nessa história, o conflito entre os dois sertanejos é devido a uma série de normas sociais feridas por meio de ações contrárias aos comportamentos aceitáveis para o viver coletivo. Se, de um lado, “no começo desta estória, ele estava com a razão” (p. 175), conforme explica o narrador, referindo-se a Turíbio como marido traído e com a honra ultrajada, de outro, a partir do instante em que erra o alvo e mata Levindo Gomes, há um equilíbrio de tensões, e a sociedade tacitamente investe-os dos mesmos poderes e direitos. Se “em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os ‘campos sociais’ no quais estamos atuando”<sup>80</sup>, como ensina Woodward, a partir das constatações de Pierre Bourdieu, compreendemos por que Turíbio Todo possui aval para o assassinato de Cassiano Gomes – posto que não há questionamentos nesse sentido por parte das demais personagens – em vista da premência de “lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente” (p. 179). Contudo, seu rival acaba também recebendo a mesma permissão, não obstante seja fruto da morte à traição do irmão, possibilitando, no plano normativo, a realização do *duelo*. Cabe destacar, porém, que o primeiro óbito só ocorre por conta da ruptura nos tecidos do imaginário, quando da descoberta da infidelidade da esposa. Isto é, a vítima inocente é, antes de tudo, a primeira dessa zona de combate, produto do confronto entre masculino e feminino no plano das representações coletivas e das identidades.

Desde a epígrafe da *estória*, conforme analisado no capítulo anterior, evidencia-se a posição central ocupada pela “mulher fatal da história” (p. 195), com seus “olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta” (p. 195), de forma que se torna clara sua falta de ação. Ao mesmo tempo em que D. Silivana é aquela que tudo vê, ao redor da qual os dois capiaus orbitam em perseguição, como *cabra tonta* ela não toma qualquer atitude, terminando por, de certo modo, responsabilizar-se pelas mortes do amante e do marido.

Em razão disso, a disputa que animaliza Turíbio e Cassiano representa, em última instância, a falência, a ruína masculina frente ao feminino, à medida que as duas personagens perdem gradualmente suas identidades. Além de o processo de animalização dos homens que passam a andar à noite no meio da selva desprovê-los da sua humanidade, investindo-lhes uma aura de feras caçadoras, a partir do momento em que retomam o duelo deixado de lado com a ida do primeiro para São Paulo e a volta do segundo para o arraial, uma segunda

---

<sup>80</sup> WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 30.

identidade é perdida. Ao invés de manter a condição humana possivelmente recuperada com a pausa na disputa, o ex-militar trilha uma vez mais o caminho da vingança até o fim das forças no povoado do Mosquito, onde seu corpo desfalece. Lá, com “a respiração difícil de um cachorro veadeiro que volta da caça” (p. 197) – sem, no entanto, ter êxito – o aniquilamento daquele que era “ex-anspeçada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública [...] e [...], portanto, muito homem para [...] acertar um balaço na testa, mesmo estando em sumariíssima indumentária” (p. 177), se consuma. Tal processo de decadência não se dá de maneira inconsciente, visto que Cassiano parte “sabendo que nunca mais iria voltar” (p. 196).

Logo, a personagem tanto deixa de lembrar uma fera como abandona o poder que antes a caracterizava e assiste à passagem dos dias sentada na porta de uma cafua, “com o peito encostado nos joelhos e, por via dos hábitos, com a winchester transversalmente no colo e a parabellum ao alcance da mão” (p. 197), como se mantendo um derradeiro indício do homem que um dia foi. Da identidade do ex-militar, vinculada ao manejo e à imagem das armas junto ao corpo, sobra muito pouco; resta apenas o hábito adquirido ao longo dos anos, já sem sentido ao final da vida. Assim, completa-se o processo de miséria física e moral de Cassiano ocasionado pela relação proibida com “a mulher fatal da história” (p. 195).

Turíbio Todo, por sua vez, que começa a narrativa num momento de transição identitária, quando do recente advento da estrada de ferro e de duas rodovias, as quais fazem rarear as encomendas de arreios e cangalhas, jogando-o “por força na vadiação” (p. 176), no conflito com as forças do imaginário para salvaguardar a honra de marido parece seguir um caminho semelhante ao do rival. Em outros termos, se num primeiro momento transforma-se em animal, retoma sua humanidade ao desistir da disputa e seguir para São Paulo; contudo, o retorno “com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção do universo” (p. 202), aliados à utilização de um lenço no pescoço com o intuito de disfarçar sua mais marcante característica, o papo, evidencia a volta de outro homem, diverso daquele “seleiro de profissão [...] papudo, vagabundo, vingativo e mau” (p. 175). Apesar disso, como o rival, não terá a chance de utilizar suas novas habilidades, porque os laços imaginários rompidos no início da trama deverão ser restaurados, o que, a esta altura, pode significar apenas a morte do último contendor vivo. Perecendo, portanto, à frente do decrépito Timpim Vinte-e-Um, o marido de Dona Silivana elimina o círculo que orbitava sobre a imagem da esposa, a qual se vê livre dos dois compromissos.

A solução do conflito através da violência, como destacamos no capítulo anterior, consegue legitimar novamente o casamento, que, depois de definitivamente desmantelado,

poderá ressurgir. A decadência, a perda da humanidade e da identidade das duas personagens, culminando no óbito, poderia parecer sem sentido, posto que nenhum dos dois volta ao arraial, para D. Silivana, não fosse o fato de o confronto estar resolvido. Duas mortes paradoxais, então, já que, se à medida que tanto a honra do marido como aquela do assassinato do irmão inocente são restituídas, resolvem somente uma parte da história, deixando outra aberta, com a mulher dos olhos de cabra tonta livre para encontrar novos duelistas.

Como clarifica o narrador, ao dizer que “se parassem e pensassem no começo da história, talvez cada um desse muito do seu dinheiro, a fim de escapar dessa engronga, mas coisa isso que não era crível nem possível mais” (p. 183), em vista da recepção de tal ato por parte da sociedade, evidencia-se a angustiante impossibilidade de retroceder. Mais de uma vez as personagens tentam desistir do duelo particular, não obtendo sucesso. A falta de sentido da disputa pode ser vista, ainda, no fato de que em nenhum momento os dois chegam a se encontrar e se enfrentar; andam em paralelo pelo sertão, à caça um do outro, sem jamais duelar. Ou seja, o destino dos combatentes parece permeado por uma espécie de existencialismo, no qual o significado de um *duelo* inexistente se dilui, talvez esvaziando o sentido das tradições regionais como se apontasse a abrangência ampla do microcosmo representado.

Já em “Minha gente”, novela um pouco diferente das demais, com a personagem narradora protagonizando os fatos, o que parece superficial se revela, na verdade, uma metáfora bastante expansiva, com capacidade de aumentar o significado final da história. A partida de xadrez travada com Santana logo no início tem motivo de ser e reaparece ao final para direcionar uma reviravolta na trama, como se deixando claro o tema do jogo do amor. Porém, a perspectiva muito menos trágica aproxima a narrativa de outra, surgida tempos depois, e denota a heterogeneidade de *Sagarana*, sem privar-lhe da unidade.

Se o narrador, ao desembarcar na estação, tem consciência de que muitas coisas ainda deve aprender, incluindo “que não valia a pena pedir e nem querer tomar beijos às primas” (p. 209), apenas no jogo do amor tal aprendizado poderá se realizar. Jogo que, uma vez iniciado, não poderá parar, do mesmo modo que Santana e suas partidas ou que o rapaz e sua perseguição à vaquinha fugida em “Seqüência”, de *Primeiras histórias*. O inspetor escolar que jamais esquece ou desiste de uma disputa de xadrez antecipa o destino da personagem principal, à medida que sua retirada estratégica quando descobre uma jogada errada, ainda durante a viagem à fazenda, fica em paralelo, como se pensada ao longo de toda a trama, até a revelação da solução e de sua vitória, a qual também indica o caminho ao narrador. Da mesma

maneira, o filho do fazendeiro encarregado de buscar o animal não tem como desistir da sua *sequência* de travessias; apesar das dúvidas que permeiam seus pensamentos, muito embora cogite “arrepender caminho, suspender aquilo para mais tarde”<sup>81</sup>, julgando-se estúpido atrás de uma vaca (assim como mais de uma vez julga a si mesmo o narrador de “Minha gente”, sentindo-se idiota perto de Maria Irma), sabe que não pode, porque: “O incompleto, o empastoso, o desnorte, o necessário. Voltasse sem ela, passava vergonha”<sup>82</sup>.

Ora, voltar sem ela se refere ao animal ou à esposa encontrada ao final do percurso? O incompleto, empastoso, desnorte e necessário é relativo ao trajeto no rastro do quadrúpede (“Aonde um animal o levava?”<sup>83</sup>) ou ao amor que recebe como prêmio para a travessia efetuada? A ambiguidade rosiana, provavelmente imperceptível em uma primeira leitura<sup>84</sup>, esconde significados que devem ser buscados nas nuances das palavras, escolhidas a dedo – inventadas e remodeladas se necessário. Assim, o rapaz não desiste; sob pressão do imaginário vaqueiro, não retrocede e tem sua persistência coroada com a descoberta do amor. Também o enxadrista recusa-se à derrota, estuda e retorna com uma estratégia infalível, a qual se encarregará de despertar novamente o narrador para sua *travessia*, para o retorno à fazenda e o encontro com Armanda.

Tanto como aquela travada com Maria Irma, a batalha no tabuleiro com Santana não se mostra fácil, em vista da “personalidade de alta voltagem e sua lacônica tirania” (p. 210). Enquanto, no ímpeto pelo jogo no lombo dos animais, o companheiro de viagem chega a ser chato, com suas “duas testas paralelas, como a viseira de uma saúva” (p. 211), a prima inverte as posições da disputa na fazenda e transforma o protagonista em um Santana obcecado. Entretanto, da mesma forma que aquele, a moça possui algo de imponderável, um laconismo próprio para fugir de questões e perturbar o primo. Se jogar xadrez com o inspetor implica em paciência e estratégia apurada depois de terminados “os lances automáticos da abertura” (p. 211), com a prima o mesmo não ocorre. Seus “olhos grandes, pretíssimos, de fenda ampla e *um tanto oblíqua*, electromagnéticos, rasgados quase até às têmporas, um infinitesimalzinho irregulares” (p. 225), desarmam o protagonista desde o início, dando lugar para as atitudes de soberba da mulher. Os olhos eletromagnéticos de Maria Irma fazem com que as atenções do recém-chegado girem em torno dela, presas por essa força feminina,

<sup>81</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001b, p. 115.

<sup>82</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>83</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>84</sup> Lembramos, nesse sentido, a opção do autor por colocar dois índices no último livro que publicou em vida, *Tutaméia*, acompanhados das epígrafes de Schopenhauer: um para leitura e outro para releitura, na qual, segundo a primeira passagem do autor alemão, “muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c, p. 05.

impossibilitando a concentração na espécie de partida em que o jogo da conquista se transmuta. Dessa forma, o narrador incorre mais de uma vez em atos que não lhe agradam, em desacordo com seu objetivo final, do mesmo modo que Santana, quando “moveu uma jogada frouxa, e agora não tem o que escolher” (p. 212). Inicialmente, procura “abaixar o nível do discurso, porque punha pouco preço no poder da sua compreensão” (p. 226 – 227), em referência à prima, que “no fim, mui maldosa, com duas ou três respostas” (p. 227), deixa-o atônito ao revelar-se mais inteligente do que supunha.

Nesse ponto, também ela demonstra sua alta voltagem, sua personalidade lacônica, o porquê do olhar de fenda ampla e um tanto oblíqua. Com a sutileza de uma Capitu, desarma o interlocutor e instaura uma zona de combate. Se bem que seu adversário alegue não ter ido à roça para amar ninguém, como se justificando antecipadamente uma desistência, não consegue cumprir esse fraco propósito; tenta uma pescaria no dia seguinte e não pensa na moça, contudo, à noite não consegue evitar a percepção do sorriso sério com o qual ela se reveste quando inesperadamente o mira e diz: “— Você faz tudo como devia fazer... Só, às vezes, isso me dá raiva... Mas eu gosto que você seja mesmo assim...” (p. 231). Aí, a confusão de sentimentos se instala, fazendo-o lembrar-se de que “uma mulher bonita, mesmo sendo prima, é uma ameaça” (p. 231) e daquilo que Tertuliano Tropeiro aconselha: “— Seu doutor, a gente não deve ficar adiante de *boi*, nem atrás de *burro*, nem perto de *mulher*! Nunca que dá certo...” (p. 231, grifos nossos).

Além de irmanar esta às novelas anteriores, dialogando, por exemplo, com a fala de Primo Argemiro, que se questiona “— P’ra que é que há-de haver mulher no mundo, meu Deus?!” (p. 165), o comentário do tropeiro revela um modo particular de pensar, próprio desse universo. Tamanha é a proximidade entre homens e animais revelada na assertiva sertaneja, que ela expande seu sentido e evidencia uma forma de estar no mundo, uma maneira de interpretá-lo; é um modo de ser, agir e pensar que relata a regionalidade local pelos significados contidos na fala.

Nas páginas seguintes, a disputa torna-se mais acirrada, adquirindo caráter lúdico por meio de adivinhações e indiretas. Tanto assim que não nos é dado saber se a pergunta supostamente decifrada pelo primo quanto a algum amor deixado na cidade realmente foi pensada por Maria Irma ou se tudo não passa de estratégia sua para induzir o pensamento do interlocutor. Afinal, quem explicita o questionamento é o narrador, enquanto a moça limita-se a perguntar o porquê de tal conclusão. No mesmo sentido, o diálogo em que o protagonista afirma existir afeto entre a prima e o noivo da amiga é coroado de indagações, reticências e

entrelinhas, como se parte de um jogo de perspicácia, do qual brotam o ciúme e o sentimento de rivalidade no narrador.

Com a subsequente chegada da máquina de escrever, a zona de combate entre os dois contendores transforma-se num perfeito ringue. Depois de declarar seu amor duas vezes sem que a mulher acredite, o visitante vai *às cordas* quando ela explica que gosta de vê-lo daquela maneira, porque “fica perfeitamente infantil...” (p. 244). No entanto, no momento em que uma última reação tentava reequilibrar o jogo, “o juiz entrou no *ring*, isto é, meu tio” (p. 245, itálico original). Já na manhã seguinte, depois de uma noite mal dormida, a estratégia muda, e o narrador abandona o quase combate direto em favor do raciocínio do xadrez, recordando Santana ao escolher a nova tática: “Um ‘gambito<sup>85</sup> do peão da Dama’” (p. 246). Percebe, então, que ceder terreno não parece ser vantajoso, ao refletir que “Maria Irma despreza a minha submissão”, e opta por “um ‘gambito do peão da Dama, recusado’” (p. 246). Por fim, ao avaliar que “Santana teria apenas classificado: partida empatada, por xeque perpétuo...” (p. 251), acredita desistir da conquista e resolve seguir para Três Barras, na casa de outro tio.

Talvez inconscientemente, a personagem suspende o jogo quando está perdendo, da mesma forma que Santana fizera. Outrossim, como ocorre com o amigo inspetor escolar, que escreve para anunciar a jogada e sua vitória, Maria Irma também aplica um xeque-mate no primo, apresentando-o à Armanda. Todavia, é interessante notar que se por um lado o narrador sofre duas derrotas, por outro, elas funcionam exatamente como os gambitos que tentara empregar, visto que a primeira infunde-lhe novo ímpeto para retornar à fazenda e a segunda dá-lhe a conhecer o verdadeiro amor.

Assim, o protagonista toma novamente a estrada, “a estrada do amor, a gente já está mesmo nela, desde que não pergunte por direção nem destino. E a *casa do amor – em cuja porta não se chama e não se espera* – fica um pouco mais adiante” (p. 258, grifo nosso). Em outras palavras, retoma sua travessia na estrada da vida, na estrada do amor. Perde no jogo, mas ganha no sentimento, sem necessitar esperar ou chamar à porta, entrando diretamente na fazenda e no jardim, para o encontro com Armanda, bem como o rapaz de “Seqüência”, que entra pela porteira-mestra, desmonta, sobe as escadas e encontra aquela que “era alta, alva, amável”<sup>86</sup>, depois de cruzar não uma via, mas sim genialmente “àquelas quíilas águas trans – às braças. Era um rio e seu além”<sup>87</sup>. Se a personagem de “Minha gente” não transpõe um

---

<sup>85</sup> “manobra de abertura em que ger. se oferece um peão para adquirir vantagem de posição, romper a posição central do adversário ou organizar um ataque mais rápido ou eficiente.” DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 951.

<sup>86</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001b, p. 118.

<sup>87</sup> Idem, p. 117.



mesmo rio, ao menos sua mudança se dá de forma semelhante, quando ele *está, já, do outro lado*, como no conto de *Primeiras estórias*, isto é, depois de entender a carta.

Maria Irma, portanto, não é uma personagem concebida de forma polarizada, maniqueísta: não configura nem ruína, tampouco salvação do homem, no sentido romântico da expressão. Ao mesmo tempo em que é a responsável por possibilitar o encontro entre a personagem principal e a amiga, claramente o faz por interesse próprio, visando sua união com Ramiro. Já Armanda, educada com parentes no Rio de Janeiro, que já esteve na Europa, é saída e guia automóvel, nega a ideia de universo feminino como interior e sentimentalista. É possível depreender, ainda, devido às visitas de Ramiro que não encontram objeção em Armanda, a contrariedade ao patriarcalismo dos casamentos arranjados, uma vez que as duas parecem dispostas a inverter os pares.

Por conta disso, a história parece enredar-se em si mesma, ao ser contada duas vezes. Se o xadrez é a metáfora do amor, a queda de braço entre o protagonista e Maria Irma metaforiza o jogo, a estratégia do tabuleiro. Enquanto a primeira história tem Santana e seu amor pelo jogo como protagonistas, a conquista vem depois de um afastamento: ele encontra a solução para o xeque aparentemente inevitável quando ninguém mais se recorda da partida. Paralelamente, o narrador repete essa estrutura no embate com a prima, cujo desfecho surge somente após a separação. A carta de Santana une os dois pontos, anunciando uma vitória e ensejando outra, de forma que tem lugar uma narrativa metafórica da relação humana com um de seus mais nobres sentimentos: o amor.

Se o amor aparece como um jogo, não obstante, também é fruto de uma intrincada travessia, das maquinações do destino, dos rios e estradas a serem cruzados, dos quais o homem parece não poder fugir. O contexto no qual algumas regras tácitas balizam as relações humanas de maneira particular, gerando comparações com animais ou fazendo, por exemplo, Armanda perguntar: “— Então, por que você não me beija? Porque aqui na roça não é uso?” (p. 260), tem suas representações subvertidas pela presença do amor, que instaura outra ordem de relações. Depois do combate, feminino e masculino constituem recompensas ao final da estrada, como verdadeira descoberta de si mesmo, por meio da alteridade. Em última instância, a regionalidade que permeia a forma como o sentimento de Eros é tratado abre-se o suficiente para permitir a leitura universal da busca humana pelo amor, pelo outro, pela sua completude na alteridade.

Cabe, ainda, discutir um contraponto capaz de destacar a *unidade heterogênea* encerrada pela obra. Falamos de um dos causos contados no meio da história, como é usual na literatura do escritor, quando ficamos sabendo do adultério de Bento Porfírio com a mulher de

Xandrão Cabaça (p. 228). Na linha do que já mostramos ocorrer em “Duelo”, o cimento social desse microcosmo pede uma solução que lave a honra dos envolvidos e restitua a estabilidade de suas identidades. O marido traído leva ao termo com eficiência aquilo que na outra novela necessitou de longo *duelo*, assassinando cruelmente Bento. Todavia, outra faceta desse universo é revelada no instante em que percebemos a quase desconsideração da morte, em favor da política em curso. Tal procedimento talvez se justifique na visão dual do casamento; aqui, se é imprescindível lavar a honra do marido traído, as personagens também indagam se “burro maniatado não pasta?!” (p. 230). Ora, se tanto uma coisa quanto a outra naturalizam-se, compreende-se o foco na eleição.

Por outro lado, a crítica ao modelo de comportamento pode estar presente no entendimento de que, se “peixe é bicho besta, que morre pela boca” (p. 233), conforme a conclusão do próprio Bento Porfírio, ele também encontra seu fim devido aos comentários que profere enquanto Xandrão Cabaça está à espreita. Morrendo em razão das revelações que faz, vale recordar que estas são frutos do coração, da relação com a de-Lourdes. Ou seja, se a morte direta se deve à fala, indiretamente ela está ligada à zona de combate imaginária, moral, social, à qual as personagens se ligam em seus relacionamentos interditados. Portanto, sem deixar de lado seu eixo temático, a obra irmana o desfecho deste caso àquele de “Duelo”, ao passo que liga a conclusão de “Minha gente” à do conto de *Primeiras estórias*, “Seqüência”, transitando entre o alegre e o trágico.

No caso de “São Marcos”, a imagem do conflito entre o masculino e o feminino, que se restringe à passagem narrada por Aurísio Manquitola ao protagonista, não é menos relevante. A aura que baliza a coletividade se faz presente desde os pequenos ditos, o que evidencia sua força simbólica, estando arraigada nas cenas do cotidiano, como quando o mameluco prorrope contra o início da reza de São Marcos, gritando: “Não benze pólvora com tição de fogo! *Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!*” (p. 268, grifo nosso).

É na aproximação das palavras mágicas e do conflito, porém, que subsiste a maior manifestação dos valores das posições sociais, como quando a personagem revela a história de Tião Tranjão, marido traído pela mulher que busca nas forças ocultas ajuda para recuperar sua honra. Se, num primeiro momento, o motivo narrativo contribui para lançar luzes sobre as práticas religiosas regionais, permeadas por influências reconhecidas como reprováveis frente à sociedade, se bem que desenvolvidas às escondidas, num segundo, denota os valores inerentes aos papéis conjugais, os quais demandam ações que não raro entram em confronto

com outras instâncias daquilo que Durand chama de *bacia semântica*<sup>88</sup>, isto é, o modo de pensar característico de um local e de uma época.

Quando Tião Tranjão decide morar “de-amigado com uma mulherzinha do Timbó, criatura feia e sem graça em si como nenhuma” (p. 270), já está contrariando o modelo de conduta provavelmente alinhado ao *status quo*, tanto pela união não formal quanto pela falta de beleza da rapariga, como denota a fala de Aurísio, investida de certa carga de preconceito, o qual parece não ter outra origem senão a sociabilidade. Assim, se Cypriano é criatura ainda *mais* boba, para gostar dela na imoralidade (p. 270), Tião também não deixa de sê-lo; mesmo o fato de ser mais ou menos bobo fica sob dúvida, posto que se o outro, além de se relacionar com a mulherzinha desvalorizada, ainda o faz às escondidas, o “groteiro do Cala-a-Boca” é o *coiô desonrado* por tal prática, inconsciente dela. Os acontecimentos vistos por esse ângulo, nas palavras do interlocutor do protagonista de “São Marcos”, justificam as ações da personagem ao mesmo tempo em que condenam a armação do casal de amantes.

Isso posto, está em cena um discurso que visa à legitimação de certos papéis sociais em detrimento de outros. Uma vez encarcerado o parceiro reconhecido socialmente, há espaço para a união com o amante, de maneira que o diálogo das identidades se vê refém de interesses de outra ordem. Tião torna-se, ao menos perante a justiça, criminoso, ao passo que Cypriano e a mulher podem ser identificados como namorados – nesse sentido, recordamos que, uma vez liberto da cadeia, Tranjão encontra a mulher na casa do outro, dando força à hipótese de estarem morando juntos. Dito de outro modo, a prisão forjada do “pobre do Tião [que] não sabia nem da falta de pouca-vergonha da mulher, nem de paulada em turco” (p. 270), tem o objetivo de permitir por meio de uma lógica deturpada uma relação não aceita naquele contexto. Mas, como as regras silenciosas que conduzem o universo rosiano parecem primar pela solução dos conflitos passionais através de uma reestruturação particular das posições sociais e das identidades em que implicam, o pequeno caso é resolvido tecnicamente com a participação de Gestal da Gaita, cujos ensinamentos permitem ao preso a desforra.

Enquanto anteriormente a reza pouco interessava à personagem, a traição e o conseqüente abalo que sofre relativamente ao imaginário coletivo responsabilizam-se por instituí-la como possibilidade de solução do embate. Uma vez que Tião “tem sua razão particular toda, porque é *homem de brio*” (p. 271, grifo nosso), para não aceitar a prisão, segundo o soldado encarregado de levá-lo, é movido pelo mesmo brio – ou seja, a honra

---

<sup>88</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2004, p. 100 et. seq.

avaliada na relação com o Outro, com a sociedade – quando reza São Marcos na cela. Libertando-se, só descansa depois de, como guerreiro, fazer “o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há” (p. 272), destruindo a casa do rival, a ponto de serem necessárias umas dez pessoas para segurá-lo. Dessa maneira, até mesmo a oração maldita vem a calhar, ressaltando a urgência demandada pela questão das representações coletivas.

Na sequência, Aurísio Manquitola sugestivamente interrompe a narração do caso antes de sabermos se Tião acaba ou não punido legalmente. De todo modo, é de se crer que não, como em todo *Sagarana*, porque a sociedade representada aparenta ser mais organizada em torno de suas próprias regras do que de acordo com a legislação oficial. Muito mais tarde, em *Grande sertão: veredas* começarão a figurar com papel pouco mais relevante as forças do exército incumbidas de levar a ordem ao sertão, refletindo um processo histórico de nível nacional. Por enquanto, as representações sociais da realidade ficcional da primeira obra do autor parecem mobilizar as energias e legitimar as violências, designando-se uma identidade coletiva regida por códigos próprios, conforme defende Baczko<sup>89</sup> acerca do funcionamento do imaginário social.

Em “Corpo fechado”, outra novela do volume, temos uma interessante aproximação de três temas bastante caros ao escritor, a saber: o contato entre homem e animal, as relações conjugais e as práticas religiosas, todos se tocando em algum momento. Para além de bandeira hasteada, identificadora do seu proprietário, a mula Beija-Flor propõe-nos alguns questionamentos: quem é mais importante, para esse sertanejo, o animal ou a futura esposa? Se Mané Fulô e Beija-Flor centaurizam gloriosamente, como ser único, estaria ele negando sua identidade ao negociar o animal em troca da reza do *corpo fechado*? Ou nessa troca a personagem acaba descobrindo uma nova e legítima identidade frente ao microcosmo que habita? Como se vê, nesse caso, a literarização da região e de suas práticas torna indissociáveis os três motivos narrativos e evidencia feixes de relações de ordem cultural bastante complexos.

De imediato, quando o doutor-narrador conhece a noiva do amigo e com ele comenta o fato, nota-se uma visão utilitarista e de certo modo até superficial do mundo por parte de Mané Fulô – representante do meio em que vive, metáfora das personagens e das suas tradições. Ao ouvir a assertiva do interlocutor acerca da beleza da moça, Manuel não permite dúvidas: “— Não caçoa, seu doutor. Isto eu sei que ela não é, por causa que eu ainda não

---

<sup>89</sup> BACZKO, Bronislaw. Op. cit., p. 298 e 309.

estou cego. Mas, sacudidona, boazinha e trabalhadeira, ela é...”, e ainda busca legitimidade para sua fala ao propor: “O senhor não acha?” (p. 304). Ao mesmo tempo em que evidencia uma prática aparentemente comum, analisando a conveniência da união conjugal, o sertanejo busca na opinião de quem ocupa uma posição social privilegiada, envolta pela aura da intelectualidade, a confirmação do seu ponto de vista. Diante da questão, não resta ao doutor senão uma concordância simples e uma tentativa de desvio da conversa, levando-nos à percepção da sutileza do questionamento de um modo regional de estar no mundo cristalizado pela convivência. A pergunta seguinte – “— Me conta, Manuel, você gosta mesmo dela?” (p. 305) – sonda a profundidade dos valores morais desse universo e, *a priori*, parece encontrar a forma prestigiada do amor, quando da resposta enfática: “— Amo! Isso, lá, amo mesmo, seu doutor...” (p. 305). Contudo, apesar de tentar prestar concordância a esse pensamento disseminado como universal e hegemônico, a personagem suspira e se contradiz, elucidando sua verdadeira posição, em acordo com a primeira:

— *É o jeito*. Eu só queria três coisas só: ter uma sela mexicana, p’ra arrear a Beija-Fulô... E ser boticário ou chefe de trem-de-ferro, fardado de boné! Mas isso mesmo é que ainda é mais é impossível... A pois, estando vendo que não arranjo nem trem-de-ferro, nem farmácia, nem a sela, me caso... Me caso! seu doutor... (p. 305, grifo nosso).

Com o espanto da declaração, o amigo intelectual reformula a pergunta, que obtém resposta semelhante à anterior, acrescida do fato de a moça ser boazinha e pobre como ele, possibilitando que já estejam criando amor. A princípio, a concepção afetiva da personagem está atrelada àquela da sua utilidade, elucidando certo racionalismo particular, filtrado nas lentes das necessidades próprias do local.

Assim, pode-se compreender a valorização exacerbada da mula Beija-Flor que tem lugar no diálogo logo em seguida. A técnica narrativa instaura a incerteza sobre quem possui mais valor: das Dor ou a montaria? Inicialmente, não há como negar uma aparente preferência pelo animal, visto que se a noiva é boazinha e pobre como ele, sacudidona e trabalhadeira, de forma que brote o afeto, Beija-Flor não é apenas uma boa mula, mas sim “uma santa de beleza de besta é que ela é!... *Aquilo nem dorme... Nunca vi a Beija-Fulô deitada*, por Deus do céu!... Montaria assim supimpa, assim desse jeito, nunca me disseram que houve...” (p. 305, grifos nossos). No entanto, deve-se notar que a supervalorização da besta em relação à mulher é devida a sua competência trabalhadora; isto é, o julgamento de valor das duas dá indícios de partir da mesma premissa utilitária, conforme nossos grifos anteriores: tanto a mulher quanto o animal são vistos através de um racionalismo peculiar, do qual o sentimento é tributário.

A exacerbação chega ao ponto de Manuel Fulô destacar que nada o fará separar-se da mula, quando explica as intenções do pedreiro Toniquinho das Pedras, com quem almeja

negociar uma sela mexicana, seu sonho de consumo para a montaria. Porém, constatando o desejo do outro de adquirir para si a própria Beija-Flor, exaspera-se e sentencia: “Não pega a minha mulinha, nem a troco de uma mina de brilhante!” (p. 315). Entretanto, toda a sua certeza será subjugada pela mulher e pelo casamento, que deverão ser defendidos perante o valentão Targino, cuja presença numa perspectiva simboliza a desestabilização da ordem social e, noutra, uma necessidade identitária aos arraiais de *Sagarana*. Por conseguinte, os valores instituídos nesses elementos demonstrarão outra face da personalidade de Manuel Fulô, consciente de seu papel social e alinhada às representações coletivas nas quais sua identidade está mergulhada. As atitudes esperadas (e cumpridas) evidenciarão a força de um modo de pensar no imaginário social – entendendo-se a personagem como representante do todo –, quando o homem troca seu animal não por uma mina de brilhantes, mas pela possibilidade de defender tanto a sua honra quanto a da futura esposa. A mina e Beija-Flor são a medida da importância de certas instituições sociais.

No instante seguinte, a simples *imagem* do valentão assomando à porta é suficiente para fazer o mundo parar, todos ao redor enregelarem-se, quando o homem “derreou o ombro esquerdo, limpou os pés, e riscou reto para nós” (p. 317). Mané Fulô desorganiza-se completamente, terminando por cumprimentá-lo com mesura, ao passo que o doutor resta imóvel, “bastante digno mas com um susto por dentro, porque o *riccto do fulano* era mau mesmo mau” (p. 317, grifo nosso). A peculiar expressão empregada por Rosa, conforme destacado acima, remete à face do entrante e a um momento anterior, quando toda a força imagética de Targino fica evidente num trecho ressaltado pelo próprio narrador: “– feio como um defunto vivo, gasturento como faca em nervo, esfriante como um sapo –” (p. 317), de modo que as comparações trazem não só uma imagem *stricto sensu*, mas toda uma simbologia para aquele microcosmo, provavelmente calcada no conjunto de valores usualmente ignorados pela personagem.

Anunciando, ainda, à frente de todos, com uma falsa cerimônia, a intenção para com das Dor, Targino abala fortemente o imaginário relativo ao casamento e inaugura um confronto identitário. Ao aceitarmos a explicação de Tomaz Tadeu da Silva<sup>90</sup> acerca dos desejos de identidade e diferença dos diversos grupos sociais como válida também individualmente, percebemos que a posição assimétrica ocupada na hierarquia social pelas duas personagens traduz sua capacidade de acesso aos bens sociais, em estreita ligação com as relações de poder. Marcando a diferença sem qualquer inocência, Targino garante para si um

---

<sup>90</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 81.

poder sobre a alteridade que os outros não possuem, permitindo-lhe o desrespeito a normas para o acesso diferenciado à sexualidade. Contra essa conjuntura, Mané Fulô deverá desequilibrar a balança dos embates simbólicos em torno da identidade através do enfrentamento físico, o que culminará na inversão de papéis, quando se tornar o valentão local. Assim, nas palavras do teórico, na disputa das personagens “pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais de sociedade”<sup>91</sup>, como o contato com o Outro, com o feminino.

Todavia, se já seria problema suficiente apenas os envolvidos saberem, por estarem inseridos num contexto que lhes incutiu maneiras de pensar e agir ao longo de suas vidas, assim que a questão ganha amplitude na sociedade, parece instaurar-se uma cobrança tácita por uma atitude alinhada aos elementos culturais. Por outro lado, os comentários subsequentes das pessoas, que segundo o narrador se reúnem no bar, resumem detalhes particulares desse contexto, fazendo-nos deparar com declarações carregadas de pessimismo, portando a certeza da impotência: “— Coitado do Mané... Coitadinha dessa moça... Coitado do Mané Fulô...” (p. 318). Nessa esteira, também a família Véiga sugere que não se faça nada, “que ele deve de entregar p’ra Deus e ficar quieto [...] A gente esquece o que se deu, e eles casam... Faz de conta que foi coisa que nem doença” (p. 321), de modo que parece haver uma tentativa de ignorar ou subverter uma das faces do imaginário social e, por consequência, as identidades humanas, maquiando-a como evento de menor importância. A um só tempo, a coletividade cobra sua parcela e tem ciência da fragilidade de parte de seus integrantes, modulando-se numa dualidade só encontrada nas grandes obras literárias.

O amigo que dá abrigo a Manuel Fulô, no entanto, não está disposto a deixar esse tipo de prática social naturalizar-se, conforme expressão de Maffesoli:

Desde o instante em que o *dever-ser* ou as tradições não têm mais o impacto a eles atribuído e desde o momento em que o presente [...] constitui o substrato da vida corrente, o excesso ou o jogo deixam de ser exceções e tornam-se uma maneira natural de viver a poesia da existência que se capilariza na totalidade das práticas e das situações diárias.<sup>92</sup>

Contrariando as sugestões futuras dos familiares, os comentários do povo e o próprio pedido do sertanejo, o qual sugere que nada seja feito, em vista do fato de o outro não respeitar nada nem ninguém, a personagem mantém a ênfase na necessidade de não tomar o dado por corriqueiro, mesmo que para tanto seja imprescindível o embate com o símbolo de uma instituição poderosa na obra rosiana: Targino, o valentão. Apelando para outra face das

<sup>91</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. Op. cit. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 81.

<sup>92</sup> MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Trad.: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 53, itálico no original.

representações coletivas, o doutor declara: “— Não fazer nada seria uma infâmia... Temos de defender a das Dor! Há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói...” (p. 318). Portanto, se há um movimento no sentido de tentar mascarar os acontecimentos, sobretudo por parte dos Véiga, mas também das testemunhas e do próprio Manuel, o narrador ressalta os pontos nodais do imaginário e busca uma ação contra o esquecimento de um *dever-ser* da tradição local. A luta da personagem evidencia o relato de uma regionalidade assentada sobre a dualidade da tradição e de sua ruptura, em razão de tanto ela quanto a figura desestabilizadora fazerem parte dos feixes de relações que identificam essa região.

Contudo, os comentários do sertanejo inebriado pelo álcool deixam patente o fato de que não terá capacidade para tomar qualquer atitude por conta própria, e somente fazem germinar mais questões. Após rir amarelamente “tal e qual um cavalo”, suplica: “— O senhor não esquece de mandar cuidar da minha Beija-Fulô?” (p. 319), para espanto do doutor, que prorrompe indignado: “— Oh, Manuel! Você gosta mais é da das Dor ou da Beija-Fulô?” (p. 319). Se a resposta seguinte parece amenizar a situação, isso só se dá à primeira vista, porque o homem clarifica que gosta *das duas por igual*, mas *primeiro* da futura esposa (p. 319); ou seja, a mulher até pode vir antes, porém recebe o mesmo valor que a montaria. Nessa ótica, entende-se a cumplicidade do sorriso cavalaresco esboçado pelo bêbado pouco antes, visto que Beija-Flor geralmente lhe é mais útil quando de suas bebedeiras, fazendo com que nela se agarre por proteção. Já agora, percebemos a humanização da personagem, cujas incertezas inscrevem-lhe uma condição humana e engrandecem o texto como um todo, em vista do fato de que seu cérebro pode até vacilar, mas não esquece a necessidade de manter o alinhamento aos papéis sociais instituídos, produzindo o questionamento decisivo: “— Me desculpe, seu doutor, mas isto é pergunta que se faça?” (p. 319).

Unindo essas declarações àquelas do início da novela, acerca da perfeição da mula, torna-se possível compreender o significado simbólico do perfeito legado testamentário que representa a entrega do animal ao pedreiro e curandeiro-feiticeiro como pagamento pela reza do *corpo fechado*. Irmanando-a a “São Marcos”, a prática não só responsabiliza-se por permitir o desfecho não menos violento neste caso do que naquele, como também alinha a personagem à temática rosiana da restauração da honra – aqui ainda nem sequer rompida – do marido, da esposa, do casamento. Além disso, traz à tona uma importante junção de motivos narrativos, ao exemplificar e aproximar a relação afetiva do sertanejo com o animal, os valores envolvidos e propalados pelas representações coletivas acerca das relações conjugais, e não menos importante, a presença dos sincretismos religiosos, enunciados como



possibilidades de solução. Nessa linha, lembramos que a reza do vigário é aceita tão somente pelo pensamento de que “dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza” (p. 320), porém não resolve a questão, enquanto a ação menos prestigiada de Toniquinho das Águas, sim.

De qualquer modo, aquilo que inicialmente assemelha-se ao testamento da personagem irá desencadear outra série de eventos que indicam o contrário. Por conta do feitiço do corpo fechado, a faquinha que não pudera ser utilizada por Turíbio Todo em “Duelo”, aqui se torna arma suficiente, capaz de matar e de saldar a honra antes mesmo de sua ruptura. A coragem desvairada da personagem, que enfrenta o valentão armado sem tomar conhecimento das cinco balas que cruzam rua a fora, e acaba por matá-lo “com rara elegância e suma precisão” (p. 324), possibilita-lhe, ao término da narrativa, a apreensão da tão almejada “raça de Peixoto”. Se Mané Fulô sempre proclamou seu “sangue esquentado”, mas jamais o demonstrou – não enfrentando, anteriormente, Targino (p. 319) –, depois do seu sacrifício, verdadeiro rito de passagem, finalmente consegue deixar de ser e “estar o mais Véiga de todos” (p. 321), para ter aquilo que Matraga talvez chamasse de homênia, sua “raça de Peixoto” tão desejada.

Em última instância, quando não negocia Beija-Flor por uma mina de brilhantes, mas sim pela possibilidade de salvar a futura esposa, não está decretando sua ruína, como seria de se esperar. Pelo contrário, está abrindo caminho para que o amor que estavam desenvolvendo possa efetivar-se com o casamento; para a valorização do feminino, não só acima do animal, como também das joias preciosas; para que possa ser identificado com a valentia do seu sangue de Peixoto; para a paz voltar a reinar no arraial, onde o destacamento policial chega e impossibilita uma disputa pelo título de valentão.

A solução encontrada por Mané Fulô, calcada na regionalidade de crenças muito particulares, acarreta um final que, comparado ao de “Duelo”, parece conservador apenas em sua superfície. Se a zona de combate em ambos os casos se assenta sobre a figura feminina, aqui o bem vence o mal à maneira clássica, fato que, por um lado, inscreve a história em uma tradição literária consolidada pelo tempo, e, por outro, sinaliza uma visão do mundo rosiana referente à possibilidade de vitória do mais fraco sobre o mais forte. Tal elemento já vinha sutilmente marcado na segunda epígrafe do volume, quando do pequeno poema em inglês se depreende a valorização da astúcia sobre a força, ao vermos a raposa que engana os meninos para devorá-los. Aqui, Mané Fulô, mais fraco e em desvantagem, ludibria a todos, para vencer o desafio e comprovar uma visão do mundo que pretende universalizar a sagacidade sertaneja.

Em outra perspectiva, a novela que encerra o volume de *Sagarana*, “A hora e vez de Augusto Matraga”, cumpre o mesmo papel, mas por caminhos diversos e com indiscutível

sucesso. Nesse caso, as desventuras de um ser humano em luta consigo mesmo, protagonizando um embate entre o *bem* e o *mal*, tanto internos quanto externos, adquirem proporções de verdadeira saga, partindo da estabilidade primitiva à queda real e simbólica, até a ascensão, como demonstramos anteriormente. Apesar disso, não nos detivemos, no primeiro capítulo deste trabalho, no fato de que, marcando o momento da derrocada de Augusto Matraga está a perda do feminino. Certamente, devemos ressaltar, a narrativa não se resume a isso, pois se trata de obra ímpar, daquelas jamais reduzidas de tal maneira; mas o rompimento configura o estopim para a série de acontecimentos culminantes na marcação a ferro.

Se inicialmente a personagem não respeita mulher alguma, respaldada por uma autorização social tácita, fruto, por sua vez, da posição privilegiada ocupada por Augusto Matraga naquele microcosmo, a narrativa parece dar indícios de que, para além de todo o processo de penitência, também a relação com o feminino deverá ser revista por ele para que consiga sua redenção, mesmo que a porrete. Possuindo poder físico, econômico e, por consequência, político, o filho do Coronel Afonso Estêves tem seus atos ovacionados pela multidão reunida atrás da igreja, quando muito provavelmente seriam reprovados caso os protagonizasse qualquer outro dos ali reunidos.

Aceitando-se a explicação de Pedro Paulo Gomes Pereira, o qual, construindo um diálogo entre o filme *Deus e o Diado na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Grande sertão: veredas*, pontua o fato de que as imagens sintetizadas pelo cineasta “proporcionam o *campo imagético* para a ‘invenção do Nordeste’, entendido como o processo pelo qual os *discursos constroem a região*”<sup>93</sup>, podemos compreender as relações construídas pelo autor, em *Sagarana*, como atuando também com a força de um campo imagético, cujo vigor molda essa região que, segundo Candido<sup>94</sup>, não existe em lugar algum, sendo criada livremente a partir de elementos analisados e sublimados pelo autor. Logo, as imagens desses arraiais todos constituintes da obra, das quais fazem parte a interação com o feminino e personagens como Nhô Augusto, encarregam-se de sua identificação, desprendendo-a da realidade imediata. A partir do instante em que Matraga irrompe em meio à massa e sua figura altiva passa a comandar os acontecimentos, sem, porém, mudar-lhes o rumo, estamos já diante das particularidades formadoras desse contexto.

Inicialmente, destaca-se o relacionamento com o feminino quando o valentão atravessa a multidão “alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os

---

<sup>93</sup> PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51 – 87, jan./abr. 2008, p. 61 (grifos nossos).

<sup>94</sup> CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 243 – 247. Aqui p. 244.

braços em tenso, angulando os cotovelos,” para encarar a dita Sariema e proclamar, para júbilo do povo: “— Cinquenta mil-réis!...” (p. 364), como se a comprasse, numa espécie de leilão fictício, que não é pago senão com sua própria imagem. Sem voz ativa, tanto Angélica como Tomázia e seu namorado veem-se reféns da situação, desprovidos de qualquer poder de reação. Reveladoras das posições que lhes são destinadas na sociedade, as descrições do narrador iluminam as diferenças entre eles e Matraga, posto que a primeira é “a preta mais ou menos capenga” (p. 364), a segunda “tinha pescoço fino e pernas finas, e passou a chamar-se, imediatamente, Sariema” (p. 364), e o sertanejo, “o capiauzinho [que] ficou mais amarelo” (p. 366). A diferença entre a pequenez que lhes é imputada e a grandiosidade daquele que chega para acabar com a festa pôe em cena o poder simbólico<sup>95</sup> destinado a cada um. No entanto, tão logo Matraga percebe a falta de beleza da mulher, despreza-a sem a menor dúvida, de forma que sua ação anterior apenas garante a manutenção desse prestígio às avessas.

Nessa linha, os adultérios de Nhô Augusto não parecem questionados socialmente, tanto que ignora o recado da esposa, para que retornasse à casa com vistas a ajudar nos preparos para a viagem, e ainda prioriza a dispensa de seus homens em detrimento da resposta a ela. Contudo, o acúmulo de desgraças infunde-lhe o objetivo de deixar o arraial, e tanto melhor sem o marido, do que “só tinha por que se alegrar” (p. 368). Diferentemente da Silivana, de “Duelo”, Dionóra escuta Quim Recadeiro com “olhos sérios” (p. 368), de quem já amara o marido por três anos, dera-o às dúvidas durante dois, e o suportara durante os demais (p. 369). Mesmo ferida em sua identidade de esposa, abalada diante das representações coletivas, tem consciência de que “era até bom sair do comércio, onde todo o mundo devia estar falando da desdita sua e do pouco-caso, que não merecia” (p. 368), bem como de sua importância tão somente carnal para o marido, que “dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas” (p. 368). Com isso, a mulher empreende uma correta leitura dos fenômenos que a cercam, mas, como evidenciará sua conversa com o tio em cuja casa se hospeda, não possui respaldo para providenciar qualquer mudança no esposo, resumindo suas tentativas às “orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até a meio caminho direito” (p. 369).

Por outro lado, o adultério feminino mostra-se claramente interditado, ao ficarmos sabendo da existência de um amante, cujas propostas de fuga haviam sido negadas em vista do fato de que “Nhô Augusto era capaz de matá-la. Para isso, sim, ele prestava muito” (p.

---

<sup>95</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

369). Ainda assim, a personagem demonstra uma personalidade ímpar ao decidir-se a acompanhar Ovídio Moura, aproximando-a, talvez, de Maria Irma, em “Minha gente”, e da mãe de Tiãozinho, em “Conversa de bois”, as quais, a seu modo, também empreendem as atitudes que lhes convêm. Evidencia-se, então, novamente uma unidade que não se reduz à monotonia em *Sagarana*, ao percebermos o desfile, lado a lado, de personagens tão díspares entre si como as mencionadas anteriormente e as mulheres de “Duelo” ou “Corpo fechado”, nesse *corpo de sagas*.

Mesmo com a interdição social imposta ao seu ato, Dionóra toma a atitude crucial, que se responsabilizará por salvar tanto a sua existência quanto a de Augusto Matraga. Ao decidir partir com o amante, surpreendendo-o com uma prontidão inesperada, ela dá início à queda de seu marido, cuja recuperação só terá lugar após a aceitação e o respeito ao feminino. Se, por uma ótica, o abandono da esposa ensejará a fúria do homem e o conflito com Major Consilva, culminando na sua tragédia pessoal, por outra, apenas através do calvário pelo qual a personagem deverá passar poderá efetivar-se sua purificação, para que deixe de ser “um bicho grande do mato” (p. 368), a qual demandará, sobremaneira, o perdão à esposa e à filha e a ajuda espiritual de Mãe Quitéria. Em outras palavras, o motivo da derrocada humana acaba sendo essencial para sua salvação, indispensável para que abandone uma animalidade que nem mesmo todas as rezas da avó puderam sanar e chegue à ascensão simbólica.

Sem saber disso, Quim Recadeiro demora a compreender a situação, mas quando o faz, dispara para “dizer a Nhô Augusto que a casa estava caindo” (p. 371), o que é significativo mediante os acontecimentos seguintes e a reação coletiva esperada. A metáfora empregada pela personagem é tributária daquilo que Woodward traz à luz na sua explicação de que “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”<sup>96</sup>. Poderíamos dizer que as sensações experimentadas por Matraga ao receber as notícias formam-se a partir de um imaginário coletivo conhecido por ele, do qual advém uma maneira de estar no mundo, de agir e de interpretá-lo, um modo de sentir e um reconhecimento da própria posição. Portanto, as implicações da ação feminina afetam a identidade da personagem, uma vez que lhe destituem a aura de poder, de marido, de valentão, para condená-lo à vergonha da traição, ao abandono. Se a casa cai, leva consigo as imagens que orbitam e identificam a personagem, e Nhô Augusto “estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má”, já que “quando chega o dia da casa cair [...] o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora” (p. 371).

---

<sup>96</sup> WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 17.

Ainda com base em Woodward, “podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e *aquilo no qual podemos nos tornar*”<sup>97</sup>, de maneira que talvez localizemos aí o indício do destino da personagem. Se, de um lado, a fala da autora se refere primordialmente aos limites impostos socialmente aos indivíduos em seu trânsito diário pela coletividade, de outro, parece-nos lícito estendê-la às perspectivas que serão abertas pela queda. Através dela e da ajuda de Mãe Quitéria, Augusto visualiza uma possibilidade de salvação por meio da aceitação de outra visão do mundo; entende que *pode se tornar* um homem alinhado às representações sociais populares ao mudar de atitudes. Com isso, as mesmas instâncias sociais que se encarregam de negativar sua desonra entendem como positivo o assassinato de Joãozinho Bem-Bem ao final da trama, o qual coroa a ascensão e é mergulhado num complexo de relações acerca do bem e do mal.

Muito antes, Quim gagueja suas poucas palavras e acrescenta: “— ... Eu podia ter arresistido, mas era negócio de honra, com sangue só p’ra o dono, e pensei que o senhor podia não gostar” (p. 372), ao que o patrão responde: “— Fez na *regra*, e feito! Chama os meus homens!” (p. 372, grifo nosso). Temos aí relatos claros da regionalidade<sup>98</sup> desse sertão rosiano, onde a honra é respaldada por uma série de regras, cujo zelo compete tão somente aos envolvidos. O conteúdo simbólico das afirmações diz respeito a uma maneira particular de se posicionar no mundo, contribuindo para a percepção das características regionais da obra, não obstante abram caminho para o desenvolvimento da universalidade constituinte desses atos.

Contudo, os objetivos do protagonista não poderão se concretizar, porque ele logo fica sabendo do abandono de seus capangas e do fato de que os proprietários locais desejam pegá-lo à traição, anunciando que “não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre, no já-já” (p. 372). Ademais, “estão dizendo que [...] nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação” (p. 373), de forma a não deixar dúvidas sobre sua derrocada. Por mais que Matraga fosse couro ainda por curtir e não analisasse o rumo da própria vida, percebe-se a perda do poder e do *status* outrora ostentado, quando todo o respaldo social lhe é subtraído. Na falta do dinheiro, da mulher e dos bate-paus, o valentão torna-se apenas mais um, sem que sua representatividade simbólica produza nos demais a tolerância aos seus atos. Antes da queda física na fazenda do Major Consilva, portanto, o passado volta para saldar a dívida, e todas as atitudes uma vez consentidas são agora ressignificadas, partindo de novos

<sup>97</sup> WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 17, grifo nosso.

<sup>98</sup> SANTOS, Rafael José dos. Op. cit.

paradigmas, calcados no mesmo imaginário, no entanto não defendidos por um poder simbólico.

Quando “Nhô Augusto desdeu o corpo e *caiu*” (p. 374, grifo nosso), decretou o início de seu calvário, metaforizado na ideia do tombo do cavalo, debaixo das pauladas de seus antigos capangas. Essa primeira queda já anuncia o destino imediato da personagem, puxada e arrastada “pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um *caminho de pragas e judiação*” (p. 375, grifo nosso). Todavia, pode-se perceber que esse caminho é mais longo do que o trecho referido, remontando ao momento em que Matraga não retorna “à casa dele, de verdade, na Rua de Cima” (p. 367), como pedido pela esposa. Desde aquele instante, tem início sua degradação, cuja representação efetiva-se fisicamente através do deslocamento da *Rua de Cima* ao *Barranco abaixo*. Fica sendo, por isso, um caminho de pragas e judiação do homem que, outrora altivo e imponente, acaba de despencar de seu cavalo e termina “quase só carregado, meio nu”, a ponto de que “empurraram-no para o chão, e ele nem se moveu” (p. 375). Ou seja, a queda do valentão mostra-se completa, evidenciada pela posição do corpo, cada vez mais próximo do chão, pela simbologia da casa e do barranco, e ao termo, pelo desrespeito por parte de seus ex-capangas. Se “os quatro que tinham sido bate-paus de Nhô Augusto mostravam maior entusiasmo” era porque ele nunca fora bem quisto como pessoa, mas apenas em vista da sua posição de chefia, coronelista, investida do poder.

Depois de alcançar a borda do despenhadeiro e para lá se atirar, ajudado pelo casal de pretos Augusto deverá iniciar seu processo de recuperação e ascensão, que demandará um acerto de contas com o feminino, representado na lembrança da mulher e da filha sem raiva nem sofrimento. A falta de ar enorme que surge e sufoca reflete a perda daquelas para as quais nunca soube dar valor, denota uma necessidade de reparação. Além disso, seu choro de menino abandonado pede pela mãe, figura inexistente em seu passado, cujo desejo pode simbolizar a importância de restaurar os laços rompidos e liberar o ser humano para a redenção, como apontamos no capítulo anterior.

Nesse sentido, após muita penitência ordenada pelo padre, é mãe Quitéria que se incumbem de evitar uma recaída. Se a personagem entra em conflito com a perda da identidade e a representatividade da maneira como isso se deu frente ao imaginário coletivo – ao questionar-se: “— Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no céu?!” (p. 385) –, a presença matriarcal mantém-na alinhada aos objetivos primordiais. A esposa sem voz do início, cujas rezas e pedidos de retorno e decência não são ouvidos, dá lugar à senhora negra e seus conselhos, como se nesse retorno ao ventre visualizado no conjunto de imagens arquetípicas

orquestrado pelo casebre estivesse resguardado o reaprendizado, o renascer.. Enquanto anteriormente Augusto acreditava não depender nem dever respeito a ninguém, nesse momento a inversão de papéis – ele passa a ser a vítima, e o Major Consilva, o coronel – possibilita o reconhecimento do outro, o diálogo com a alteridade – notadamente a figura feminina, mas também o cego que ele encontra e respeita – e a conseqüente recondução do próprio eu ao caminho aceito como correto.

Desse modo, Matraga consegue manter-se firme em seus objetivos até ver chegada *sua hora e vez*, como se num sinal da natureza, mas não só. Capinando na beira do rego numa manhã, percebe o revoar das maitacas e parece pronto para apreender a beleza do mundo. Ao apreciar o vôo *livre* dos pássaros, desperta para uma nova visão do mundo, dona de um olhar voltado para o belo e o simbólico das coisas – “Mas, também, como é que podia haver um demanhã mesmo bonito, sem as maitacas?!” (p. 400), nas suas palavras –, de forma que também a mulher recebe outra interpretação: “do outro lado da cerca, passou uma rapariga. Bonita! *Todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher*” (p. 400). Portanto, a evolução do pensamento da personagem evidencia profunda modificação na sua personalidade, no relacionamento com o outro e na compreensão da própria posição no mundo. O Nhô Augusto do passado, bicho do mato sem detença, para quem mulher era objeto de leilão, agora mostra-se preocupado com o próximo e dono de um olhar sensível para os elementos circundantes. E tal mudança só parece ter sido possível em vista da presença do feminino, contribuinte para a queda primordial, ajudante na recuperação e nesse instante símbolo da possibilidade de redenção.

Com outro comportamento em relação à alteridade, respeitando sobremaneira o feminino, Matraga permite-se o passo final rumo à ascensão, rumo à *sua hora e vez*. Sobre um jegue encarregado de guiar-lhe, toma os caminhos e segue em busca do destino, o qual será encontrado no ato derradeiro do corte “do púbis à boca-do-estômago”, de Joãozinho Bem-Bem, produzindo “um mundo de *cobras* sangrentas” (p. 411, grifo nosso). Um corte que, como ensina Arendt<sup>99</sup>, simboliza a ascensão, a libertação. Na luta entre o bem e o mal, enredada nos liames da região cheia de particularidades; na luta com características peculiares, de homens duros e sem detença, de homens que *tremem-terra, rompe-e-arrasam*, de mulheres influenciadas por uma opressão tácita, mas que não raro fazem sua sorte, a experiência regional libera a universalidade do destino humano narrado através de um grande relato de regionalidade, radicado num conjunto de sensações “[d]ali mesmo, no sertão do

---

<sup>99</sup> ARENDT, João Claudio. Op. cit., p. 243.

Norte, [onde] Nhô Augusto estava” (p. 400), prene de *angústias, dúvidas, paixões e raivas*. Sensações estas sublimadas na qualidade estética de um artífice da palavra, que possibilita à região exprimir todo seu universo no *perdão humano* à filha e à esposa, para que seja, finalmente, encontrada a redenção, a *hora e vez*.

A *travessia* da vida conduz, nesse caso, não ao outro como um prêmio, mas a um reposicionamento frente à alteridade, possibilitando o reconhecimento de si mesmo. A zona de combate entre o masculino e o feminino desenvolve-se, em todas as novelas, a partir de premissas da cultura regional poetizadas pelo autor, e culmina ora em tragédias ora em quase comédias, mas sem deixar de pintar a universalidade das experiências humanas.

Portanto, o fato de *Sagarana* possuir uma regionalidade sem reduzi-la à superfície da dimensão descritiva contribui não para que o universal seja alcançado, mas para que ele se faça ver dentro da obra. Quando a linguagem não é o foco em si mesma, como menciona Pozenato<sup>100</sup> ao referir-se à visão programática de todos os “ismos”, porém um meio de expressão para o sentido contido na narrativa, os aspectos de universalidade podem brotar e envolver o leitor. Na obra de Rosa, apesar de a linguagem constituir um caso de todo novo na literatura brasileira e chamar a atenção sobre si, a elocução sertaneja não é o objetivo, *per se*, da escrita, que não deseja registrar seu modo de falar, mas antes um modo de ser sertanejo (alinhado ao que ensina, uma vez mais, Pozenato<sup>101</sup>, no que se refere à regionalidade como *um modo de ser*), poetizando o contexto e abrindo espaço para que os sentidos aflorem. Em *Sagarana* a região não é cerceada por uma maneira de falar necessária; ela se constitui, sim, também através dessa maneira de nomear o mundo, mas não só. A força da palavra de Guimarães Rosa é poesia em seu sentido genuíno, como explica o crítico quanto à Blau Nunes<sup>102</sup>, remetendo às origens (basta recordar, por exemplo, “Conversa de bois”), criando um mundo a partir do nada, de forma a estabelecer um universo de significações apoiado em uma aparente fragilidade. Assim, uma regionalidade é criada de modo a subverter lógicas, trabalhar com as contradições e angústias humanas, sem a submissão a postulados herméticos, permitindo a expansão dos significados, as grandes metáforas.

Se como afirma Jürgen Joachimsthaler, a condensação do espaço cultural como um espaço significativo acaba por atribuir à região uma particularidade como seu sentido, o qual “constrói identidade, lealdade, proteção e pertencimento, garante e une, prende e protege”<sup>103</sup>,

<sup>100</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2009, p. 24 – 25.

<sup>101</sup> Idem, p. 27.

<sup>102</sup> Idem, p. 66.

<sup>103</sup> JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. In: *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 2, jul-dez/2009, p. 31.



consolidando mitos, estereótipos, ritos e hábitos regionais, pode-se compreender parte do caráter de universalidade da obra rosiana ao relacionarmos as afirmações do teórico alemão às de Pozenato anteriormente citadas. Segundo Joachimsthaler<sup>104</sup>, os processos de literarização de uma região que alcançam êxito suprarregional na obra literária são aqueles registrados de tal maneira que não perturbam o leitor localizado fora do contexto regional. Nessa ótica, estamos certamente no terreno da linguagem. Pensando no que aponta Pozenato, tal parece ser o caso de *Sagarana*, cujas peculiaridades estilísticas se devem muito mais ao autor do que especificamente à região na qual deitam raízes. Assim, a escrita rosiana, se a princípio causa estranhamento, logo conquista o leitor e tira de si o foco da atenção, privilegiando a representação das tramas, possibilitando o desenvolvimento de seu universo.

Na esteira das afirmações de Joachimsthaler, o imbricamento entre a literarização do sertão (região) e a regionalização da sua literatura, em Guimarães Rosa, parece mesmo indissolúvel. É o sertão que se intelectualiza nas palavras de Rosa ou é a intelectualidade do diplomata que se “assertaneja” ao contar tantos causos? Indiferentes a isso, os relatos de regionalidade que brotam da práxis humana em *Sagarana* tomam para si a tarefa de identificar uma região ficcional, com seu imaginário próprio, sobrepondo-se à linguagem, para evidenciar os dramas humanos ali representados, prenes de alegorias e significações. Com o sertão como palco, os sentidos contidos na regionalidade que lhe é própria podem ser compreendidos em sua significação universal, como a busca do amor e o trato com a alteridade (todo o meio social), que levam no mais das vezes ao reconhecimento de si mesmo, através da presença feminina nas histórias analisadas neste capítulo.

---

<sup>104</sup> JOACHIMSTHALER, Jürgen. Op. cit., p. 56.

### 3 | A FUGACIDADE DO PODER: PEÕES E PATRÕES NO SERTÃO

*Neste mundo tem maus e bons – todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos serão bons?* RIOBALDO, em *Grande sertão: veredas*, 2001, p. 328.

#### 3.1 | Sertão praticado: universo vaqueiro

No universo ficcional rosiano, o contato com os animais consiste em elemento imprescindível à vida social, principalmente no que diz respeito aos bois, cavalos e burros. Já estudamos no primeiro capítulo deste trabalho como essa proximidade afeta as personagens de *Sagarana* e exprime a cultura regional em cuja fonte a obra bebe, e agora pretendemos analisar de que maneira essa relação afeta objetivamente o fazer vaqueiro e os valores inerentes a ele. Outrossim, desejamos examinar a tensão entre o sertanejo “comum” e os representantes de classes transformadas em verdadeiras instituições sociais e políticas naquele contexto, como os coronéis e os jagunços ou cangaceiros, de forma a – para utilizar uma expressão de Durand<sup>105</sup> – elucidar o embate entre as intimações objetivas e as pulsões subjetivas. Dessa maneira, parece-nos possível alcançar uma compreensão de alguns dos fatores que propiciam o diálogo entre o particular e o universal nas narrativas.

Nelas, os peões devem seguir uma espécie de código de conduta pautado pela habilidade sobre a sela e pela coragem na topada cara a cara com o zebu. São abundantes na obra essas situações, dispostas a testar o sertanejo por meio de mecanismos de avaliação embasados na simbologia social de determinados atos. Uma topada bem conduzida, apreciada em suas nuances pelos olhos especialistas, encontra no imaginário coletivo respaldo e

---

<sup>105</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 41.

reconhecimento, de modo que reforça a identidade do peão. Nessa perspectiva, Badú, personagem da novela “O burrinho pedrês”, talvez pudesse testemunhar com propriedade, em vista da capacidade que demonstra ao se livrar da armadilha preparada por seu rival, Silvino, que guia para cima do companheiro um zebu “montanhoso” e irado, desviando-se no último instante, acreditando que ninguém percebera (p. 63 – 65). No entanto, desde o princípio, sua atitude desperta suspeitas, por ir de encontro aos relatos de regionalidade<sup>106</sup> subjacentes à cultura local, contrariando os sentidos partilhados e reciprocamente referidos. Nesse contexto, tal prática provoca questionamentos, afinal, nas palavras do Major Saulo, “que é aquilo? Vaqueiro a cavalo e correndo com medo de boi?!” (p. 63). Vê-se no espanto da personagem a presença de um conjunto de valores balizadores do cotidiano, os quais regem formas de sociabilidade e atribuem sentido à ação humana, de maneira que o conjunto formado pela conduta do cavaleiro, pelo julgamento do patrão e pelos significados sociais daí emergentes, pode ser lido como a expressão de uma regionalidade. Igualmente, cabe notar a referência ao animal como “boi”, quando logo saberemos tratar-se de um “zebu”, o que, apesar de justificado pela proximidade semântica dos termos, traduz certo aumento do impacto da postura de Silvino. Contrariamente, a análise do procedimento do vaqueiro Badú demonstra a exaltação à habilidade e coragem manifestadas. Ao passo que o primeiro supostamente foge de um mero boi, o segundo enfrenta aquele que “cresceu, sacudindo cabeça, cocuruto e cachaço, como um sistema de torres superpostas. Encurtou-se, encolhendo os quartos dianteiros e inclinando a testa” (p. 64), partindo para cima e só se detém quando “o *touro* afunda adiante, sopraz, num rufar de tambor” (p. 64, grifo nosso). A escolha lexical responsabiliza-se por exaltar o embate entre o homem e “o imenso vulto montanhoso, máquina de trem-de-ferro” cuja “cabeça, vertiginosa, que aumenta de volume, com um esboço giratório e mil maldades na carranca” (p. 64), acaba subjugada pelo sertanejo. A derrota do animal e o êxito da personagem – “vaqueiro com dez anos de lida nos currais do sertão” (p. 65) –, além de arrastar a disputa entre os dois homens para o final do conto, enseja a aprovação do major: “— Topada certa! Boa vara e bom vaqueiro meu!” (p. 64). Assim, se, como postula Woodward, “chegamos até mesmo ao ponto de realizar ações que podem ameaçar nossas vidas apenas para afirmar uma determinada identidade”<sup>107</sup>, Badú consolida a sua ao agir de acordo com os valores esperados do peão sertanejo.

A mesma personagem já fora provada anteriormente, ao receber designação para montar o poldro pampa, cavalo que próximo a Sete-de-Ouros “relincha escandalosamente”,

<sup>106</sup> SANTOS, Rafael José dos. Op. cit., p. 16.

<sup>107</sup> WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 62.

“espalhando a crina e arreganhando os beiços, doido para morder” (p. 34), cuja fama de indócil – ainda não completamente domado – parece ser reconhecida, já que ao saber qual seria seu animal Badú “não reclama. Fica ressabiado, observando” (p. 41). O equino que lança “de si estremeções e sobressaltos, como um grande corpo elétrico” (p. 41), desperta a atenção do Major ao ser montado por seu vaqueiro, tanto que declara: “— Esquece os casos, Francolim!... Ver se o Badú entende de doma: lá vai montar...” (p. 41). Nesse momento, provar as habilidades diante de todos, principalmente do patrão, representa um ato de afirmação, temperado pela particularidade da linguagem e da situação, no qual um julgamento calcado no imaginário social tem lugar. O respaldo parte do Major Saulo, para quem o êxito do subordinado é surpreendente: “— Há-há... Grudou as pernas no santantônio, firme! Está aí, Francolim, você ainda acredita no que vê?” (p. 42), evidenciando uma expectativa pré-existente.

Nessa linha, percebemos, ainda, as posições ocupadas pelas personagens na hierarquia social, a qual se fundamenta no poder exercido por cada uma das esferas. Em “O burrinho pedrês”, a deferência servil manifestada por Francolim em relação ao Major Saulo exemplifica um sistema de organização coletiva bastante regido pela propriedade da terra e do capital. O domínio simbólico passa antes pelo poder econômico, cuja posse é necessária para o reconhecimento por parte da sociedade e para o consequente aval tácito à ocupação dos mais elevados postos hierárquicos. Assim, compreende-se a disparidade do tratamento entre as duas personagens, já que, enquanto o peão respeitosa e elenca os animais disponíveis para o transporte da boiada, citando “— Primeiro que todos, o cardão do senhor, seu Major” (p. 36), o patrão responde com aspereza: “— Francolim, você hoje está analfabeto. Pensa mais, Francolim!” (p. 36). Não bastasse isso, ao tomar ciência da falta de um cavalo, o vaqueiro recebe do chefe uma réplica que guarda alto teor de depreciação intelectual: “— Francolim, você acertou depressa demais...” (p. 37). No entanto, mesmo que chupando, suspirando, rindo e “chuchurreando” o café animaisicamente, o procedimento do Major isenta-se de qualquer desaprovação tanto por parte das personagens quanto do narrador. Na verdade, este último apenas destaca que “a preta e Francolim, certos, a um tempo, sorriam, riam e ficavam sérios outra vez” (p. 37), o que consolida sua posição submissa.

Por outro lado, José Malvino, guia do protagonista-narrador e de Santana, na novela “Minha gente”, figura como oposto à desvalorização gerada pela hierarquia. Possivelmente ajudado pelo fato de sua relação ser travada com duas personagens desligadas de seu círculo social imediato, suprimindo, portanto, qualquer competição por afirmação simbólica, o homem torna-se alvo de bem-intencionada valorização cultural. Porém, é de se supor que,

numa situação semelhante à de Francolim, seu tratamento não seria diferente do daquele frente ao patrão, mas seus interlocutores pertencem à outra esfera social, fato que parece permitir-lhes assertivas como a de Santana: “— Veja este que vai aqui à nossa frente: é um camarada analfabeto, mas, no seu campo e para o seu gasto, pensa esperto. Experimente-o.” (p. 214). Ao aceitar a indicação do enxadrista, o primo de Maria Irma descobre a eficiência do conhecimento do senso comum na região, tendo suas crenças desmentidas, sem, entretanto, ver nisso um problema. Pelo contrário, produz questionamentos que acabam por estimular o ensinamento. Descobre que, se os gaviões em cima dos bois fazem a limpeza dos carrapatos, também matam os bezerras; já os anus apontados pela personagem encarregam-se da mesma tarefa de maneira muito mais segura. Tais conhecimentos, unidos àqueles apresentados na sequência sobre o “boi arribado”, quando José Malvino tem seu nível de experiência exaltado em contraposição à incapacidade de seus companheiros para sequer identificar nos rastros as explicações do vaqueiro, evidenciam outro lado importante das práticas e valores atribuídos ao “ser vaqueiro”, neste caso, constituindo parte inerente à lida sertaneja. Logo, entende-se que, assim como o exemplo de Mary Douglas<sup>108</sup> acerca do julgamento tácito desencadeado pela forma correta ou não de um homem carregar sua bebida em determinados contextos, e considerando o parêntese de Woodward<sup>109</sup> relativamente à possibilidade de se pensar outros exemplos, vê-se que, no sertão rosiano, a identidade vaqueira é balizada por um sistema de valoração semelhante. O narrador e Santana observam com admiração a figura de um legítimo representante local, conhecedor dos menores detalhes da região, como o “rastro de boi de arribada [porque] falta a marca da ponta [, já que] boi viajado gasta a quina do casco... Eles vêm de muito longe, vêm pisando pedra, pau, chão duro e tudo”, fazendo com que o seu seja “diferente do pisado das reses descansadas” (p. 218). Tal saber, calcado num imaginário definidor de como deve ser o vaqueiro do sertão, contribui para que a imagem de José Malvino enquanto estandarte de uma classe possa encontrar legitimação na alteridade, convergindo, aqui, para o dizer de Bourdieu, para quem, “nas lutas pela identidade – esse ser percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros”<sup>110</sup>, existe uma dimensão simbólica das relações humanas.

É também visando à mediação do outro que os peões entram no arraial para o estágio final do transporte da boiada. Nesse momento, o ato de receber de volta o cavalo denota em Francolim o valor atribuído à imagem unívoca formada pelo homem e pelo animal. Se, por

---

<sup>108</sup> *apud* WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 48.

<sup>109</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>110</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 117.

um ângulo, desde a saída da fazenda a montaria de João Manico ensejara representações sociais negativas em relação a ele, quando do comentário de Maria Camélia, que se fora ligeira para a cozinha a levar o decreto do Major: “— O João Manico vai tocar boiada no burrinho! Imagina só, meu-deus-do-céu, que graça!” (p. 38), por outro, a devolução dos animais entre ele e Francolim faz com que este último possa cumprir a determinação do patrão: “Galopa comigo, que é para o povo do lugar ver que o meu secretário é você” (p. 74). As práticas e valores atrelados a esse papel social encontram-se bastante próximos à representatividade da montaria: para ser o braço direito do fazendeiro, o homem precisar centaurizar (lembrando Mané Fulô e sua Beija-Flor) sobre um cavalo; só assim figurará o verdadeiro vaqueiro.

Ao tomar a rua central do arraial, “os vaqueiros, garbosos, aprumados, aboiando com maior rompante” (p. 75), de certa forma anunciam sua identidade, afirmam-na através de uma *imagem* consolidada na mente do povo acerca de um *dever-ser*<sup>111</sup> aceito coletivamente. Tanto a montada garbosa quanto o rompante dos gritos marcam, fixam no outro a afirmação desse modo de ser. A legitimação de sua identidade depende, portanto, da sua capacidade de fazer crer nela, a qual nos parece alcançada por meio da reação popular expressa pelo narrador, para quem havia “gente apinhada nas janelas” e “mesmo com a meia-chuva, vinha o povo do lugar, em fé de festa, para gozar o espetáculo” (p. 75), com peripécias e aplausos.

Ainda assim, faz-se necessário notar que, para além do julgamento tácito das habilidades e qualidades do peão, há um senso de honra interno que baliza a convivência em grupo. Na novela “Minha gente”, logo depois de encontrados os rastros do boi desgarrado e o primeiro vaqueiro à sua procura, aparecem outros dois, nervosos devido à “brincadeira boba de vaqueiro”, explicada por José Malvino: “eles vão indo direitinho, conversando... De longe, um enxerga uma casa de marimbondo, num galho... Se ele tiver cavalo bom, corredor, bate com a vara ou com o chicote na caixa de marimbondo, e esgalopeia” (p. 219), deixando os amigos às voltas com os insetos. Não obstante alvos da zombaria, os dois cavaleiros garantem que vão “ajudar o diabo do outro vaqueiro, uai” (p. 220), a encontrar o animal. A despeito de mal conhecerem o parceiro, seu código de conduta manda que terminem o serviço, para que tirem a forra “à hora que a gente puder” (p. 220).

Procedimento parecido leva as personagens de “O burrinho pedrês” a não questionar as decisões do Major Saulo, mesmo que contrariem algo tão importante quanto suas posições sociais. Ao receber ordem para montar Sete-de-Ouros, João Manico obedece sem objeções, se

---

<sup>111</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2005, p. 53, itálico no original.

bem que não demonstre felicidade. Já Francolim, mais adiante, designado para vigiar Silvino, assume honrosamente o compromisso e afirma “— Nem que eu morra em nome da lei, na palavra do senhor, seu Major!” (p. 75). Em outros termos, clarifica-se a apreensão da fala do chefe como lei, acima de qualquer outra, até mesmo da morte. Isto é, o amálgama simbólico representado pelo patrão é suficientemente forte por ser calcado em duas instituições caras ao contexto: configura tanto o fazendeiro poderoso, ao qual os demais devem respeito, quanto o próprio vaqueiro, em uma versão quase idealizada. Nas palavras de João Manico, um dos motivos do receio dos empregados é “por causa de nunca se ter certeza do que é que o meu compadre está pensando ou vai falar, que sai sempre o diverso do que a gente esperou” (p. 62), evidenciando uma habilidade superior na administração; a mesma personagem, no entanto, aponta o fato de que outros submetem-se e respeitam-no “porque o seô Major espera boi bravo, a-pé, sem ter vara, só de chicote na mão e soprando no focinho do que vem” (p. 62). Logo, nota-se a união de dois relevantes elementos identitários para o contexto local: a hierarquia social, justificada e mantida tanto pelo poder econômico, quanto pelas trocas simbólicas efetuadas no plano de um *savoir-faire* detido pela personagem; e a coragem e a habilidade na lida com o gado, catapultando Major Saulo à categoria de vaqueiro e fazendeiro, merecedor de dupla consideração.

Já em “Conversa de bois”, Tiãozinho, apesar de não ser exatamente um vaqueiro no mesmo sentido que aqueles de “O burrinho pedrês” ou “Minha gente”, manifesta interiormente sua revolta por ver-se forçado a atender às determinações de Agenor Soronho, mas não possui poder para externar seus sentimentos, tampouco para mudar o rumo dos acontecimentos. Não obstante o homem, “na sua terra, [seja] o melhor carreiro do mundo” (p. 351) e, portanto, não caia do carro de bois, tal constatação não parece encontrar completo reconhecimento social no sentido de impor respeito tal qual a figura do Major. A submissão do menino advém tão somente de sua condição infantil, posicionada com inferioridade em relação ao carreiro<sup>112</sup>. Obedecendo por necessidade, Tiãozinho se mexe “encolhido, com medo de que o homem desse nele com a vara-de-ferrão” (p. 337), “ora caminhando de frente, ora aos recuões, [...] tem de ficar espertado, porque os bois agora deram para se agitar” (p. 340), sendo que a responsabilidade por seu comportamento é do “carreiro, que vem picando os bois, à toa, à toa, sem precisão” (p. 340). Por conseguinte, não há entre as personagens respeito, mas sim uma disputa tácita, na qual Agenor simboliza a figura opressora. Desse

---

<sup>112</sup> Malgrado tal constatação, a representação da figura infantil como detentora de um conhecimento diferenciado e algumas vezes superior do mundo possuirá destaque na obra tardia do autor, sobretudo em *Primeiras estórias*. Um primeiro indício dessa produção futura pode residir na relação entre Tiãozinho e os animais, em “Conversa de bois”.

modo, aparecem comparações do padraço a diversos elementos do bestiário, como demônio e imenso macaco (p. 351), os quais dividem espaço com sua identidade humana de carreiro, em intenso conflito: como pode o homem elogiá-lo ao mesmo tempo em que o martiriza?

Em todo caso, os valores apreendidos pelo menino fazem-no submeter-se às agruras, consciente de sua posição: criança, pobre, órfão de pai. Mesmo sendo “um guia brioso” (p. 356), essa condição só possui relevância no momento em que afirma também a excelência do chefe, após a passagem do desastre de João Bala, consolidando a competição silenciosa entre ambos.

Ainda como os peões, a tarefa de Tiãozinho leva-o constantemente ao próprio limite, guiando à frente dos animais, numa prática altamente arriscada. Porém, ao contrário do menino Didico (p. 342), o enteado de Agenor Soronho consegue superar sua situação e magicamente derrotar o poder opressor representado na imagem do padraço através do momento final de comunhão com os bois, o que o insere na contramão do destino dos vaqueiros anteriormente mencionados. Se Soronho detém apenas a vantagem hierárquica, sua dominação não está garantida nem de todo legitimada, posto que lhe faltam o respeito e o reconhecimento necessários à autoridade simbólica.

Por fim, outra prática literarizada da região que merece destaque por dizer respeito não só ao espaço ficcional criado por Rosa, através da seleção e síntese de elementos reais numa prosa poética, refere-se ao cálculo do peso bovino a olho. Assim como em *Infância*, de Graciliano Ramos, o avô do narrador “possuía bois em abundância, espalhados na capoeira”, os quais, ao negociar, mandava buscar, “mirava-os cuidadoso e determinava o peso: tantas arrobas e tantas libras. Nunca se enganava”<sup>113</sup>, Major Saulo reunira “quatrocentas e muitas reses, lotação de dois trens-de-bois” (p. 40), que saíra para escolher na véspera. Segundo Francolim, deve-se ainda ressaltar que é “só gordura honesta de bois. A gente aqui não faz roubo” (p. 40). “O peso era calculado a olho. O preço fora discutido e combinado, em telegramas” (p. 40), de forma que se percebe a valorização de uma postura honrada quanto à negociação, eliminando, nos dois casos – o avô na obra de Graciliano e Major Saulo –, os riscos de tal prática. Se nos é, ainda, dado conhecer que *seu* Ernesto, conforme o braço direito do fazendeiro assegura, embarcara seus animais com antecedência, mas logo se revelara seu truque para ganho de peso, levando o fato ao conhecimento geral, também não nos é negada a observação da evidente desaprovação constante na fala das personagens.

---

<sup>113</sup> RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995, p. 127.



Dessa maneira, a efetivação de práticas como essas e dos valores a elas atribuídos parecem contribuir para a formação da identidade cultural regional – tanto a real quanto aquela da ficção. No caso de *Sagarana*, tributárias de um estilo capaz de poetizar as mais banais ações, denotam formas de pensar e agir particulares, cujas raízes prendem-se àquele conglomerado de emoções ou sentimentos partilhados que fundamentam todo estar-junto, para além ou aquém de racionalizações e legitimações políticas, conforme ensina Maffesoli<sup>114</sup>. Ou seja, além de identificar a região por meio dos sentidos inerentes aos relatos de regionalidade configurados pelas significações dessas práticas, as emoções e os sentimentos partilhados produzem demandas tácitas por determinados comportamentos, revelando um embate entre o indivíduo e a força social. Em busca da legitimação de suas posições, vimos que os sertanejos chegam a arriscar as próprias vidas, atendendo àquela aura que ultrapassa e alimenta a cultura<sup>115</sup>.

Nessas lutas simbólicas pela manutenção de cada papel social surge um gérmen do universal, objetivado na figura do sujeito em confronto com um poder muito maior que o seu, representado na ontologia das diversas instituições com que se depara: o *ser-patrão*, o *ser-vaqueiro*, o *ser-carreiro*, o *ser-menino guia* etc. Tal processo, porém, não se dá em mão única: tanto aqueles localizados em posições inferiores precisam relacionar-se corretamente entre si e com os superiores, quanto estes últimos necessitam adotar a exata postura para com os outros. É, portanto, um exercício de legitimação baseado na alteridade que não exclui a manutenção de determinadas representações acerca de si mesmo, como no caso de Major Saulo, que enfrenta boi bravo a pé e desse modo sustenta o reconhecimento. Dos pequenos significados e das intimações objetivas atrelados a práticas e valores formadores de uma regionalidade, então, brotam dramas constituintes da universalidade da obra quando agrupados no efeito final das narrativas, naquilo que Candido<sup>116</sup> identificou como o alcance e a coesão da fatura.

### 3.2 | A força imposta: jaguncismo e coronelismo

Enquanto o embate entre peões e patrões tem lugar desde as primeiras páginas da obra, a relação entre formas de jaguncismo e de coronelismo desenvolve-se num crescendo, cujo

<sup>114</sup> MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. 3. ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005a, p. 16.

<sup>115</sup> \_\_\_\_\_. Op. cit., 2001, p. 76.

<sup>116</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit., 1991, p. 245.

ápice é alcançado apenas na última narrativa, quando as duas práticas aparecem nas suas formas consagradas pela história. Entretanto, muito antes disso, na segunda novela do volume, temos os primeiros desenhos dessas forças sociais que se valem do braço humano para impor seus desígnios.

Como vimos no capítulo anterior, a vida de Lalino Salãthiel acaba por se definir em razão dos sentimentos pela mulher, sendo ela o eixo em torno do qual gravita a trama. No entanto, na sequência de eventos desencadeada depois de sua partida para o Rio de Janeiro, destaca-se o período a serviço do Major Anacleto às portas das eleições. Como cabo eleitoral, a personagem contribui para a concretização dos objetivos de domínio do patrão, sem ignorar as artimanhas e truques de que pode fazer uso. Em oposição à falácia dispensada aos companheiros de abertura da estrada no princípio, dessa vez anuncia a intenção que irá se cumprir: “Agora é que essa gente vai ver, seu Oscar... Vão ver que eleiçãozinha diferente que vai ter... Arranja mesmo, seu Oscar... Já estou aflito... Já estou vendo a gente ganhando no fim da mão!” (p. 126). Não se pode, provavelmente, crer que a eleição tenha sido substancialmente diferente das demais, em vista do que apontam as outras histórias e dos não raros exageros protagonizados pela personagem, como quando palestrava sobre as mulheres da então capital brasileira aos companheiros de trabalho, mas até certo ponto cumpriu sua promessa. Ao passo que em “Sarapalha” a eleição do Major Vilhena teve “tiroteio com três mortes” (p. 160), em acordo com o coronelismo institucionalizado, o qual, conforme aponta Fausto<sup>117</sup>, caracterizava-se pela militarização de indivíduos em boa situação econômica, de forma que acabavam investidos do poder sobre a vida e a morte dos subalternos, Lalino leva a cabo essa atividade quase como um chiste, mantendo a violência apenas como uma ameaça constante.

Dessa maneira, o mulato contribui para, em concordância com os dizeres de Marilena Chauí, efetivar “o movimento incessante pelo qual os homens, em condições que nem sempre foram escolhidas por eles, instauram um modo de sociabilidade e procuram fixá-lo em instituições determinadas”<sup>118</sup>, como o coronelismo enquanto instituição política. Contudo, nesse caso, as circunstâncias são calculadas estrategicamente por Major Anacleto e Tio Laudônio, que declara: “— Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é de Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer um apadrinhamento...” (p. 128). Com esse pensamento, buscam usufruir de sua posição de classe dominante ao mesmo tempo em que almejam manter e legitimar seu poder

---

<sup>117</sup> FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 263 – 265.

<sup>118</sup> CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 23.

econômico, social e político através da vitória nas urnas. Para tanto, introduzem uma sociabilidade representada pela personagem encarregada de vencer ou eliminar a concorrência por meio da práxis política, assim como os jagunços contratados para defender os interesses dos grandes proprietários. Uma vez em campo, os atos de Lalino podem ser reprováveis em si, mas, quando respaldados pela figura do chefe do distrito, fazem os homens naturalizarem esse jaguncismo político, instaurando uma forma de sociabilidade em que o conjunto de representações coletivas não questiona as práticas coronelistas, amalgamando-as à realidade social. É assim que a reprovação ao abandono à esposa se reduz a pedidos de desculpas quando “o povo do arraial ficou sabendo que ele era o cabo eleitoral de *seu* Major Anacleto, e que tinha de receber respeito” (p. 132, grifo original). Com a cumplicidade social, a situação converge para as palavras de Chauí, para quem “os dominantes legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas”<sup>119</sup>, quando, na verdade, apenas incrementam a distância hierárquica.

Lalino começa a trabalhar para o Major Anacleto e não poupa esforços para atrapalhar a candidatura dos rivais. Na localidade da Boa Vista, aproxima-se de Nico, filho do arqui-inimigo Benigno, objetivando ajudá-lo a conquistar a filha de Cesário, líder de um dos redutos eleitorais, consciente de que o rapaz não poderia casar devido ao pai almejá-lo seminarista. No entanto, conhecedor da forma de pensar local, não ignora o fato de que, quando o jovem desonrasse a moça, a família toda exigiria o casamento, causando a confusão entre os homens e o rompimento da parceria política. Tal manipulação com base nas forças do imaginário social mostra-se eficiente, e a personagem atinge seus intentos: desse confronto entre as coerções sociais e a subjetividade humana resulta a possibilidade da violência, posto que “os parentes estão todos reunidos, falando que tem de casar, senão vai ter morte” (p. 142 – 143).

Nessa forma mais sutil de jaguncismo há ainda espaço para a transferência de disputas. Desfazendo a prática um tanto coronelista que Benigno havia gerado no Mucambo (p. 135), o mulato engana Antenor e Martinho para acabar com uma divergência prejudicial a seu novo patrão. Para tanto, além de mentir pomposamente, explica sua ação secreta na divisa das terras deste último e do pai do inimigo: “Dei com pedras e cortei com facão, abri um rombo largo no arame... e toquei tudo o que era cavalo e vaca, p’ra dentro da roça”, de modo que “quem é pra ficar brigado agora é o seu Martinho com o pai do outro e, decerto, depois, com seu Benigno também” (p. 136 – 137). Assim, soluciona a demanda e inverte a perspectiva da briga, garantindo a derrota do adversário nessa batalha.

---

<sup>119</sup> CHAUI, Marilena, Op. cit., p. 23 – 24.

Não bastasse isso, há que se destacar a utilização aberta de capangas, como Estêvam – Estevão –, pedido por Lalino para servir-lhe de proteção. Embora suas reais intenções permaneçam escondidas e não sejam em nenhum momento reveladas diretamente, percebemos o desejo de provocar Ramiro, atual companheiro de sua ex-mulher, para atrapalhar o relacionamento de ambos. Tanto que

*seu* Ramiro, ali mesmo, fez suas queixas: que o senhor Eulálio, apadrinhado pelo Estevão, viera por lá, a cavalo, somente para o provocar... Não o saudara, a ele, Ramiro, e dera um ‘viva o Brasil!’ mesmo diante da sua porta. E, como a Ritinha estivesse na beira do córrego, lavando roupa, o granuja, o sem-vergonha, tivera o atrevimento de jogar-lhe um beijo... Ele, mais os outros patrícios, podiam haver armado uma contenda, pois se achavam todos em casa, na hora. Mas, como o maldito perro agora estava trabalhando para o senhor Major, não quiseram pegá-lo com as cachiporras... Agora, todavia, tinha que pedir-lhe justiça, ao distinguido Senhor Major Dom Anacleto... (p. 133, grifo original)

Entretanto, a habilidade do mulato produz as respostas necessárias quando dos questionamentos por parte do Major, declarando que “só se aqueles estrangeiros acham que a gente dar viva ao Brasil é mexer com eles. Mas eu nunca ouvi ninguém dizer isso” (p. 135), e que os beijos à ex-esposa haviam sido apenas sem querer, por esquecimento. A despeito de sua falsidade – talvez por causa dela –, consegue convencer o interlocutor e trocar de assunto, velando os interesses particulares que o motivaram a entrar no ofício de cabo eleitoral, no qual age como jagunço que não respeita o outro para executar as ordens do chefe – coronel – e contribui para corroborar a afirmação deste ao filho: “Bem que eu tinha falado com o Compadre, que isso de se querer fazer política por bons modos não vai!” (p. 141).

Merece destaque, ainda, o léxico de Ramiro em sua fala, que mostra profunda deferência à figura do Major, já que não armara contenda em razão de o mulato estar trabalhando para o *distinguido Senhor Major Dom Anacleto*, aqui em estreita ligação às ideias de Chauí, anteriormente mencionadas. Em outros termos, o povo continua vendo na figura do líder a referência de bondade – tanto que a ele rogam uma solução – sem perceber as *dominações sociais, as quais lhes parecem verdadeiras e justas*, mas estão disfarçadas num conjunto de representações sobre instituições como a religião e a família que, na verdade, enraízam-se no desejo de acumulação de capital simbólico. Ao final, todavia, a personagem irá exercitar seu *poder de vida e morte sobre os subalternos*, uma vez confirmada sua inutilidade eleitoral, de forma a não permitir dúvidas acerca de seu coronelismo: contentíssimos, “os *bate-paus* abandonam o foguinho do pátio” depois de receber a ordem superior: “— Estêvam! Clodino! Zuza! Raymundo! Olhem: amanhã cedo vocês vão lá nos espanhóis, e mandem aqueles tomarem rumo! É para sumirem, já, daqui” (p. 149). Não contente, Major Anacleto complementa: “— Olha, Estêvam: se a espanholada miar, mete a lenha! [...] E, pronto: se algum quiser resistir, berrem fogo!” (p. 150).

Portanto, enquanto Lalino parece figurar como um primeiro protótipo de jagunço em *Sagarana*, mesmo que de maneira muito peculiar, produzindo quase um chiste da função, o faz em benefício próprio, porém sem eliminar a constante possibilidade da violência. Por fim, suas ações, ainda que indiretamente, acarretam justamente a tirania, ao se responsabilizar pela mudança de perspectivas e pela revelação de pontos obscuros ao Major, sem que ele mesmo perceba os mecanismos de dominação e coerção que ajudara a consolidar. Também Lalino torna-se um dos subalternos inconscientes do poder de vida e morte pairando sobre toda a região, legitimado pelo silêncio social.

Se a regionalidade perpassa e detalha as práticas abusivas vistas em “A volta do marido pródigo” sem sacrificar a universalidade nelas presente, por proporcionar-lhes uma cor local filtrada em lentes de neologista que não chama para si a atenção, igualmente não deixa de produzir dramas humanos em “Duelo”. Não obstante apareçam em menor escala, os mesmos procedimentos coronelistas que serviram de base à boa parte da trama anteriormente analisada são os encarregados de quase pôr fim à disputa de Cassiano e Turíbio antes da hora.

No meio da perseguição, o militar chega à beira do rio Paraopeba, onde Turíbio e o barqueiro trocam tiros. No dia seguinte ao episódio, o amante de Dona Silivana encontra Chico Barqueiro e quase se vê obrigado a uma luta fatal, pois o encarregado da balsa para a travessia, acreditando ser ele mais um capanga de seu inimigo, imediatamente o interpela: “— Quanto foi que o Elias Ruivo pagou a vocês dois, para vocês acabarem comigo? Há?!” (p. 188). Depois de entender o que se passava, Cassiano leva algum tempo para explicar quem era e a confusão em que se encontrava metido, a qual se mostra de conhecimento geral na região. Uma vez justificada sua presença, pôde ficar à vontade para procurar o adversário, já que “o balseador, sabendo ter de guardar neutralidade, deixou-o rondar por ali, inutilmente” (p. 190), evidenciando um particular código de conduta arraigado no pensamento local, segundo o qual cabe somente aos contendores o envolvimento.

Se, por um lado, fora uma “burreza! tomara os dois por capangas do Elias Ruivo, do São Sebastião, inimigo seu... Mas eles tinham aparecido assim com tanta visagem, com tanto escondido... E o Elias Ruivo vivia prosando que ia benzer em sangue a água do rio” (p. 189), por outro, sua atitude se justifica na onipresença das práticas coronelistas naquele contexto social. Como se pode ver, o *duelo* dos sertanejos era conhecido; Chico “até costumava perguntar sempre aos viajantes que vinham para o Oeste, se o ‘truco, fecha!’ já tinha havido” (p. 189), mas a ameaça dos coronéis paira mais forte e formula antes a desconfiança, o medo.

Já em “Minha gente”, toma corpo uma situação semelhante à da segunda novela de *Sagarana*, porém, com o diferencial de fundamentar-se numa política mais séria, livre das

artimanhas de Lalino, se bem que nem por isso menos refém de autoritarismos. Os momentos em que as duas histórias transcorrem não diferem: ambas sintetizam o período imediatamente anterior às eleições locais. No entanto, Tio Emílio, também fazendeiro bem posto economicamente, toma as decisões e comanda tudo por sua conta, “expede portadores, e, até fora d’horas na noite, costumam chegar emissários” (p. 225), de modo que controla de perto todos os acontecimentos – o que não era propriamente possível com a inventividade de Lalino.

Ao chegar à propriedade, o protagonista-narrador logo descobre que “aqui neste nosso *feudo*, grande é o prestígio do meu grande Tio Emílio. Seu agrupamento *domina* a zona das fazendas de gado, e *manda* na metade da vila” (p. 224, grifos nossos), e que “na fazenda, atualmente, não se recusa trabalho, nem dinheiro, nem nada, a ninguém” (p. 225). Vê-se bem a forma de dominação empregada, a qual se baseia no capital simbólico conquistado pelo proprietário de terras, que à moda dos senhores feudais domina e manda em todos que o rodeiam. Muito embora demasiado distante do feudalismo, transfigura as forças do capitalismo, utilizando como armas, principalmente, o poder do trabalho e do dinheiro.

Como senhor feudal, como coronel do sertão, Tio Emílio mantém “conciliábulos, longas conversas com sujeitos da vila, passeando na varanda” (p. 225), pintando, mais do que meramente suas estratégias políticas, uma *imagem* de imponência para si mesmo. O fazendeiro é aquele que anda pela varanda enquanto decide o futuro de todos; grande homem em uma grande propriedade é a representação que produz de si e consolida através do olhar do Outro. Tais procedimentos lembram o que “Santana costuma dizer: — Raspe-se um pouco qualquer mineiro: por baixo, encontrar-se-á o político...” (p. 225), cujos fundamentos localizam-se possivelmente nessas práticas, as quais terminam por solidificar representações no imaginário coletivo. Senhor do feudo, o Coronel Tio Emílio resume-se à primeira vista ao estereótipo do político mineiro, um eufemismo para os mandos e desmandos que as manipulações sociais fazem desaparecer dos olhares alheios.

Seguindo o pensamento de Silva, entendemos que “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição [...] está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas”<sup>120</sup> e trazem em si o desejo de acesso privilegiado a bens culturais e materiais. Nesse caso, a identidade em questão objetiva o poder político e suas vantagens, mas para isso é necessário ser eleito, e, antes, ser reconhecido como chefe, a exemplo do “distinguido Senhor Major Dom Anacleto”

---

<sup>120</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. Op. cit. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 81.

(p. 133), de maneira que as ações do fazendeiro almejam a aceitação e manutenção de sua posição coronelista disfarçada em pele de político. Ou seja, a um só tempo, essa particular práxis política identifica os mandatários e lhes avaliza poderes de coronel sem identificá-los negativamente. Uma vez mais, o homem busca instaurar uma forma de sociabilidade e fixá-la em instituições determinadas, legitimando a exploração e a dominação sem que sejam percebidas pelos dominados, conforme os dizeres de Chauí<sup>121</sup>.

Com isso, somente o sobrinho do candidato percebe a desumanidade da situação e, alarmado, exclama: “Pororoca! Será que ninguém aqui pensa como eu?!...” (p. 236). Dono de um olhar externo, surpreende-se com a resposta obtida ao perguntar: “— Mas, Tio Emílio, o senhor que é tão justiceiro e correto, e que gostava tanto do Bento Porfírio, vai deixar isto assim? Não vai mandar, depressa, gente atrás do Alexandre, para ver se o prendem?” (p. 235). O tio revela uma peculiar visão do mundo ao responder: “— Para os mortos... sepultura! Para os vivos... escapula!” (p. 235), ao que só resta ao narrador calar-se, humilhar seus pendões. Suas crenças, sua bandeira de nada valem numa região ilustradora de tamanhas diferenças, onde ele é o pária e possivelmente o único a ver a crueldade que brota desses relatos. Cabe notar, todavia, a força imaginal que emana da figura do fazendeiro, o qual a despeito de suas ações ainda é visto como justiceiro e correto, mascarando e recriando identidades. Percebemos, ainda, a nova significação emergente da relação com o peão: Bento Porfírio possuía valor enquanto era útil. Após sua morte – momento normalmente importante no que tange às manifestações afetivas humanas –, a indiferença ganha espaço e faz saltar aos olhos o caráter utilitarista das relações travadas sob o mando do coronel.

Compreende-se, aí, a repentina mudança de posicionamento de Tio Emílio, quando “de súbito, bateu na testa e pulou” (p. 235), para chamar de volta um dos vaqueiros e verbalizar a reificação humana: “— Não é que eu não sei onde é que eu estava mesmo com a cabeça?! Ô Gervásio, corre aqui!... Já *perdi um voto*, e, se o desgraçado fugir para longe, são dois que eu perco...” (p. 235, grifo nosso). Isto é, o que se perdeu não foi um empregado, um peão, um amigo, um homem; descontou-se uma coisa, um voto. Na verdade, a existência humana debaixo do teto do patriarca resume-se ao benefício que pode proporcionar a ele, e tal benefício está diretamente relacionado à contribuição para o reconhecimento social e para a manutenção da hegemonia sobre as formas de sociabilidade. Portanto, “tirou *dinheiro* do bolso e entregou ao mulato” (p. 235, grifo nosso), para que pudesse esconder o fugitivo na tapera do Retiro, ancorando-se no seu poder econômico, o qual, como se vê, subsume o

---

<sup>121</sup> CHAUI, Marilena. Op. cit., p. 23 e 24.

social. Em seguida, preocupa-se em “ver os jurados, para o júri do ledo do Xandrão Cabaça” (p. 236), de modo que exercita o ato sublime do seu coronelismo, ao manipular a ação coletiva em privilégio dos próprios interesses, e desperta o espanto do sobrinho com o qual iniciamos essa reflexão.

Outrossim, essas práticas sócio-políticas estendem-se amplamente sobre a região, angariando e relacionando adeptos, como denotam as ligações entre Don’Ana do Janjão e Tio Emílio. Por meio da troca supostamente desinteressada de correspondências, o fazendeiro disfarça suas intenções apelando para o poder simbólico da religião ao honrar os compadres com o padroado da capela para a qual fornecera imagens de santos. Contudo, as reais intenções da personagem acabam por aparecer em vista do comentário inocente do sobrinho, que, não entendendo as vantagens do procedimento, afirma: “— Mas, meu tio, essa graciosa homenagem vai render-lhe pouco serviço... Os eleitores de Don’Ana do Janjão sendo de outro município...” (p. 245). Porém, a estratégia velada é eficiente e revelada tanto aos interlocutores quanto ao leitor quase sem querer, oferecendo uma ideia de bondade, de inocência acerca do homem. A cumplicidade do leitor com a personagem pode também assumir a situação por um lado engraçado, com sabor interiorano, apagando dela o caráter abusivo do voto a cabresto. Talvez passe despercebida a profundidade da questão, quando Tio Emílio explica que não se agrada as pessoas só por interesse, e “mesmo que fosse... Mesmo que fosse, tem muita gente, da banda de cá das divisas, que *morre* para obedecer à minha comadre Don’Ana”, uma mulher que “anda armada de garrucha, e chefia eleitorado bem copioso, no município nº 3” (p. 245, grifo nosso). Ora, cabe a pergunta: morrem para obedecer ou caso não obedecem? Tal qual os demais coronéis sem patente de *Sagarana*, a “comadre” controla o povo segundo seus desígnios, e para tanto não deixa de identificar a si mesma fundamentando-se num imaginário simbólico relativamente à detenção das diversas formas de poder: ao contrário do marido, “Don’Ana do Janjão é uma mulher-homem, que manda e desmanda, amansa cavalos, fuma cachimbo, anda armada de garrucha, e chefia eleitorado bem copioso, no município nº 3” (p. 245). Por isso, se “é capaz de [ela] querer fazer com a gente um trato por fora: ela manda o pessoal dela por aqui votar comigo, e eu faço o mesmo com o povinho que tenho por lá, no Piau” (p. 246), saem ganhando os dois lados, numa aliança que contribui para a manutenção das posições sociais hegemônicas em detrimento de qualquer maior atenção à população (destaca-se que em nenhum momento as discussões políticas recaem sobre os objetivos quanto às necessidades práticas do povo, tratado tão somente como massa eleitoral).



Cabe notar o reencontro do protagonista-narrador com o tio quando do retorno à fazenda, depois das eleições. Ao vê-lo na varanda, acha-o um pouco mais abatido, mais magro, como se a vitória nas urnas lhe tirasse o ímpeto de viver, a busca pelo coronelismo. Uma vez estabelecida e mantida sua hegemonia, percebe a realidade da qual também ele não pode escapar, quando reflete: “— O pior foi que eu tive um prejuízo grande... Gastei para mais de uns oitenta contos... Um estrago!... Estou pensando em fazer um acordo na política, em desde que eu fique sendo o chefe...” (p. 258). Consequentemente, chegamos a um tema clássico se entendermos que nem todas as posses do fazendeiro puderam trazer-lhe uma prometida felicidade ao final do embate. O objetivo alcançado revela-se vazio e conduz simplesmente à falência econômica, impactando um dos símbolos da grandeza de Tio Emílio, relevante, embora não o único, para avaliar junto à coletividade seus mandos e desmandos.

Podemos, então, dizer que a regionalidade das práticas observadas reside nos sentidos contidos nessas redes de relações, para usar a expressão de Pozenato<sup>122</sup>, nos relatos que delas emergem para construir a cultura. Os significados que tornam possível sua compreensão enquanto laço social, responsável por ligar os indivíduos em torno de um *ethos* comum, trazem consigo a marca do particular no caso de *Sagarana*, por darem a entender uma região (ficcional) em suas características únicas. Se esses mesmos significados formulam a regionalidade capaz de identificar a região, também não impedem que as experiências locais expressem a relativa intemporalidade de alguns dramas inerentes à condição humana, isto é, que carregam elementos daquilo que chamamos universalidade – entendida no sentido de atender ou alargar os horizontes de expectativas do maior número possível de leitores.

Se pudermos, ainda, considerar, conforme Woodward<sup>123</sup>, que cada cultura possui seus próprios mecanismos de classificação do mundo, estaremos aptos a ver que nenhuma delas é mais ou menos universal que outra; não há formas de classificação mais ou menos válidas universalmente, porque, no universo em que se inserem, elas possuem legitimidade de ser e produzem os sentidos necessários para a existência dos indivíduos em coletividade. Como afirma a mesma autora, percebemos que “há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social”<sup>124</sup>, pois na construção desses sistemas de valoração têm lugar as maneiras pelas quais se pode significar o mundo, o que certamente refere-se, na obra aqui analisada, às posições ocupadas pelos animais, pelos homens e mulheres, por peões e patrões, jagunços e coronéis, bem como

---

<sup>122</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2003, p. 152.

<sup>123</sup> WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 41.

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*.

as particularidades decorrentes de tal distribuição de papéis. Por conseguinte, esses sistemas partilhados de significação, que, nas palavras da pensadora inglesa<sup>125</sup>, definem a cultura, caracterizam-se unicamente em cada contexto no qual se manifestam, em cada dita “cultura” que contribuem para formar e identificar, sem que, a nosso ver, possam ser estratificados. Tanto das situações atípicas enfrentadas pelo corpo de personagens que bailam por *Sagarana* em seu embate com as formas de agir, pensar e estar no mundo esperadas e balizadas por um imaginário social regional, quanto daquelas emergentes das vivências de outras personagens e obras surge a possibilidade do universal, já que uma não é menos válida que outra. O que faz, então, umas serem mais reconhecidas que outras? Acreditamos que a resposta esteja também na forma, na coerência com que conseguem externar aquilo que as situações encerram em si, produzindo o impacto e o efeito no leitor.

Desse modo, se o conjunto representado pela técnica narrativa – com as maneiras pelas quais detalhes da trama são escondidos ou mostrados, pistas dos acontecimentos são reveladas silenciosamente, ambiguidades e possibilidades de significação são utilizadas para não fornecer ao leitor as soluções de imediato – contribui para a expansão do horizonte de sentidos, conseqüentemente aumenta a gama de leitores e de entendimentos permitidos para o texto literário. Recordamos aqui, uma vez mais, uma das epígrafes de Schopenhauer utilizadas por Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, para dizer que na segunda leitura “muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”<sup>126</sup>, contribuindo para que o brilho da obra não se perca tão logo terminada a leitura, para que seus vestígios mantenham certo incômodo, certa necessidade de se reposicionar frente ao mundo. Talvez esteja aí uma das medidas da universalidade, claramente independentemente da regionalidade.

Em “Corpo fechado”, dentre os inúmeros valentões e sub-histórias por eles protagonizadas de modo enriquecedor, destaca-se aquela em que uma ofensa anônima é dirigida a um dos irmãos *do-Quintiliano*. A manifestação é reveladora de uma rebeldia contra a dominação por eles exercida, a qual se dá em dois níveis: a população da Vargem vê-se refém tanto da violência real, física, como bem mostra o trecho, quanto da simbólica ameaça constante, que funciona como agente tácito de manutenção da autoridade. Apesar de os “dois ou três irmãos” (p. 297) não configurarem o estereótipo coronelista, suas práticas mesclam aquelas de duas instituições sociais relevantes em *Sagarana*, visto que, por um lado, agem como valentões, fazendo o que bem entendem, enquanto por outro *mandam* na “espécie de

---

<sup>125</sup> WOODWARD, Kathryn. Op. cit., p. 41.

<sup>126</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001c, p. 05.

arrabalde que prolongava o arraial para lá da linha férrea” (p. 297), como se detivessem os poderes econômicos imprescindíveis para tal.

Portanto, o significado do papel que apareceu pregado em árvore, sátira e desabafo de algum oprimido, deve ser compreendido dentro daquilo que Bourdieu explica acerca da revolução simbólica contra a dominação e a intimidação exercidas pela autoridade. Para o autor, de fato, essa luta não põe em jogo uma conquista ou reconquista da identidade, “mas a reapropriação colectiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se [...] para se fazer reconhecer”<sup>127</sup>. Em outras palavras, a atitude de rebelião pode ser interpretada como um golpe no poder simbólico instituído a João do Quintiliano e seus irmãos, como uma tentativa de enfraquecer e solapar esse poder, tomando-o para si. Tal retomada traz consigo o desejo de não renunciar aos princípios de construção e avaliação da própria identidade, os quais parecem ter sido abandonados em vista das formas de violência empregadas pelos dominadores.

Desde o início do relato do caso, o caráter opressivo da situação fica evidente, como mostra a descrição do narrador, para quem a sátira anônima era o “desabafo de algum oprimido” (p. 297), bem como a reação do homem, que “saiu furioso, recendendo a cachaça, brandindo as armas, gritando desaforos a esmo; [...] e, junto com os parentes, conflagrou a Vargem. Muita porretada, algumas facadas, e foi um dia-de-domingo no meio da semana” (p. 298). Cabe notar que o fato de os irmãos *mandarem* na localidade, como descrito, implica uma aceitação social normalmente concedida apenas aos coronéis, com seu poder de subjugar as individualidades através da economia e da violência que ela lhes possibilita infligir. Mesmo assim, os do-Quintiliano acham-se investidos dessa autoridade, a qual parece advir da dominação maciça que exercem – afinal, são dois ou três irmãos, e não somente *um* valentão. Em razão disso, as personagens entram para o rol do coronelismo em *Sagarana* ocupando uma posição intermediária entre valentões e coronéis, entre executores e juízes.

A passagem que pode parecer despreziosa enriquece a obra e abre sua gama de significados, revelando a posição desprivilegiada desse agrupamento humano, cuja vontade de reapropriação da identidade revela a opressão social exercida por certas instituições sobre o sujeito social. Sem necessitar transpor os limites dos arredores do arraial de Laginha, o breve drama ganha dimensão como metonímia do indivíduo que se vê oprimido por inúmeras

---

<sup>127</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 125.

instâncias da vida em sociedade sem que tenha armas eficazes para fazer valer a vontade pessoal, o que muito provavelmente vai ao encontro dos grandes temas literários.

De todo oposto aos irmãos, deparamo-nos, na mesma novela, com o Coronel Melguério, que parece ter sua autoridade legitimada tão somente devido ao título comprado, posto que a própria narração destaca o fato de que “o Coronel era boa pessoa, só que o chamavam de berda-Merguério” (p. 320), fazendo clara alusão à expressão regionalista e pejorativa de Goiás, onde, segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, a palavra “berdamerda” designa “indivíduo sem nenhum préstimo ou importância; João-ninguém”<sup>128</sup>. Como se para confirmar tal afirmação, na conversa com o doutor-narrador, vemos o homem dar de ombros e sentenciar: “— Se o senhor quiser, pode arranjar quem pegue o Targino à unha, que a autoridade aprova. Agora, gente p’ra isso é que não há por aqui... Ninguém não tem sopro p’ra esse homem” (p. 320). Ou seja, mesmo sem exercer sua dominação por meio da tirania – como fará o Major Consilva, em “A hora e vez de Augusto Matraga” –, autopromove-se *autoridade* de uma forma que nos permite entrever o reconhecimento coletivo à posição. Inclusive, justamente a referência de poder representada ao protagonista o faz recorrer ao fazendeiro antes mesmo do que ao padre. Ainda que impotente frente à valentia do fora-da-lei – fato que, novamente, é oposto ao que se vê na última trama do volume, quando toda fúria de Nhô Augusto não é páreo à crueldade coronelista –, é como se a personagem consolidasse seu papel através do título social adquirido do governo. Isto é, a aura imaginária que ronda a figura da patente militar comprada e propõe sua legitimidade mesmo que o portador não pareça fazer jus a ela vai ao encontro das reflexões de Gaston Bachelard, para quem “o simbolismo aberto nos prova que o homem tem necessidade de imaginar, que tem direito de imaginar, que tem o dever de *augmentar o real*”<sup>129</sup>. Nesse sentido, apenas uma ampliação da realidade justifica a manutenção do poder de Melguério, que não demonstra ter forças para resistir a uma necessidade real de afirmação simbólica. Contudo, o respaldo oriundo da titulação fornece-lhe uma localização privilegiada nas lutas simbólicas pelos papéis sociais, restando aos “Mané-Fulôs” e “oprimidos anônimos” a linha de frente, as fronteiras da afirmação identitária.

No outro extremo, surge a consolidação definitiva do coronelismo em *Sagarana*, coroado pelas práticas de mando e desmando solidificadas pelo tempo como suas mais características. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, última história do volume e apontada

<sup>128</sup> DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 280.

<sup>129</sup> *apud* TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 62, grifo nosso.

por muitos como aquela em que o autor melhor conseguiu sintetizar o efeito literário, o embate entre o representante da decadência coronelista e o símbolo de sua pujança não conhece limites, transcende a humanidade e cavalga a passos largos rumo à bestialidade. Com diversos trechos em que a terceira pessoa da narração, habilmente, passa a referir os pensamentos e sentimentos das personagens sem que se perceba, a trama ganha corpo e enreda o leitor nos dramas vividos pelas criaturas rosianas, facilmente angariando sua simpatia mesmo para com bichos doidos sem detença, como Matraga. A regionalidade verbalizada na passagem em que Dionóra reflete (na terceira pessoa do singular!) sobre sua vida com o marido e a possibilidade de um novo amor ao lado do amante (p. 369) traz em si muito mais do que os costumes relativos ao casamento, à religião, aos papéis de marido e mulher, na linguagem poética existente tão somente nas regiões literárias das obras de Guimarães Rosa; traz também o drama da mulher que produz o balanço da sua vida, exprime os infortúnios de sua existência. O mesmo parece ocorrer com Matraga, quando, pouco antes de tomar a decisão de cair na estrada, vê uma revoada de pássaros numa manhã. Naquele momento, a narração em terceira pessoa entra em comunhão com o homem e inicia a expressão admirada da “revoada estrilando por cima *da gente*” (p. 399, grifo nosso), até culminar na constatação – não do narrador, mas certamente da personagem – de que “todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher” (p. 400), o que vai além da pintura de uma cena típica da região. Proporciona, na verdade, o movimento inicial para a retomada da *travessia* em busca da hora e vez, do sentido da vida.

Certamente esse efeito sutil contribui para que os críticos possam chegar às constatações acerca da qualidade da novela, justificando o impacto gerado ao final, quando o leitor já se colocou dentro da obra sem perceber. Isto é, a sublimação linguística da região empregada em *Sagarana* humaniza o público ao invés de aliená-lo em relação ao sertanejo representado, como defende Ligia Chiappini<sup>130</sup> para o processo de afirmação da obra regional, permitindo esse “colocar-se no lugar do outro” necessário à compreensão da alteridade. Se, como diz o próprio autor em carta a João Condé, a trama, “quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir”<sup>131</sup>, compreende-se igualmente a impressão deixada pelo embate de Nhô Augusto com a instituição coronelista, imponente através das longas cercas de suas propriedades no sertão, como a expressão de todas as impotências humanas em relação às forças sociais que

<sup>130</sup> CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153 – 159. Aqui p. 154.

<sup>131</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001, p. 28.

restringem sua liberdade e que não pode vencer. A terceira pessoa habilmente manipulada faz do leitor esse ser humano, faz com que sinta a metáfora de si por mais que seja parte de uma realidade totalmente diversa daquela representada.

Retomando o foco do nosso tema, enfrentamos as desventuras de Nhô Augusto, aquele que “não é nada [...] é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira” (p. 363), com cuja morte “tudo piorara, ainda mais [já que] Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga” (p. 369). Desenhado o franco declínio econômico responsável por remover também a legitimidade social de seus atos inconsequentes, a personagem poderá comungar com o local onde vive, o arraial da Virgem Nossa Senhora das *Dores* do Córrego do Murici. O palco dos sofrimentos iniciais da Sariema, de Dionóra e da filha, todas vítimas da perversidade institucionalizada, selará outrossim o primeiro ato deste drama que é a existência de Matraga através da inscrição indelével do Major Consilva. O calor do ferro quente “com a marca do gado do Major” (p. 376) impresso no homem indefeso inverte a sequência de violências simbólicas perpetradas contra as três mulheres – e todos os demais subjugados sob o poder da *mitraga*, o martelo de Matraga<sup>132</sup> – e mostra ao antigo carrasco a força da *dor*. Entretanto, esse arraial pleno de martírio desde o nome será muito mais do que cenário para o padecimento físico do protagonista, pois portará consigo o estigma moral da decadência, do fim de um reinado enraizado na força do capital simbólico consolidado nas práticas sociais, de modo que enseja a perda da identidade, a perda da “homênia” (p. 385), do respeito advindo do reconhecimento.

No início, antes do confronto com o Major Consilva, o valentão impera absoluto na localidade, protegido física e simbolicamente: em primeiro lugar, garantem sua segurança os capangas, em segundo, a aura em torno da posição social por ele ocupada. A referência em torno de si é pautada pela imagem do poderio econômico e pela figura do pai, outrora influente, fazendo com que a multidão reunida após a missa respeite-o e veja na sua chegada a presença de um líder. “Nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos, varou a frente da massa” (p. 364) sem que ninguém ousasse questioná-lo. Pelo contrário, a proposta de “— Cinquenta mil-réis!” (p. 364) relativa à “compra” da Sariema produz a algazarra da multidão, a qual ovaciona o

---

<sup>132</sup> ARENDT, João Claudio. Op. cit., p. 237.

detentor do poder financeiro: “— É do Nhô Augusto... Nhô Augusto leva a rapariga! – gritava o povo, *por ser barato*” (p. 365, grifo nosso).

Conquanto soubessem, ainda, da existência do namorado, tanto o homem quanto o povo não dão a isso a mínima importância. Pelo contrário, tal detalhe apenas traz mais destaque à legitimação social fornecida aos atos de Matraga, que cumpre o que dele é esperado pela população, de maneira a reafirmar sua identidade soberana. Dessa forma, passa o novo casal entre as alas da multidão, rodeados pelas aclamações, depois que “Nhô Augusto, rompente, alargou no tal três pescoções: — Toma! Toma! E toma!... Está querendo?” (p. 366), para em seguida deixar o restante da tarefa a cargo dos seus guarda-costas, de modo que “foi o capiauzinho apanhando, estapeado pelos quatro cacundeiros [...], e empurrado para o denso do povo, que também queria estapear” (p. 366). Isto é, para além de exercer as funções – institucionalizadas em toda obra de Guimarães Rosa: como não lembrar do trecho de *Grande sertão: veredas* em que Riobaldo não deseja matar o velho que encontra pela estrada com sua égua e seu cachorrinho, porém sente-se obrigado a fazê-lo, por conta das regras implícitas ao imaginário do *ser-jagunço*?<sup>133</sup> – de valentão, que bate com as próprias mãos, e de coronel, que comanda seus jagunços para garantir a efetivação de suas vontades, suas ações desencadeiam a violência generalizada, quando, ao reconhecer em si o poder sobre o mais fraco, o povo parece também cobiçar a afirmação da própria força, ou, no mínimo, descontar no Outro as amarguras vividas nas mãos dos superiores. Em lugar de uma união contra a figura opressora, a multidão de fim de festa teatraliza a experiência do lobo que é lobo do homem em detrimento da ajuda mútua. Com cada um almejando para si um pouco da potência senhorial vista no filho do Coronel Afonso Estêves, exercitam sua desumanidade nos semelhantes indefesos, esvaziando as frustrações pelos momentos em que estiveram eles mesmos nessa posição.

No dia seguinte, ao tomar conhecimento da atitude de Dionóra, que o abandonara para fugir com Ovídio, a personagem projeta o início de uma cruzada fadada ao fracasso. Naquela manhã, o chamado não correspondido aos bate-paus marca a perda do controle sobre os jagunços, como um signo da derrocada do antigo coronel. Com as terras no desmando e sem dinheiro, o prestígio social começa a se esvaír, o que ganha feições reais na recusa dos quatro subordinados. Na disputa pelo maior controle possível, Major Consilva faz uso do poder econômico para ajustar “um e mais um, os quatro, para seus capangas, pagando bem” (p. 372), em um momento em que o declínio financeiro do protagonista não lhe permite a

---

<sup>133</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001a, p. 489 – 496.

competição. Tanto que Quim Recadeiro, ao voltar com a notícia, ainda deve repassar o recado dos ex-cacundeiros: “— Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!... P’ra ele pagar o que está nos devendo... E é mandar por portador calado, que nós não podemos escutar prosa de outro, que seu Major disse que não quer” (p. 372). Portanto, podemos perceber os traços locais da ligação entre a pujança econômica, como força legitimadora das práticas arbitrárias, e o poder simbólico conferido aos seus detentores, de modo que Matraga, falido, remete ao início: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves” (p. 363), ao que poderíamos completar com a fala do adversário, para quem “— Tempo do bem-bom se acabou, *cachorro de Estêves!*” (p. 374, grifo nosso). Desprovido do reconhecimento necessário ao resultado das lutas simbólicas pela identidade, conforme aponta Bourdieu<sup>134</sup>, o filho do antigo coronel vê sua posição ser solapada sem sair, em tempo, de cima da linha do trem (p. 373), e inutiliza sua *mitraga*<sup>135</sup>, que não mais desce marteladas nos outros e tampouco produz ruído social (nas feiras de trás de igreja), bem como seu aval para o *taraq*<sup>136</sup>, o golpear, que agora se volta contra ele. Enfim, a ruína financeira mina o *status* coronelista e, conseqüentemente, o reconhecimento existente no plano do imaginário social para suas ações. Augusto Matraga, desprovido de sua identidade de imperador, cumpre a previsão anunciada na primeira linha: torna-se nada, transmuta-se em “cachorro de Estêves” (p. 374).

Não bastasse o poder perdido, o homem deverá purgar como alvo do coronelismo, agora em posição subalterna. Se antes Augusto reinava no arraial, submetendo as vontades alheias às suas, a partir desse instante conhecerá o outro lado da moeda, posto que, nas palavras de Quim, “todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre, no já-já” (p. 372), de maneira a permitir a execução dos planos dos demais chefes locais. Com o colapso reconhecido pela coletividade, não restam obstáculos, “e estão conversando, o Major mais outros grandes, querendo pegar o senhor à traição” (p. 372 – 373), além de procederem à manipulação das representações coletivas acerca do protagonista, com vistas à legitimação da mesma violência anteriormente praticada por ele. Com o anúncio de que Matraga “nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação” (p. 373), despertam na sociedade certo anseio por punição responsável por avalizar a ação não menos intransigente da vingança.

<sup>134</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 117.

<sup>135</sup> ARENDT, João Claudío. Op. cit., p. 237.

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*.



Por conseguinte, o destino da personagem vai ao encontro daquilo que Maffesoli afirma acerca da necessidade de uma ideia fundadora na origem da organização social. Como postula o autor, “esta pode ser mito, história racional, fato legendário, pouco importa no caso, ela serve de cimento social. Tal ideia vale de substrato à dominação legítima do Estado”<sup>137</sup>, e nos arraiais de *Sagarana* um dos prováveis equivalentes à história fundadora diz respeito à potência das famílias, ao coronelismo representado por algumas delas. Tanto que, tão logo o reconhecimento à “raça de Estêves”, ao passado poderoso ostentado na imagem do pai falecido, dilui-se, o cimento social que mantinha juntas as representações coletivas legitimadoras do poder de Matraga se quebra. Assim, a ideia fundadora fragmentada subtrai não a dominação do Estado, mas aquela da família outrora imperial.

Bem se vê a tranquilidade do Major Consilva, quando, ao receber o adversário na chácara, avisa de imediato: “— Tempo do bem-bom se acabou, cachorro de Estêves!” (p. 374), e ordena o ataque com apenas uma piscadela e um movimento de cabeça, para que tanto os capangas veteranos quanto os novos pulem aos gritos: “— Frecha, povo! Desmancha!” (p. 374), impossibilitando ao contendor qualquer reação defensiva. Para completar a derrota e selar a queda de Augusto Matraga, ex-coronel do arraial da Nossa Senhora das Dores, o fazendeiro ainda materializa um costume classicamente relacionado à impunidade inerente aos desmandos ocorridos no sertão, ao determinar que “— Arrastem p’ra longe, para fora das minhas terras... Marquem a ferro, depois matem” (p. 374). Aqui, três pontos importantes: 1) o ato de arrastar para fora das terras não revela a pretensão de eximir-se da culpa, senão tão somente a manutenção da propriedade num sentido simbólico – aquele que lá tentou entrar não conseguiu e encontrou a morte; portanto, é de bom alvitre não tentar o mesmo; 2) a marcação a ferro, tal como mencionamos nos capítulos anteriores, rebaixa o homem ao nível do animal, destituindo-lhe não só a identidade soberana, *augusta*, mas também a humana. Além disso, sinaliza o poder do praticante, representa um conselho ao respeito e ao reconhecimento de sua força; e, 3) já a morte fala por si, e não há como negar o impacto que gera no imaginário coletivo ao surgir aliada aos outros elementos concebidos pelo Major.

Cabe notar que enquanto a sucessão de eventos infla ao redor da figura de Consilva a percepção do poder, com a permanente ameaça sobre a vida dos submissos, retira-a completamente do homem nocauteado, a ponto de dar lugar à cena em que os jagunços veteranos da fazenda não se interessam pela execução, enquanto “os quatro que tinham sido bate-paus de Nhô Augusto mostravam maior entusiasmo” (p. 375). Isso denota o quanto os

---

<sup>137</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2005a, p. 25.

homens não viam ou reconheciam no outro um ser merecedor de respeito por conta da sua condição humana, mas apenas um coronel, um chefe, um fazendeiro. A obediência e o zelo prestados agora demonstram referir-se apenas ao papel institucionalizado detido pelo ex-patrão, tanto que, uma vez destituído dessas marcas, queimado como gado, não há mais o que respeitar. Augusto Matraga, o homem, não importa. Possuía relevância a instituição por ele representada, a qual era responsável, além de tudo o que já mencionamos, por garantir o sustento dos capangas.

Por fim, os significados partilhados subjacentes a essas práticas deixam transparecer uma sociabilidade bastante específica, como pudemos ver. Atuando como balizadoras de todo o estar junto, as regras tácitas encarregadas de orientar os indivíduos nos seus percursos diários pela sociedade consolidam algumas das características entendidas como identificadoras da região e formulam os relatos dessa regionalidade. Nos sentidos depreendidos das formas de estar no mundo vistas nas histórias de *Sagarana*, verificamos a ação de um imaginário social alimentado e alimentador das lutas simbólicas em torno do reconhecimento e da legitimação de diversas formas de poder e de detenção dos bens simbólicos. É assim que ao termo do confronto entre Augusto Matraga e Major Consilva a narrativa abandona este último, fazendo crer que se realizaram seus objetivos – fato posteriormente confirmado por Tião da Thereza, quando explica que “o Major Consilva prosseguia mandando no Murici, e arrematara as duas fazendas de Nhô Augusto” (p. 384) –, e admite a continuidade da práxis coronelista sem que seja produzido qualquer questionamento. Em vista disso, esse tipo de prática arvora-se em relatos das regionalidades desses arraiais literários, dessas múltiplas realidades ficcionais, ao pressupor os sentidos partilhados e reciprocamente referidos<sup>138</sup>, de forma que, para fazer parte desse todo, os sujeitos possuem duas opções: alinhar-se às condutas hegemônicas ou tentar a afirmação da sua *imago mundi* ao Outro. Como vimos, geralmente, aos que transitam pelas camadas inferiores da esfera social resta a primeira alternativa apenas, enquanto a segunda opção mostra-se ao alcance dos bem situados economicamente. De qualquer modo, em se tratando de sentidos partilhados e reciprocamente referidos, não nos parece ser possível a quaisquer dos sujeitos sociais fugir das lutas simbólicas em relação à alteridade; tampouco pode o indivíduo se furtar ao diálogo com o imaginário social, em cuja fonte repousam muitas das ferramentas de julgamento.

Portanto, se segue em voga o coronelismo na pessoa do Major Consilva, faz-se imprescindível notar a representatividade do protagonista como o homem subjugado pelo rolo

---

<sup>138</sup> SANTOS, Rafael José dos. Op. cit., p. 16.

compressor da história organizada pela lei do mais forte. Ao mesmo tempo em que um toma posse de mais uma fatia da região e expande seu poderio, o outro despenca no barranco e, antes de reconhecer outra maneira de posicionar-se diante da vida, dramatiza a experiência do sujeito social impotente em relação ao sistema que deveria zelar pelo seu bem-estar. Nesse contexto, expressa-se o universal no regional no íterim de um pulo, de uma queda; e do preço a se pagar por ela. Ou melhor, nesse intervalo o universal deixa-se ver no particular. Nos significados ali contidos, nos questionamentos ali propostos percebemos a região como parte do universo, como local onde a história humana acontece e donde afloram dramas impregnados de particularidades, de regionalidade, que possuem validade enquanto metonímia do todo.

### 3.3 | Falência social: cangaço, rebeldia e violência<sup>139</sup>

Em *Sagarana*, outra prática carregada de particularidades que adquire aspectos de instituição imaginária é o cangaço. Pautado por um conjunto de regras bastante próximas àquelas do jaguncismo, por vezes dele tomadas de empréstimo, o movimento agrega sonoridade ao coro das possibilidades de solução de conflitos nesse universo, não obstante as vozes seguidamente sejam tão monossílabas quanto tambores de revólveres. Para além dos duelos propriamente ditos, os cangaceiros podem organizar-se em bandos profissionais, que à sua maneira pregam a lei no sertão. Como explica Arendt<sup>140</sup>, justifica-se a existência do cangaço no abandono dos poderes políticos à determinada parcela da sociedade e na opressão econômica por ela sofrida; o mesmo autor, apoiando-se nos estudos de Frederico P. de Mello, evidencia o fato de que as duas alternativas elementares do bandoleirismo centram-se no indivíduo que busca vingança, acreditando fazer justiça através do poder das armas, para depois voltar à vida normal, e naquele que se apropria da marginalidade com vistas à riqueza e liberdade, não raro unindo-se para tanto em grupos profissionais.

<sup>139</sup> Reconhecemos uma proximidade semântica bastante forte entre as ideias de “cangaceiro” e “jagunço”, tanto que o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (Rio de Janeiro: Objetiva, 2009) aponta os termos algumas vezes como sinônimos. Para o Dicionário, “cangaceiro” é um “malfeitor fortemente armado que andava em bando pelos sertões do Nordeste, notadamente ao longo das três primeiras décadas do sXX” (p. 386), e “cangaceirismo” é o “comportamento ou modo de viver de cangaceiro; cangaço, *jaguncismo*” (p. 386, grifo nosso). “Jagunço”, por sua vez, é designado como sendo “*cangaceiro*, criminoso foragido ou qualquer homem violento contratado como guarda-costas por indivíduo influente (p.ex., fazendeiro, senhor de engenho, político) e por este hominizado” (p. 1124, grifo nosso). Neste trabalho, no entanto, adotamos uma distinção simples: cangaceiro refere-se ao fora da lei, ao valentão que faz justiça com as próprias mãos ou que vive de saques aos povoados; jagunço, por outro lado, configura o homem – cangaceiro ou não – que trabalha como guarda-costas ou capanga de indivíduo influente.

<sup>140</sup> ARENDT, João Claudio. Op. cit., p. 242.

Desse modo, personagens como Silvino, em “O burrinho pedrês”, com seu desejo de vingança e de cair no mundo; Turíbio Todo e Cassiano Gomes, em “Duelo”, numa disputa fora da lei para reparar as ofensas mútuas; Xandrão Cabaça, em “Minha gente”, assassino em nome da honra maculada; Tião Tranjão, em “São Marcos”, fugindo da prisão para encontrar e espancar esposa e amante juntos, constituem o corpo de cangaceiros enquadrados no primeiro tipo, ou seja, dentre os que apenas buscam vingar alguma ofensa. De outro lado, os valentões que desfilam pelas páginas de “Corpo fechado”, bem como o bando de Joãozinho Bem-Bem, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, configuram o cangaço em sua acepção talvez mais tradicional, e certamente mais impactante: aquela do segundo tipo, o dos homens que se organizam profissionalmente, seguidamente em bandos, para propagar a rebeldia e a violência social, com vistas ao enriquecimento próprio, seja por meio de assaltos ou de favores prestados aos grandes proprietários. Provedo o universo ficcional rosiano de um conjunto de regras a um só tempo rígidas e capazes de aceitar o homicídio como forma de solução dos conflitos, esses sertanejos criam feixes de relações particulares, identificadores do que seja esse contexto social. Isto é, a cultura regional – ou, caso se prefira, a regionalidade – ali representada diferencia-se do padrão oficial, balizado pelas leis do Estado e pela ideia de seu cumprimento, por apresentar uma realidade em que a prática da justiça com as próprias mãos não encontra sanções; pelo contrário, é aceita mediante justificativas calcadas na subjetividade de conceitos como honra, respeito, grandeza, coragem, ou das instituições tacitamente erigidas numa camada invisível da sociedade, como o casamento, o valentão, o coronel etc.

Representando o primeiro grupo e ciente da falta de punição legal, Turíbio Todo ultima seus preparativos para em seguida espreitar a casa do rival e baleá-lo pelas costas. Com a crença na morte correta, o homem se dá por contente, já que no imaginário coletivo local “basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente”, sendo suficiente agora “cair no mundo e passar algum tempo longe, e tudo estaria muito bem, *conseqüente e certo, limpamente realizado, igualzinho a outros casos locais*” (p. 179, grifos nossos). No entanto, possui relevância o fato de que “nem por sonhos pensou em exterminar a esposa [...], porque era um cavalheiro, incapaz da covardia de maltratar uma senhora” (p. 179), o que revela a peculiaridade dos valores envolvidos nessas transações interpessoais, os quais contêm um paradoxo insolúvel. Se, por uma ótica, o assassinato do adversário adúltero é solução válida, *consequência* da traição, *certa e normal* na beira do Borrachudo, por outra, o código de conduta relativo à relação com o feminino parece possuir maior importância, sobrepondo-se à necessidade de vingança. Enquanto o tiro indefensável é

apreendido tão somente como a objetivação da justiça, haja vista a inexistência de qualquer condenação ao ato em si, mas apenas ao erro de alvo, a sequer aventada possibilidade de violência contra a mulher representaria uma covardia frente à sociedade. Dessa maneira, o cangaceiro em que a personagem se transforma guarda em si os princípios da bondade e da maldade, ambos direcionados por aspectos culturais postos muito além de seu controle.

Não obstante seja o traidor, com Cassiano Gomes o processo não é diferente. Por conta da morte do irmão, como já demonstramos anteriormente, o ex-militar recebe aval similar ao do marido de D. Silivana para a desforra contra o inimigo. O comentário feito pelo Exaltino-de-trás-da-igreja serve de base para a compreensão da normalidade que tais acontecimentos adquirem nesse contexto, por não transparecer qualquer teor de crítica relativamente à situação como um todo, mas apenas ao tiro disparado erroneamente: “— Está morto. O Turíbio Todo está morto e enterrado!... Esta foi a última trapalhada que o papudo arranjou...” (p. 180). Tal fala, ouvida pelo amante pouco antes de sair, sela o período de paz e dá início à perseguição à moda de cangaço, na qual os dois homens embrenham-se por matos e lugares desconhecidos na sede por vindita. Antes de se tornarem metaforicamente feras caçadoras, como demonstramos no primeiro capítulo, alinham-se ao modelo de conduta dos cangaceiros não profissionais, desejando reparar as ofensas sofridas através de uma política social fragilmente equilibrada entre os limites da rebeldia e da justiça – já que nas palavras de Cassiano “no meio do caminho a gente topa, e quem puder mais é que vai ter razão” (p. 180) –, para em seguida abandonar essa identidade momentânea e retornar ao lar. Contudo, mal sabem os dois sertanejos que sua atitude e o subsequente fracasso mortal serão responsáveis por emprestar à narrativa a alta carga dramática que retirará dos costumes e tradições próprios da beira do Borrachudo a significação necessária para atuar como metonímia das significações humanas, tomando, neste caso, um termo de Pozenato<sup>141</sup>, e atingir um dos objetivos da arte.

Em “São Marcos”, algo semelhante ocorre, com Tião Tranjão como protagonista, entretanto num momento em que a presença da autoridade oficial começa a se fazer notar. Preso por um crime que parece não ter cometido, o homem acaba ajudado por Gestal da Gaita, cujos ensinamentos da reza brava de São Marcos conseguirão despertar-lhe uma valentia inesperada, destinada ao acerto de contas tanto com a mulherzinha com quem morava de-amigado quanto com Cypriano, o amante. Irmanado à história de Turíbio e Cassiano pela temática da traição conjugal, este pequeno caso também mostra a mulher no centro da

---

<sup>141</sup> POZENATO, José Clemente. Op. cit., 2009, p. 23.

disputa, porém com a diferença de que o “bom procedimento” em relação ao feminino visto no comportamento do ex-seleiro aqui não tem lugar.

Ao passo que D. Silivana, em “Duelo”, possui uma proteção tácita por conta de seu sexo, no caso da “criatura feia e sem graça em si como nenhuma” (p. 270), de “São Marcos”, a violência do cangaço mostra-se mais poderosa e em ruptura com algumas convenções sociais. O groteiro do Cala-a-Boca é surpreendido por um soldado com ordens para levá-lo à delegacia, inconsciente do fato de que a mulher e Cypriano “começaram a desonrar o coiô, e por amor de ficar sozinhos no bem-bom inventaram um embondo [...] que tinha sido o Tião quem tinha ofendido o Filipe Turco, que tinha levado umas porretadas no escuro sem saber da mão de quem” (p. 270). Todavia, a reza ensinada pelo amigo cumpre seu papel, transmutando o homem que sempre tivera medo de oficiais no biótipo do valentão, uma vez que nesse dia encarou-o de frente: “ele tinha quebrado o chapéu-de-palha na testa, e cuspiu para uma banda, porque estava mesmo dando para maludo, com as farrombas todas, mascarado de valentão” (p. 271). Para completar, na cadeia “ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede” (p. 272), por ser esta a única explicação plausível, dentro do sistema de crenças regionais próprio da localidade, para sua fuga e retorno ao lar, “e depois [à]na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há” (p. 272), a ponto de serem necessárias “umas dez pessoas, para sujeitar o Tião” (p. 273). Nesse sentido, o elemento sobrenatural presente e aceito no imaginário coletivo traz à tona uma coragem desconhecida para a personagem – um vendedor de peixe-de-rio de véspera de semana santa meio leso (p. 269 – 270) – e permite a efetivação do cangaço no povoado do Calango-Frito. Por certo diferente dos sertanejos de “Corpo fechado” e de “A hora e vez de Augusto Matraga”, muito mais impactantes com suas armas de fogo, Tião Tranjão ainda assim não deixa de enquadrar-se nas representações idealizadas para o cangaceiro momentâneo, mesmo que não saibamos seu destino final, já que tudo leva a crer na sua nova prisão – o que também difere das demais novelas, situadas em tempos ou locais desprovidos de autoridade oficial efetiva – ou no regresso à vida normal.

Finalmente, se tal caso não porta em si, explicitamente, questionamentos capazes de indicar diretamente a universalidade do texto, até mesmo devido ao seu papel secundário na trama – embora reconheçamos nele a abordagem do adultério, do ser humano enganado por aquele que julgava amá-lo; da impotência perante a (in)justiça, através da pena por um delito não cometido –, contribui decisivamente para formular a regionalidade do texto literário

rosiano, à medida que, conforme o pensamento de Joachimsthaler<sup>142</sup>, atribui uma particularidade ao sentido da região, consolidando mitos, ritos, estereótipos e hábitos característicos do local, de forma que colabora para os sentimentos de identidade e pertencimento encarregados de unir em sociedade.

“Corpo fechado”, por sua vez, possui dois momentos distintos em relação ao cangaço: primeiramente, temos a narração de Mané Fulô sobre os valentões da localidade de Laginha ao seu interlocutor, o *doutor*, na qual é apresentado um rol de homens seguidores de leis determinadas por eles mesmos em acordo com uma forma de ser e agir legitimada no espaço coletivo; já na segunda parte, quando do confronto com o valentão Targino, a própria personagem encontra-se como protagonista daquela que poderia ser uma das *estórias* contadas no início, debatendo-se contra disposições sociais reguladoras dos papéis atribuídos aos sujeitos. Desde o parágrafo inaugural, a história verte a matéria prima característica de um universo moldado por representações particulares relativamente às interações humanas, veiculadas através do poder simbólico de algumas instituições, como, nesse caso, o *ser-valentão*, expoente de uma variedade de cangaço profissionalizado. Se conforme afirmam Arendt e Pavani, “as práticas de cada grupo objetivam fazer reconhecer uma identidade social e exibir uma maneira própria de ser-no-mundo”<sup>143</sup>, podemos depreender dos sentidos emergentes das disputas vistas na novela algumas das marcas identitárias do arraial em que ocorrem e, por extensão, da região representada.

Desde o princípio, somos apresentados aos homens que fizeram história no local: José Boi, Desidério Cabaça, Miligido, Adejalma (Dêjo) e, finalmente, Targino, atual flagelo da população. Em comum, todos têm valentia desmedida, geralmente aliada à propensão à maldade e ao desrespeito a qualquer tipo de autoridade. Na verdade, por constituir em si uma instituição social – consolidada no imaginário dos pequenos povoados rosianos –, a posição ocupada pelos foras da lei mencionados externa suas próprias regras, verdadeiras normativas não só para a sociedade, mas também para os representantes da instituição, incitados a agir de acordo com esses preceitos para legitimar e manter sua identidade social.

Na abertura, José Boi chama a atenção porque meio minuto antes de morrer “estava completamente bêbado e também no *apogeu da carreira*” (p. 293, grifo nosso), além de que “tinha escaramuçado, uma vez, um cabo e dois soldados, que não puderam reagir, por serem apenas três” (p. 293), ganhando o apelido de “espanta-praças”, o que evidencia a importância

<sup>142</sup> JOACHIMSTHALER, Jürgen. Op. cit., 2009, p. 31.

<sup>143</sup> ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. Imaginário social e representação literária: apontamentos sobre a poesia de Augusto Meyer. In: CHAVES, Flavio Loureiro; BATTISTI, Elisa (orgs.). *Cultura regional 2: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006, p. 23 – 44. Aqui p. 29.

da afirmação pessoal por meio da violência. Vivendo como uma espécie de cangaceiros fixos (não viajam pelo sertão como aqueles de “A hora e vez de Augusto Matraga”), assumem esse papel para usufruir dos bens simbólicos e materiais disponíveis – nessa perspectiva, recordamos que a nenhum deles é computada qualquer profissão –, de forma que as práticas intimidadoras levam ao *apogeu da carreira*. Assim como os soldados vitimados pela rebeldia de José Boi avançariam em seus postos por meio de promoções tornadas possíveis por méritos adquiridos na função, a carreira – planejada somente no plano imaginário – desses cangaceiros-valentões permite o galgar de seus degraus com base no reconhecimento (medo) da sociedade.

Depois de sua morte, quem toma o *posto* de valentão local – mais necessário do que a autoridade policial, a qual só chega Laginha ao término da narrativa, além de não se fazer presente em diversas das outras oito – é Desidério Cabaça, respeitado porque “era bruto como ele só, e os outros tinham medo dele. Cavalinho coiceiro...” (p. 294). Novamente, percebemos o quanto é imprescindível para a manutenção dessa posição o reconhecimento nas lutas pela identidade<sup>144</sup> – as quais, no caso em questão, seguidamente têm seu efeito simbólico quantificado pelo impacto físico, não raro medido a peso de munição – através do temor gerado na alteridade. Nessa linha, uma vez abotoado em casa de grades pelos soldados o valentão Desidério, tomou seu lugar Miligido, o qual sequer matou muita gente: “— Quase nenhum, que eu esteja lembrado” (p. 296), assevera Mané Fulô. Tamanha a eficiência da sua *imagem* que “todo mundo tinha medo dele... Cada um dizia amém antes de ele rezar o fim da reza” (p. 296), de modo que a aura, a força simbólica circundando seu ser evitava violências reais; sua imagem era a violência, evocava o *medo coletivo*, tão arraigada encontrava-se no imaginário social<sup>145</sup>.

Fechando a série dos valentões do passado, aparece o Dêjo, cujo nome verdadeiro “era Adejalma, nome bobo, que nem é de santo” (p. 294), segundo o dono da Beija-Flor. No entanto, paradoxal seria desejar para esse “homem [que] já veio chegando enjoado, [...] olhando com cara de herege”, qualquer resquício de religião. Conhecedor das regras inerentes ao seu papel, o valentão “virou p’ra o Pércio, que era caixeiro nesse tempo, e perguntou: ‘O senhor tem aí dessa raça de faca que entra na barriga e *murgueia*?’” (p. 294, grifo original), mirando Mané Fulô “p’ra ver se [...] estava com receio...” (p. 294). Para sorte deste último,

<sup>144</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 117.

<sup>145</sup> Lembramos aqui uma das definições de Gilbert Durand para o imaginário: “Este define-se como uma representação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra.” DURAND, Gilbert. Op. cit., 2004, p. 117, grifo original.



entra na venda um tropeiro, o qual acredita que a ofensa tenha sido dirigida a ele, e revida com um questionamento do mesmo calibre, de modo que Dêjo reconhece ali a inexistência do medo e muda de tática. Nesse contexto, há que se destacar o fato de o desafiante ser um tropeiro, portanto não residente no local e provavelmente ignorante acerca da posição do outro. Assim sendo, o episódio termina sem maiores danos, a não ser por uma alta despesa para Mané Fulô, enganado depois de bêbado.

Nesse ponto, deparamo-nos com Targino, atual detentor do posto de desordeiro profissional, já que, pelas normas reguladoras dessa forma de sociabilidade, “só podia haver um valentão de cada vez. Mas o último, o Targino, tardava em ceder lugar. O *challenger* não aparecia: rareavam os nascidos sob o signo de Marte, e Laginha estava, na ocasião, mal provida de bate-paus” (p. 297, grifo original). Sem combatente à altura, a cidade se vê forçada a conviver com esse martírio que “é ruim mesmo inteirado... [que] Não respeita nem a honra das famílias” (p. 296), a ponto de levar o protagonista a indagar seu interlocutor: “O senhor acha que isso é regra de ser valentão?” (p. 296). Isto é, algo implica, a um só tempo, a existência de uma convenção determinante de que apenas um sujeito pode ocupar o lugar de valentão (inclusive devido aos recorrentes métodos de transição aplicados, como bem exemplifica a disputa final entre Mané e Targino), mas também que certos padrões de comportamento não sejam abandonados. Ao mesmo tempo em que deve haver *um* e tão somente *um* fora da lei por vez nos inúmeros povoados dos “gerais”, sua condição não serve de passaporte para qualquer tipo de desalinho social. Ainda que de maneira muito singular e de todo distante dos usos e costumes aceitos oficialmente, Targino precisa alinhar-se às diretrizes do *ser-valentão* para obter legitimação, a aquiescência popular para aquilo que é vetado legalmente. Entretanto, não o faz, e é esse seu maior diferencial, destaque mor do perigo por ele encarnado.

Poderíamos, inclusive, retomar o questionamento de Mané Fulô, o qual, pronunciado de acordo das ideias de Maffesoli<sup>146</sup> acerca do *dever-ser* e das tradições, seria: “O senhor acha que isso é regra de *ser-valentão*?” (p. 296, grifo nosso). Logo, há espaço para os comentários da personagem, para quem “aquilo é cobra que pisca olho” (p. 296), ou seja, um indivíduo desligado até mesmo dos padrões da sua classe. Esse homem que “quando [...] embirra, briga até com quem não quer brigar com ele” (p. 296), algo não praticado por nenhum dos vários outros ex-cangaceiros elencados, parece desprovido do respaldo social, já que “por causa de uns assim, até o Governo devia era de mandar um quartel de soldados p’ra aqui p’ra a

---

<sup>146</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2005, p. 53.

Laginha” (p. 296). A sugestão do sertanejo, por sua vez, reflete a desestabilização das relações sociais ocasionada pela perda do impacto, pela ruptura dos laços do imaginário social, a ponto de cogitar a supressão dessa marca identitária, em vista da *naturalização do excesso*.<sup>147</sup>

Algumas páginas e diversos causos adiante, o *riccto do fulano* retorna; desta vez para sair da inatividade e anunciar uma vilania. Entra na venda em que conversam o protagonista e o doutor-narrador para explicar sem cerimônias: “— Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois podem ser casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Se não...” (p. 317). O choque da determinação não passa despercebido, como mostra a súplica evocada pelo passado do rival: “— Não faz nada não, seu doutor... Ele é o demônio... Não respeita nada e não tem medo de ninguém...” (p. 318), tanto que sequer o Coronel local ousa bater de frente com Targino, quando assevera: “— Se o senhor quiser, pode arranjar quem pegue o Targino à unha, que a autoridade aprova. Agora, gente p’ra isso é que não há por aqui... Ninguém não tem sopro p’ra esse homem” (p. 320). Em outros termos, o valentão representa o peso da rebeldia social sobre os indivíduos, como o cangaço profissional, que ora oprime uma parcela da população em privilégio de seus interesses (o caso de Targino), ora ataca um fazendeiro mais fraco em benefício de um mais forte.

Logo, se, como aponta Flávio Loureiro Chaves a respeito das interseções entre História e Literatura, elucidando que esta não é simples crônica daquela, mas “é, antes, a fundação do imaginário onde o narrador intui o absurdo da História e, assim a humana condição”<sup>148</sup>, compreendemos como as lentes rosianas distorcem um elemento real, de uma região real, e aplicam-lhe os matizes de uma região apenas imaginada, resignificando-os(a) com a impressão crítica e universalizante que só a arte é capaz de proporcionar.

É nessa perspectiva que lemos o procedimento do homem privado de seu bem mais precioso – a entrega da mula Beija-Flor sobressalta a todos, “porque o dito equivalia a um perfeito legado testamentário” (p. 322) –, quando Mané “surgiu como uma surpresa, transmutado, teso, sonambúlico”, e “ia do jeito que os carneiros investem para a ponta da faca do matador” (p. 322), exprimindo sem o saber um drama muito mais abrangente do que seu embate contra Targino. Metáfora da condição humana, o amálgama atingido entre História e as crenças regionais produz um painel único e válido para além das fronteiras do particular, das fronteiras da literatura: válido como experiência humana, como, nas palavras

<sup>147</sup> MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 2005, p. 53.

<sup>148</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006, p. 64.

de Llosa, “esse conhecimento totalizador e ao vivo do ser humano [que] somente se encontra na literatura”<sup>149</sup>, conjugando aquilo que “nem sequer os outros ramos das humanidades – como a filosofia, a psicologia, a sociologia, a história ou as artes – puderam preservar”<sup>150</sup> de forma integrada e num discurso acessível ao profano.

A regionalidade dos causos que dão corpo ao texto, plantando as pistas do porvir, que permeia a relação entre “os desejos imperativos do sujeito e as intimações da ambiência objetiva”<sup>151</sup> na sociabilidade de “Corpo fechado” e que perpassa práticas como aquela levada a cabo pelo feiticeiro Toniquinho ao “fechar” o corpo do noivo da das Dor, propicia o desenrolar dessa leitura do absurdo da História vestida em roupas de cangaço. Ao termo, a crença regional de que “cedo será, que eu estou rezado fechado, e a tua hora já chegou!” (p. 323), conforme o discurso de Mané Fulô, terá sido o suficiente: “Targino parara, desconhecendo o adversário. Hesitava? Hesitou” (p. 323). Portanto, a fusão final entre o particular, a história e o universal toma corpo pela regionalidade das práticas, valores e costumes locais, os quais dão conta do movimento histórico do término do cangaço – já que “pouco depois, um destacamento policial veio para Laginha, e desapareceram os cabras possantes” (p. 324) – e do sentido universalizante da opressão e da morte, sem cair no erro dos maniqueísmos.

Já ao final do volume de novelas, no primeiro dos dois encontros de Nhô Augusto com o bando de Joãozinho Bem-Bem, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o cangaço aparece com toda sua força, representado pelo grupo de foras da lei que percorre o sertão com organização profissional. Para além da proteção oferecida a grandes proprietários e amigos, certamente em troca de favores ou dinheiro, é muito provável que outra parcela do sustento provenha das passagens pelos povoados, onde parecem arranjar abrigo mesmo que à custa da força simbólica exercida pelas suas figuras sobre a população. Tanto que, ao oferecimento da casa de Matraga para estadia, o líder dos cangaceiros responde positivamente, adicionando: “Agora, preciso é de ver quem é mais, desse povinho assustado, que quer agasalhar o resto da minha gente...” (p. 390), o que nos faz crer, inclusive pelo efeito da reticência, que os homens deverão dormir sob um teto, e não ao relento, ainda que isso exija a aplicação da violência.

Nesse trecho, tomamos conhecimento do destino dos homens, conforme relato de Joãozinho Bem-Bem: “estava de passagem, com uma pequena parte do seu bando, para o sul, para o arraial das Taquaras, na nasença do Manduri, a chamado de seu amigo Nicolau

---

<sup>149</sup> LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2005, p. 381.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>151</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 395.

Cardoso, atacado por um mandão fazendeiro, de injustiça” (p. 391). Já no segundo encontro das personagens, nos momentos derradeiros no arraial do Rala-Colo, o cangaceiro mostra que a situação fora resolvida e acrescenta: “E agora vou ajuntar o resto do meu pessoal, porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim” (p. 405). Vale notar que em nenhum dos casos Nhô Augusto responde aos comentários, já que, nas palavras do chefe: “— Prosa minha não carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe” (p. 391), além de que, como assevera Flosino Capeta, “a gente nem pode mais ter o gosto de brigar, porque o pessoal não aparece, no falar de entrar no meio do seu Joãozinho Bem-Bem” (p. 391). Dessa maneira, as representações coletivas cumprem papel fundamental nos êxitos do grupo, consolidando seu poder simbólico à medida que os sentidos partilhados em sociedade reconhecem seu comportamento como merecedor de respeito. A difusão do medo contribui para a identidade de Joãozinho Bem-Bem e seu bando, solidificando-a no imaginário social.

Matraga, entretanto, resiste à tentação do cangaço, ainda que tenha nas mãos a possibilidade de vingar seu passado, quando a fala do visitante deixa entrever a negação: “Tiver algum inimigo alegre, por aí, é só dizer o nome e onde mora. Tem não? Pois, ‘tá bom. Deus lhe pague suas bondades” (p. 396). Tampouco aceita o convite para ingressar na vida cangaceira, ao responder dizendo para que o interlocutor não o tentasse, que ele não podia, visto que: “— Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!” (p. 397).

Instaura-se, então, a perspectiva de um confronto entre as duas visões do mundo, o qual não tarda a ocorrer. Enquanto o filho do Coronel Afonso Estêves abandonou um passado de violências e rebeldias, Joãozinho Bem-Bem procede segundo normas convencionadas ao longo do tempo para aquilo que talvez possamos chamar *ser-cangaceiro*, as quais trazem em si o apelo à coação e à tirania. Distante do respeito a todas as formas de vida desenvolvido pelo protagonista após sua queda, durante o caminho em busca da sua hora e vez, o amigo – à moda de Riobaldo, como mencionamos anteriormente – necessita sanar a dívida pela morte de Juruminho, e já que “o matador – foi à traição – caiu no mundo, campou no pé... [...] a família vai pagar tudo, direito!” (p. 406). Nem que desejasse poderia atender às súplicas do velho patriarca ou de Nhô Augusto, as quais julga brincadeira atrevida, pois “*é a regra... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?... É a regra*” (p. 408, grifos nossos). Ao contrário de Mané Fulô, que questiona a aplicação deturpada das normas do *ser-valentão*, aqui Joãozinho Bem-Bem

objetiva executá-las com precisão e rigor, tanto que considera os acontecimentos pura formalidade: “— Cala a boca, velho. Vamos logo cumprir a nossa *obrigação*” (p. 408, grifo nosso).

Consciente da chegada da sua hora e vez, Nhô Augusto, a caminho da redenção – lutando justamente contra aquilo que simbolizava anteriormente –, interpõe-se, defendendo a concepção popular da justiça, oposta àquela da lógica do cangaço: “Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto” (p. 409). Portanto, demonstra um relacionamento com a alteridade de todo diverso do adotado no início da narrativa, depois de um percurso semelhante a um calvário, no qual a personagem humaniza-se e ganha nova postura relativamente à sociedade. À tal humanização opõem-se os feixes de relações regionais correspondentes às representações acerca do cangaço, e produz-se um conflito em que a regionalidade dos procedimentos revela toda sua universalidade através do drama humano inerente às crenças sustentadas por cada uma das partes, cujo ápice encontra-se na morte de seus representantes maiores. Nessa perspectiva, a questão não encerra maniqueísmos, porque cada um dos lados reconhece a legitimidade da ética do outro, apenas não pode aceitá-la, por ser antagônica à sua.

Desse embate, explode uma última vez a fúria dos homens, no momento em que Matraga pronuncia sua sentença de morte: “— Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!” (p. 410), fazendo a casa matraquear em balas, com sujeitos saltando e gritando de todos os lados. A “gostosura de fim-de-mundo” (p. 410) culmina no duelo entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem *no meio da rua*, os quais haviam “rodado cá para fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes”: a justiça social contra a justiça do cangaço, a ética da coletividade contra a ética dos segregados, a redenção e a queda, a disputa entre o bem e o mal – “*O diabo na rua, no meio do redemunho*”<sup>152</sup>, tal qual Diadorim e Hermógenes.

Poderíamos, ainda, seguir elencando relações emergentes dessa “dança ligeira, de sorriso na boca e faca na mão” (p. 410), de maneira que suas particularidades – frutos da região cuja sociabilidade é marcada pela inexistência ou, no mínimo, inaplicabilidade da justiça oficial – continuariam a revelar a universalidade dos conflitos humanos nelas representados. Assim, se “foi Deus quem mandou esse homem do jumento, por mór de salvar as famílias da gente” (p. 412), elevando-o à categoria de santo, não se pode ignorar o paradoxo do resultado final, somente atingido por meio de mais mortes. Na verdade, a solução

---

<sup>152</sup> ROSA, João Guimarães. Op. cit., 2001a, p. 611.

balizada pela regionalidade que identifica o local em que os conflitos são resolvidos às margens da lei, através de práticas sociais regidas por valores, tradições e costumes fundados num imaginário muito específico, de modo que poderiam fazer sentido somente dentro do seu contexto, carrega a contradição, à medida que para a família do velho sobreviver, Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto devem morrer. Isto é, no confronto entre o bem e o mal, os limites não são estabelecidos de forma clara: o homem alcança a redenção ao proporcionar a salvação do Outro, mas para isso precisa morrer; o cangaceiro segue uma lógica que para ele é correta e necessária, justa, já que o Outro matou à traição, mas ela o leva ao túmulo; a família é salva da maldade, no entanto o filho assassino resta impune. Por conseguinte, não há espaço para maniqueísmos, e a relação com a alteridade dá à luz toda *universalidade* das relações de poder *particulares*.

Por fim, observamos, relativamente ao cangaço e aos valentões de *Sagarana*, conjuntos particulares de regras jamais formalizadas encarregadas de balizar a interação entre os sujeitos. Percebemos, também, nos conflitos que orbitam esses elementos uma temática que toca fortemente um dos problemas da condição humana: o homem em luta com forças muito maiores e mais poderosas que ele, passando pela potência humana frente à alteridade. Dessa maneira, os feixes de relações regionais que sustentam a trama não impedem a visão dos aspectos de universalidade nela inseridos – ou seja, não produzem qualquer ultrapassagem do particular ao universal, porque não há ultrapassagem a ser feita. O particular – ou o regional, caso queiramos entendê-lo assim – não é inferior ou menor do que o universal, ele apenas deita raízes em representações específicas, localizadas, as quais podem causar estranhamento ao olhar estrangeiro, mas que não se furtam a simbolizar o humano, já que são justamente relativas a ele. No caso de *Sagarana*, a regionalidade atua de forma a fornecer a base narrativa, despejando elementos inusitados quando trabalhados pelas lentes do escritor, sem engessar as possibilidades de significação, de modo que a obra logra exprimir a universalidade porque atinge certa função total, como ensina Candido, na transmissão de uma visão do mundo através dos meios expressivos adequados, com “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo”<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 55.

## CONCLUSÃO

Altamente inventivo no que diz respeito à forma literária, Guimarães Rosa sintetiza suas narrativas a partir dos elementos da realidade social, como bem mostram os inúmeros causos locais que dão corpo ao texto. Fundado nas pequenas situações, o autor faz uso do intelecto para literarizar a região, formulando uma regionalidade duplamente particular: se o é devido à natureza relativa ao real *stricto sensu*, no qual busca a cor local da especificidade, também institui a particularidade da ficção. Neste caso, para além das tradições, costumes e valores apreendidos dos sertões mineiros, os enredos contam com a sublimação estética propiciada pelo artifício da palavra, a qual logra desprender as situações representadas do contexto imediato. Desse modo, os feixes de relações construídos pelo escritor são investidos da possibilidade de ultrapassar o real, de explorar a verossimilhança, de forma que, muito embora semelhantes ao vivido, conduzem a uma particularidade especial: aquela de sertanejos e sertanejas ficcionais, cujas formas de agir, pensar e estar no mundo podem não só remeter à magia das crenças como também encontrar nelas, na materialização do mágico, do mítico, a solução para os conflitos humanos.

À medida que as características regionais constituintes de *Sagarana* sobrepujam os riscos do trabalho com a matéria regionalista, bem como abandonam a simples posição de moldura narrativa, elas agrupam os dramas necessários à expressão do universal. Superando “os limites estreitos da ideologia, para virar forma de conhecimento e vivência solitária dos diferentes problemas do homem”<sup>154</sup>, desligando-se dos desejos de instituir estereótipos do *ser-regional*, as novelas parecem conseguir lançar luzes sobre as experiências humanas ali representadas, algumas vezes apenas deixando entrever sua validade metonímica para um grande grupo de leitores, enquanto em outras explora todo o poder de síntese da condição humana presente na arte para impactar a sensibilidade de cada leitor. Certo é que, desde os

---

<sup>154</sup> CHIAPPINI, Ligia. Op. cit., p. 155.

menores causos regionais, os quais engrossam o coro dos detalhes que contêm os sentidos partilhados responsáveis por evidenciar o particular, modulando a regionalidade, até os mais elaborados diálogos ou sequências de ação, a fatura alcançada jamais renuncia ao elemento humano em favor da cor local, como fizeram em alguns momentos os primeiros regionalistas<sup>155</sup>. Pelo contrário, justamente por não se tratar daquele tipo de regionalismo, quando o ser humano torna-se refém da criação de paradigmas, mas de uma evolução dentro do processo histórico em que o movimento deve ser lido<sup>156</sup>, a *regionalidade* na obra rosiana não soluciona sua psicologia humana à distância do espaço e tampouco de modo tributário a ele. Guimarães Rosa produz ao longo das novelas painéis em que o homem, a sociedade e a natureza travam permanente contato, donde emerge, inextricavelmente, tanto a manifestação do regional quanto da condição existencial das personagens.

Nesse sentido, fica evidente que num primeiro plano de análise as narrativas mostram a força das representações simbólicas identificadoras da região. No entanto, tais representações não devem somente ser consideradas em si mesmas, mas sim ter seus significados coletivos levantados e investigados, de maneira a propiciar a compreensão geral da regionalidade. Para tanto, mais do que entender como símbolo contextual em *Sagarana* os bois, por exemplo, faz-se necessário o amplo exame das instâncias em que esse elemento mostra-se relevante socialmente, desde aspectos econômicos ou cotidianos até a mitificação quase paradoxal através da bondade ou da maldade – bois de carro são dóceis ao ponto da gentileza, ao passo que os zebus encarnam toda a violência possível. Dessa forma, os sentidos partilhados acerca dos símbolos regionais parecem obter a unidade em torno das maneiras de *estar-junto*. Isso faz com que não possamos ignorar o espaço real de Minas Gerais no qual as histórias deitam raízes, muito embora não devamos sobrepô-lo ao espaço ficcional; isto é, mesmo radicadas nas experiências reais de um local, as narrativas constituem realidades e espaços ficcionais, com características e organizações próprias, *da ordem da imaginação*, que, de alguma maneira, podem representar aquele pedacinho de Minas, mas não somente isso. Elas vão além, criam um espaço diferenciado, fictício.

Se a regionalidade da obra acha-se fundada inicialmente na realidade e em seguida na ficção, não se furta à ligação tanto com o imaginário social que paira sobre as populações e suas práticas quanto com as identidades individuais e coletivas daí emergentes. Como vimos,

---

<sup>155</sup> Vale destacar, aqui, que nossa afirmação não busca fazer qualquer juízo de valor acerca daquelas obras, uma vez que, como postula, com uma oportuna analogia, Chiappini, “o defeito que muitas vezes a crítica aponta no escritor regionalista, do pitoresco, da cor local, do descritivismo, foi a seu tempo uma dura conquista. Da mesma forma, na pintura, só depois de pintar com perfeição a figura, o pintor pode aludir a ela por traços, cores e luzes” (CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 157 – 158).

<sup>156</sup> CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 157.



os níveis de interpretação textual demonstram o caráter balizador dos significados contidos nas representações coletivas, de forma que os indivíduos não raro encontram-se oprimidos por maneiras de ser tacitamente esperadas pela coletividade. As imagens evocadas relativamente ao patrão, à mulher, ao valentão etc., traduzem demandas silenciosas por determinadas ações, as quais, quando consideradas à luz das práticas culturais, exprimem a força daquela aura, daquele cimento social que perpassa a vida em sociedade e garante a relativa união dos sujeitos. Entretanto, parece haver, nesse processo, uma via de mão dupla. À medida que o imaginário social pode ser apreciado nas tradições que representam a região, que dão vida à regionalidade, é também ele um de seus formuladores, por encerrar em si o capital simbólico das normas de conduta desenvolvido ao longo do tempo, dizendo aos homens e mulheres como agir naquele contexto, naquela região.

Nessa perspectiva, se, como ensina Santos<sup>157</sup>, recorrendo a Geertz, a cultura não se circunscreve a uma região, mas sim a *escreve*, tecendo seus fios a partir de relações sociais, o imaginário social cumpre papel fundamental para tal escritura, já que impõe limites, enseja ações, imprime valores aos costumes e às práticas humanas. Parece claro que não é por estar inserido em um espaço geograficamente delimitado – a região – que esse conjunto de intimidades molda-se de determinada maneira. Pelo contrário, justamente a sua presença encarrega-se de *identificar* o local<sup>158</sup>, agora já não mais num plano geográfico, e sim cultural. Assim, enquanto a cultura escreve a região, o imaginário fomenta essa escritura, fornecendo o material simbólico necessário para que as relações sociais sejam travadas, para que os indivíduos saibam como lutar por suas identidades, para que sejam valoradas as práticas culturais e sua consolidação na mente da coletividade – nessa via de mão dupla – torne-se manifestação da região, escrevendo culturalmente o espaço físico.

Pela análise literária, percebemos que Guimarães Rosa faz uso desse imaginário que lhe foi tão familiar na infância – além de ter, já adulto e diplomata, participado de incursões pelo sertão, colhendo a matéria invisível do *ser-sertanejo* – para gestar uma nova realidade. A partir da cultura conhecida de longa data, a argúcia do literato não só literariza a região como também escreve uma nova, inexistente fora das páginas de seus livros. Mesmo sem abandonar as características apreendidas do real, o universo ficcional identifica-se por meio dos valores, tradições e costumes sublimados literariamente, os quais revelam os anseios coletivos em relação aos seus bens simbólicos de uma maneira que torna inconfundível o texto rosiano.

---

<sup>157</sup> SANTOS, Rafael José dos. Op. cit., p. 14.

<sup>158</sup> Recordamos, neste caso, a compreensão de Maffesoli, para quem “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens” (2001, p. 76).

Tal qual a realidade, com seus centros e periferias, nações e regiões, os arraiais de *Sagarana* encontram no conjunto das individualidades a expressão identitária da sociedade. Como vimos no caso de Mané Fulô e seu drama frente ao valentão Targino, dos peões de “O burrinho pedrês” e de tantas outras personagens, as regras para a vida social impõem e interditam ações, valoram seus resultados à medida que são partilhados entre os demais. Direcionando a interpretação dos sujeitos – não que eles não possuam vontades próprias ou sejam simples produtos das intimações objetivas, caso contrário não haveria rupturas nessa rede invisível, pois, como defende Durand, a imaginação aparece “como resultado de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural”<sup>159</sup> –, a aura de que fala Maffesoli contribui para expressar a região através do pensamento sertanejo, do *dever-ser* transcrito nos comportamentos, nas falas e na subjetividade das personagens. Colabora, portanto, para a construção da identidade coletiva, na medida em que torna esses homens diferentes dos demais. No entanto, a região literarizada ganha densidade não só pela matéria narrada, como também devido à forma narrativa.

Evidenciam-se os conflitos entre as intimações objetivas – aquelas demandas tácitas da sociedade por determinados comportamentos – e as subjetivas – as que se referem às vontades individuais –, donde não raro resultam dramas pelos quais os sujeitos sociais necessitam passar para efetivarem-se – ou não – como membros do grupo. As lutas pela identidade, nessa ótica, parecem percorrer os sinuosos e imperceptíveis caminhos tecidos nos feixes de relações basilares da cultura. É possível pensarmos que, passando-se num contexto diferenciado, urbano e moderno, onde a presença da autoridade oficial se fizesse intensa, a sequência de acontecimentos por que transitam personagens como Turíblio Todo, Cassiano Gomes, Augusto Matraga e seus conterrâneos tivesse um final diferente, muito embora, talvez, não menos trágico. Contudo, isso não muda o fato de que as intimações da regionalidade construída por Guimarães Rosa levam a confrontos humanos que teatralizam metonímias dos tantos outros que os homens vivem diariamente. Ao termo, a parte simboliza o todo; o particular sintetiza o universal.

A sublimação do imaginário social empregada pelo autor parece, em diversos momentos, ensejar a imagem da História enquanto engrenagem do absurdo, a que se refere Chaves<sup>160</sup>, ao suprimir as vontades individuais e jogar o ser humano num frenesi de respostas às cobranças sociais. Nesse processo, a obra de arte manifesta a visão do mundo do grupo, materializa seus anseios aos bens simbólicos, mesmo que calcada nas suas particularidades.

---

<sup>159</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 39, grifo nosso.

<sup>160</sup> CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit., p. 130.

Na abordagem do indivíduo também enquanto ser histórico, não há espaço para isenção, não há como exprimi-lo somente através do contexto, do meio. Ao menos não na obra que almeje o *status* de arte. Porém, por vezes é tênue o limite entre a estreiteza ideológica e a percuciente representação do real. Se, para alcançar seus objetivos, a arte não pode furtar-se à visão do mundo, a assumir posição nas trincheiras, também não deve incorrer no extremo de esquecer o sujeito em privilégio das ideias. A grandeza artística certamente passa pela força dessa visão, pela ruptura que instaura e por sua capacidade de velá-la nos detalhes da trama. Ora, o que seria de Machado de Assis sem a fina ironia de seus comentários para direcionar o ácido da sua crítica? Da mesma forma, o que seria de Guimarães Rosa sem a original síntese dos causos, costumes, tradições e valores sertanejos obtida na habilidade com a língua, para humanizá-los e torná-los tão vivos quanto o leitor, que percebe como seus aqueles dramas e os traduz para sua realidade?

Não parece, portanto, existir qualquer ultrapassagem do regional ao universal, ou melhor, da regionalidade à universalidade. Diferente das ideologias sacralizantes de muitos “ismos”, a regionalidade tão somente expressa o particular da região, assim como certa “urbanidade” poderia fazê-lo em relação ao centro. O problema reside na não consideração da periferia como algo de menor valor, posto que seus acontecimentos são tão reais e históricos quanto os centrais. As particularidades contidas nos feixes de relações que identificam a região e constroem sua regionalidade *mantêm-se* universais sempre que o fazer artístico lograr desprender a obra do instante e do local, propondo o alargamento dos horizontes de expectativas, os questionamentos individuais e subjetivos, a ruptura com as visões do mundo sacralizadas, por meio do refinamento estético capaz de não explicitar tudo ao leitor. Desse modo, a regionalidade, esse conjunto de características identitárias da região resultantes da dialética entre a subjetividade dos indivíduos e as intimações sociais a que se veem confrontados diariamente, por si só não limita o alcance metonímico da obra literária. Em suma, *Sagarana* não deixa de ser regional, não se torna “suprarregional”, como se necessitasse distanciar-se das obras que não lograram tanto êxito artístico. Trata-se, antes, do regionalismo que funde num amálgama a regionalidade e as personagens, sintetizando daí experiências preñes de universalidade.

Ainda nessa linha, as diferentes perspectivas de leitura observadas, por exemplo, em trabalhos como o de Dangelo Müller<sup>161</sup> mostram a desnecessidade de considerar-se uma ultrapassagem do regional ao universal. Enfim, é pelo mito do lobisomem que a obra se

---

<sup>161</sup> MÜLLER, Dangelo. *Mestre Amaro, um lobisomem do canavial: a representação da licantria em Fogo Morto*. Dissertação de mestrado. Caxias do Sul: UCS, 2009.

universaliza ou é o mito (universal) que se regionaliza? Em *Sagarana*, por sua vez, é pela expressão de dramas da condição humana (pré-concebidos como universais) que se expõe a universalidade ou são os mesmos dramas que exprimem sua regionalidade? Essa quase tautologia demonstra que a questão situa-se além *do que é* expresso, portanto já nas raias da *forma*. Afinal, como diria Durand, “o lugar do símbolo é pleno. Qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo”<sup>162</sup>, ao que poderíamos completar com uma ressalva para o campo literário: desde que identifique e signifique com competência experiências humanas. E se encontra justamente aí um dos pontos responsáveis por fazer com que tenhamos testemunhado historicamente uma oposição entre o regionalismo inicial e a categoria do universal, cuja força algumas vezes despertou movimentos para salvar regionalistas prestigiados dessa “incômoda” posição. Entretanto, como vimos, o regional que apresenta sua regionalidade sem cair nas armadilhas dos estereótipos pode muito bem permitir a visualização de seus aspectos universais, na falta de outra definição.

A universalidade, essa característica que podemos explicar como a capacidade do sentido de expandir-se simbolicamente a partir de um elemento particular, então, não se institui apenas no tratamento de temas tidos como inerentes à condição humana, já que eles podem variar culturalmente. Sem deixar de incluí-los, porém, ela parece ganhar existência na maneira como tais elementos são vertidos em palavras, propiciando a pluralidade de significados, o refinamento da arte. O universal, outrossim, não se destaca por adquirir validade para todos, como se abarcasse as problemáticas de todo o mundo. Na verdade, ele demanda do leitor certa capacidade de compreensão, alguma intimidade com a arte, para que possa ser apreendido em sua totalidade. Prova disso é a infinidade de leitores medianos que têm aversão a obras como *Grande sertão: veredas*, por considerá-las excessivamente complicadas, muito embora elas não tenham a expressão de sua universalidade reduzida por isso.

*Sagarana*, portanto, parece alcançar esse êxito, criando uma regionalidade própria, ao mesmo tempo em que deixa verter a universalidade da sua matéria. A obra não é regional *mas também* universal; tampouco deixa de pertencer ao Regionalismo por exprimir elementos de universalidade. Ao termo, a regionalidade que Guimarães Rosa representa na sua obra se pretende uma ampla visão do mundo, um modo de olhar que dê conta de abarcar complexas problemáticas humanas sem ignorar sua dimensão regional. Esta regionalidade se pretende uma universalidade porque questiona determinadas concepções históricas, revitalizando a

---

<sup>162</sup> DURAND, Gilbert. Op. cit., 2002, p. 411.

tradição regionalista como uma possível grande narrativa da cultura, um posicionamento ético e crítico em face de outros modos de encarar as relações sociais. *Sagarana* é regional e universal, porque transborda as fronteiras do signo e inscreve espaços simbólicos. Afinal, convidados “*for a walk and back again*”, passando pelas serras, avistando as boiadas, gente ruim e boa, as várias namoradas, viajamos por esse sertão que é dentro da gente, é do tamanho do mundo, tal qual a alma humana.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Guimarães Rosa e sobre sua obra

ARENDDT, João Claudio. A queda e ascensão de Augusto Matraga. In: *A Cor das Letras*. Feira de Santana: UEFS, v. 9, setembro/2008. Disponível em: [http://www.uefs.br/dlet/publicacoes/cor\\_das\\_letras/cordasletras\\_9-2008.pdf](http://www.uefs.br/dlet/publicacoes/cor_das_letras/cordasletras_9-2008.pdf) Acesso em: 13/10/09.

BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa (Literatura Comentada)*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 243 – 247.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HEMILEWSKI, Ada Maria. Travessias e Primeiras estórias. In: *Literatura em debate*. Frederico Westphalen: URI, v. 2, n. 2, julho/2008. Disponível em: [http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n2\\_6-TRAVESSIAS.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n2_6-TRAVESSIAS.pdf) Acesso em: 10/09/09.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Alegoria e política no sertão rosiano. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 400 – 423.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. *O regional e o universal em Guimarães Rosa*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. USP, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA\\_LEONEL.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_LEONEL.pdf) Acesso em: 10/09/09.

MACEDO, Tânia. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

PACHECO, Ana Paula *et alli*. *Decifrações de Guimarães Rosa*. CULT, São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda, n. 43, ano IV, p. 42 – 63, fev. 2001.

PELINSER, André Tessaro; ARENDT, João Claudio. Duelo: o paradoxo da morte fútil. In: *Darandina Revisteletrônica*. Juiz de Fora, vol. 2, n. 1, maio/2009. Disponível em: [http://www.darandina.ufjf.br/textos/maio\\_2009/artigos/artigo02.pdf](http://www.darandina.ufjf.br/textos/maio_2009/artigos/artigo02.pdf) Acesso em: 05/10/09.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51 – 87, jan./abr. 2008.

PIZA, Daniel *et alli*. *Dossiê Guimarães Rosa*. EntreLivros, São Paulo: Duetto Editorial, n. 09, ano I, p. 28 – 47, 2006.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 15 – 21.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de “Sagarana”. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 23 – 28.

\_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Noites no sertão* (Corpo de Baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

\_\_\_\_\_. Lenda, Conto, Poema? In: *Nonada*. Porto Alegre: Uniritter, v. 10, n. 10, 2007. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/35/11> Acesso em: 17/08/09.

SANTOS, Livia Ferreira. Sagarana, um livro de dois mundos. In: *Revista de Letras*. São Paulo, n. 28, 1988, p. 37 – 51.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

### **Demais obras consultadas**

ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. Imaginário social e representação literária: apontamentos sobre a poesia de Augusto Meyer. In: CHAVES, Flavio Loureiro;

- BATTISTI, Elisa (orgs.). *Cultura regional 2: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Einaudi*, n. 5. Lisboa, volume Anthropos-Homem, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Trad.: Guy Reynaud. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CECCAGNO, Douglas. *Ovelhas merinas: malditas feras – O imaginário social no teatro de Qorpo-Santo*. Dissertação de mestrado. Caxias do Sul: UCS, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Vol I*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2. ed. Paris: Éditions Robert Laffont S.A./Éditions Jupiter, 1982.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153 – 159. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128> Acesso em: 03/06/2010.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad.: Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco; COELHO, Haydée Ribeiro. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 415 – 433.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad.: Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.



- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOEFLE, Scott William. O sertanejo e os bichos – cognição ambiental na zona semi-árida nordestina. In: *Revista de Antropologia – USP*. São Paulo, v. 33, 1990.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. In: *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 2, jul-dez/2009. Disponível em: [http://www.ucs.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/lite\\_ralizacao.pdf](http://www.ucs.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/lite_ralizacao.pdf) Acesso em: 15/11/09.
- LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2005.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. 3. ed. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005a.
- \_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, agosto/2001.
- \_\_\_\_\_. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Trad.: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MÜLLER, Dangelo. *Mestre Amaro, um lobisomem do canavial: a representação da licantropia em Fogo Morto*. Dissertação de mestrado. Caxias do Sul: UCS, 2009.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 5, 1998. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701) Acesso em: 03/12/09.
- PAVIANI, Jayme. *Cultura, humanismo & globalização*. 2. ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2007.
- PINTOS, Juan-Luis. *Los Imaginarios Sociales – la nueva construcción de la realidad social*. Maliaño: Editorial Sal Terrae/Madrid: Fe y Secularidad, 1995.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Caxias do Sul: EDUCS, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Processos Culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.
- QUIROGA, Horacio. *Vozes da selva*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.
- SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. In: *Revista Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul, n. 2, jul-dez/2009. Disponível em: [http://www.ucs.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/relatos\\_regionalidade.pdf](http://www.ucs.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/relatos_regionalidade.pdf) Acesso em: 15/11/09.
- SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (orgs.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.