

OLÍVIA DIAS QUEIRÓS

A MAGIA DO SERTÃO DE ROSA

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de qualificação.

Teorias e crítica da narrativa

Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Silva Camarani

Bolsista CNPQ

ARARAQUARA – S.P.

2014

OLÍVIA DIAS QUEIRÓS

A MAGIA DO SERTÃO DE ROSA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção Mestre em Estudos literários. Exemplar apresentado para exame de qualificação.

Teorias e críticas da narrativa

Prof^ªDr^ª Ana Luiza Silva Camarani

Bolsista CNPQ

Data da qualificação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª Dr^ª Ana Luiza Silva Camarani

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP

Membro Titular: Prof^º Dr^º Paulo Sérgio Marques
Doutor pela UNESP de Araraquara

Membro Titular: Prof^ª Dr^ª Silvia Beatriz Adoue

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP

Membro suplente: Prof^ª Dr^ª Maria Celia de Moraes Leonel

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu avô Francisco (*in memoriam*) por me mostrar a magia das estórias do sertão.

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Luiza Silva Camarani, não somente por me orientar desde a Iniciação Científica, mas pelo carinho, dedicação e confiança durante todo o mestrado.

Aos meus pais, Delci e Maria do Rosário, por me proporcionarem a vida e ensinar que podemos chegar onde quisermos desde que haja paciência e fé para alcançar os objetivos.

À Detinha, por me apoiar nos momentos em que mais precisei.

À Cristina, pelas conversas e pedidos de calma, acreditando que no fim tudo daria certo.

À Raquel, pelo auxílio de sempre nas questões práticas e pelo amor sempre demonstrado.

Ao Nei, por me fazer entender que brigas entre irmãos só servem para fortalecer os laços e mostrar o quanto se amam.

À Jessica e Aline, companheiras de casa, pela paciência em ouvir as reclamações nos momentos finais deste trabalho.

Ao Michel, pelas contribuições linguísticas e pelo ombro sempre amigo.

À Larissa, Ângela, Ana Paula, Bia, Marisa, Laura, Bea, Priscila, Tainá, Kelli e Hícaro por todas as conversas, discussões (literárias ou não) e palavras de apoio nos momentos mais difíceis, sempre deixando a certeza de que tudo sairia bem.

Aos meus amigos, que, perto ou longe, contribuíram para a construção desse trabalho.

Ao Guillermo, pela paciência e carinho durante a fase final deste trabalho.

À Professora Márcia Valeria Zamboni Gobbi, por me orientar na germinação da ideia deste trabalho e pela sinceridade nos momentos cruciais.

Às Professoras Maria Célia Moraes Leonel e Silvia Beatriz Adoue, pelas contribuições na banca da qualificação, primordiais para a finalização deste trabalho.

–O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, mas que elas vão sempre mudando.”

João Guimarães Rosa – Grande Sertão: veredas

RESUMO

Considerado um dos expoentes do terceiro movimento modernista brasileiro, João Guimarães Rosa caracteriza-se como um escritor regionalista que tem como ponto de partida a representação do universo sertanejo mineiro para fazê-lo transcender a uma esfera mágica e poética, por meio de uma sincrética mescla de prosa e poesia. Nesse sentido, o percurso artístico de sua obra deu continuidade à exploração dos modernistas da segunda geração, que buscaram retratar um Brasil sertanejo, e inovou na linguagem e na abordagem literária. Tratando temas sobre os contrastes da realidade brasileira a partir da diversidade cultural mineira, o escritor não só propiciou um aprofundamento na exploração da temática regional, como também soube gerar uma forma artística diferenciada, seja na maneira como aborda a cultura, seja no tratamento inovador da linguagem, através dos regionalismos linguísticos e dos neologismos. Sendo assim, é desse quadro cultural mineiro que o escritor colhe a matéria mágica que compõe sua narrativa, como ocorre nos contos “São Marcos” e “Corpo Fechado” - presentes em seu primeiro livro, *Sagarana*, publicado em 1946 -, ambos objetos de estudo deste trabalho. O modo como o escritor apresenta a religião e a magia nestes dois contos permite que sejam abordados por meio da categoria proposta pelo estudioso inglês, William Spindler: o realismo mágico antropológico, em que o narrador busca uma consciência mágica nas personagens, ainda que haja uma ambiguidade em relação à existência da crença, cuja manifestação advém da tradição mítica. Portanto, na obra de João Guimarães Rosa, as lendas e credences locais colhidas tanto nos hábitos e na religião do povo mineiro, quanto na natureza local, bem como o tratamento formal que o autor dá aos seus textos, considerando-se a escolha dos narradores e do espaço, são elementos que permitem a aproximação dos contos selecionados com o realismo mágico, corrente literária contemporânea do autor, desenvolvida, principalmente, na América Latina a partir dos anos de 1940.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Guimarães Rosa. Realismo Mágico. Regionalismo.

ABSTRACT

João Guimarães Rosa is considered one of the exponents of the third Brazilian modernist movement, characterized as a regionalist writer who departs from the backcountry of Minas Gerais and transcends it to a magical and poetic sphere, through a syncretic poetic prose. In that sense, the artistic career of his work was followed by later modernists who sought to portray Brazil's country side, and innovated in language and literary approach. Addressing the contrasts issues of Brazilian reality and the cultural diversity of Minas Gerais, the writer provided a deepened inquiry into the regional themes while created a new artistic form, in the way he addresses the culture in innovative treatment of language through the linguistic regionalisms and neologisms. Thus, this is the mineiro cultural framework which the writer collects the raw magic materials that sets his narrative, as in tales "São Marcos" and "Corpo Fechado", present in his first book, published in 1946, *Sagarana*, both objects of study this work. The way the writer discusses religion and magic in these two tales configures his style in the literary category proposed by the English scholar, William Spindler, it is called anthropological magical realism, one in which the narrator seeks a magical consciousness of the characters, even though there is an ambiguity regarding whether or not to believe in magic, this awakening comes from the mythical tradition. Hence, in João Guimarães Rosa works the legends and local superstitions collected not only in the habits and religion of the Minas Gerais people as well as the local nature allow an approach with magical realism with the formal treatment the author uses on his texts, such as the choice of narrators and space, the former being the current of contemporary literature of João Guimarães Rosa that was developed mainly in Latin America in the 1940s.

Keywords: Brazilian Literature, Guimarães Rosa, Magic Realism, Regionalism.

SUMÁRIO

1. Introdução	09
2. Embasamento teórico	11
2.1 Os desdobramentos do realismo mágico na literatura	12
2.2 O mágico na visão dos antropólogos	19
2.3 Proposições genettianas: as estruturas narrativas	27
2.3.1 Voz	27
2.3.2 Modo	30
3. O universo mágico de Guimarães Rosa	33
4. “São Marcos”: o despertar para o mágico	42
4.1 Os desdobramentos de um narrador-personagem	47
4.2 O passeio mágico: configurações espaciais	50
4.3 A feitiçaria decorrente do sincretismo religioso	55
4.4 O realismo mágico antropológico em “São Marcos”	60
4.5 A força da palavra mágica	66
5. “Corpo fechado”: um observador curioso	73
5.1 O poder transformador do feitiço	82
5.2 Manuel Fulô, um herói às avessas	85
6. Considerações finais	89
7. Referências bibliográficas	92
8. Bibliografia consultada	97

1. Introdução

O escritor João Guimarães Rosa, com uma habilidade particular no tratamento artístico do signo linguístico, apresentou, ao lançar *Sagarana*, uma inovadora perspectiva literário-regionalista para a prosa nacional.

Sem intenções nacionalistas e com perfeito equilíbrio entre forma e conteúdo, o autor uniu temas e linguagem no processo de criação da matéria regional nos nove contos que compõem a obra. Dessa forma, representou a realidade do homem sertanejo de uma maneira complexa, retratando não apenas o cenário de uma região, o sertão de Minas Gerais, mas parte da riqueza mística que rege a cultura popular.

Abordando a realidade brasileira em seus contrastes, partindo da relação dessa diversidade cultural própria do interior brasileiro, o escritor não só tornou possível um aprofundamento na exploração da temática regional, como também soube criar uma forma artística adequada tanto ao processo de construção das tramas, quanto ao gesto inovador no tratamento ao signo linguístico, cujo resultado é uma literatura tida como universal.

Assim, o presente trabalho, tem como objetivo observar a forma como Guimarães Rosa utiliza o mundo sertanejo para compor uma narrativa singular e mágica, realizando-se o estudo de dois contos de seu livro de estreia, “São Marcos” e “Corpo fechado”.

O estudo de algumas categorias narrativas – tempo, espaço e personagem – demonstrou o entrelaçamento desses elementos e o efeito de sentido que é construtor das especificidades da narrativa rosiana. Essas categorias consolidam-se nesses contos, formando uma rede narrativa que prende o leitor, mergulhando-o em um ambiente onde é propícia a existência de feitiços e feiticeiros, reza brava e corpo fechado.

Por essas peculiaridades pensou-se no estudo da obra do escritor por uma perspectiva ainda pouco estudada, o realismo mágico. A análise das categorias narrativas permite verificar em que medida a organização do tempo e do espaço, com ênfase no discurso descritivo, a determinação do foco narrativo, como a escolha dos narradores, formam o universo propício aos encantamentos e ao saber popular relativo à magia, características do realismo mágico antropológico.

A análise de “São Marcos” volta-se para o desdobramento do narrador-personagem, João/José/Izé que relata sua experiência mágica no pequeno povoado de Calango-Frito. O

lugar é impregnado de crenças, rezas e feitiços e o protagonista livra-se de um malefício através de uma reza brava, a de “São Marcos e São Manso”. As descrições nesse conto são muito relevantes para a análise pelo viés do realismo mágico, pois possuem um aspecto poético, propiciando uma dimensão mágica da natureza do sertão, uma vez que esta se apresenta como cenário propício à experiência do protagonista. Dessa forma, a análise tenta contemplar não somente a relação da personagem com o mágico proveniente desse ambiente, como também a relação que o narrador possui com o discurso poético, já que a palavra nesse conto adquire sentidos mágicos.

Em “Corpo fechado” a análise ressalta a importância do narrador homodiegético que contribui para a presença das duas vozes, características do realismo mágico antropológico, no texto. Ao escolher um narrador-doutor, Guimarães Rosa instaura uma ambiguidade acerca da presença do mágico no texto. Além disso, destaca a importância da magia para ascensão da personagem principal, Manuel Fulô, a valentão do arraial de Laginha. Foi feita, ainda, uma análise da personagem Manuel Fulô como uma espécie de herói às avessas, revelando assim, a aproximação do conto de Guimarães Rosa com os contos populares, provenientes da tradição oral tão cara ao realismo mágico antropológico.

Para a análise da construção das estruturas narrativas pertencentes às obras escolhidas, buscaram-se instrumentos teóricos variados. A investigação das peculiaridades do narrador rosiano, um verdadeiro contador de causos, foi feita a partir da teoria genettiana, que fornece condições para que sejam descobertos os recursos do narrador em sua condição de responsável por cativar o leitor da narrativa.

Para o estudo da magia, principalmente no que se refere a crenças e feitiçarias, a pesquisa foi desenvolvida com a leitura de textos de antropologia que auxiliam na compreensão desse tipo de atividade e na caracterização sócio-cultural dos que as praticam.

Para o estudo do realismo mágico realizou-se a pesquisa e leitura sobre a origem do termo e as várias definições que possui, desde seu surgimento até a atualidade. As proposições do inglês William Spindler contemplaram de forma mais satisfatória a intenção deste estudo e optou-se pela utilização de uma das categorias proposta pelo crítico, o realismo mágico antropológico, nas obras escolhidas. Portanto a análise da magia na obra parte da compreensão dos elementos mágicos para, em seguida, desvelar a construção desse tipo de realismo mágico nos contos de Guimarães Rosa.

2. Embasamento teórico

O estudo da obra de Guimarães Rosa sob a perspectiva do realismo mágico exige um olhar atento a mais de um elemento da estrutura narrativa e do discurso. Para a análise da construção dessas estruturas dos textos escolhidos, fizeram-se necessárias consultas a instrumentos teóricos que buscam o entendimento da importância que estas possuem em um texto literário.

A leitura das obras deixa claro que a análise de apenas uma categoria narrativa não é suficiente para que se possa observar o tratamento do mágico, visto que cada escolha estrutural como focalização, narração, organização do tempo e do espaço, das personagens são determinantes para a formação de um universo favorável às lendas e mitos do saber popular que levam à presença da magia nos textos.

Dessa forma, alguns estudos foram selecionados, visando à análise desses elementos. Inicialmente, serão apresentadas as teorias acerca do realismo mágico através de um estudo histórico sobre a origem do termo, que foi, e ainda é bastante discutido. Como o intuito do trabalho não é se aprofundar nessas discussões conceituais tomou-se como base para a análise as proposições do inglês William Spindler (1994) de realismo mágico antropológico.

Partindo da definição de Spindler (1994) fez-se necessária uma reflexão acerca da magia vista pela perspectiva da antropologia, utilizando os estudos de Marcel Mauss (1974), Malinowski (1948), James Frazer (1978), entre outros, na tentativa de justificar a aproximação da obra rosiana com o realismo mágico antropológico, já que a magia nas obras do escritor mineiro está diretamente ligada às tradições culturais e religiosas do povo mineiro.

Por fim, efetua-se a apresentação das teorias de Gérard Genette sobre o modo e a voz da narrativa, presentes no livro *O discurso da narrativa* (s/d), uma vez que a escolha de cada categoria narrativa é importante para a caracterização da obra como realista mágica.

2.1 Os desdobramentos do realismo mágico na literatura

O realismo mágico, como tendência literária, é comumente associado a escritores latino-americanos, ainda que o termo tenha sido utilizado pela primeira vez em 1925, na Alemanha, pelo crítico e historiador Franz Roh, em um artigo publicado pela **Revista do Ocidente**, intitulado “O realismo mágico”, onde do ponto de vista artístico a proposta realista mágica

[...] era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de ante-guerra [que pregava a supremacia da personalidade humana, com as forças desconhecidas da alma destruindo a superfície lógica], mas pelo reverso, representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam”. (CHIAMPI, 1980, p.21)

Em algumas passagens de seu livro, Roh deixa supor uma realidade milagrosa *em si*, produzida pela persistência e duração de certos objetos, em meio à constante dissolução e mudança do universo. Na sequência das análises sobre a pintura dos anos 1920-25, Roh dedicou-se a alguns desenvolvimentos pós-expressionistas nos domínios da música e da literatura sugerindo, de modo implícito, que correspondências podem ser estabelecidas entre as estéticas desses diferentes domínios.

Na mesma época, durante a década de 1920, o italiano Massimo Bontempelli, mencionava os termos “realismo místico” e “realismo mágico” como fórmulas que superavam o futurismo, movimento estético que exaltou a vida moderna e procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, rompendo, assim, com os meios tradicionais da expressão literária. Para Bontempelli, assim como para Roh, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto”. (CHIAMPI, 1980, p.22). O realismo mágico foi entendido então não como uma mistura de realidade e fantasia, mas uma maneira de revelar o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade do dia a dia.

O primeiro a sair do âmbito das artes plásticas e incorporar o termo na crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em *Letras y Hombres de Venezuela*, de 1948, onde dizia que se a realidade é considerada misteriosa, ou “mágica”, cabe ao narrador

–adivinhá-la”; se a realidade é considerada –prosaica”, cabe a ele –negá-la”. Contudo, Irlemar Chiampi (1980) vê essa definição como ambígua e, nota que o problema da implantação do termo realismo mágico na crítica hispano-americana envolve ora a deficiência metalinguística (os dados –reais” são denominadas –realistas”), ora o duplo enfoque da questão. Por isso opta pela definição de realismo maravilhoso, nomenclatura advinda da obra do cubano Alejo Carpentier.

O historiador cultural e dissidente do movimento surrealista, Alejo Carpentier, descreve, em 1949, no prefácio do seu livro *El Reino de este mundo*, uma realidade ampliada diferente daquela proposta pelos surrealistas, que fosse própria da América Latina, a que nomeou *real maravilloso*: “[...] tudo isso ficou particularmente evidente durante minha permanência no Haiti, quando vivi em contato diário com aquilo que poderíamos chamar de Realidade Maravilhosa” (CARPENTIER, 1985, p. 10). A crítica considera o maravilhoso como princípio ordenador de sua narrativa, uma vez que o artista extrai dos fragmentos do mundo a matéria a ser transformada.

Para Carpentier, o *realismo maravilloso*, diferentemente do surrealismo, estabelece duas diferentes –visões de mundo (uma racional, moderna e discursiva; a outra mágica, tradicional e intuitiva), como se elas não fossem contraditórias” (SPINDLER, 1993, p. 76). Assim, o realismo maravilhoso buscava evidenciar a realidade alterada pelos mitos e pelas lendas, ao invés de examinar uma realidade separada e oculta do cotidiano, como acontecia no surrealismo. Dessa maneira, para Carpentier, o *real maravilloso* se origina da exuberância da realidade latino-americana, do seu abundante exotismo, do místico, da presença da mestiçagem.

Contudo, o realismo mágico cresceu, enquanto categoria literária, durante a década de 1950, e, em 1954, Angel Flores popularizou o termo na conferência –Magicalrealism in Spanish American fiction”, proferida no Congresso da –ModernLanguagesAssociation” em Nova Iorque. Neste trabalho, Flores procurou reconhecer a história da nova corrente ficcional para depois criar o conceito de realismo mágico a partir do ponto de vista narrativo, colocando assim em voga o novo termo.

Luis Leal vai propor uma definição de realismo mágico apoiado no lema anti-expressionista de Franz Roh e na proposta surrealista da ontologia da realidade, ou seja, algo que é intrínseco ao real. Para ele, essa nova tendência não pretende criar mundos imaginários,

já que o escritor busca descobrir na realidade o mistério que existe nas coisas, na vida e nas ações humanas. Para Chiampi (1980, p. 27), a vinculação do conceito com a origem do termo, na pintura, bem como com a inclusão da reflexão de Carpentier sobre o *real maravilloso americano* na questão possibilitaram ao autor introduzir a faceta *realista* do realismo mágico [...].”

Em 1980, Irlemar Chiampi (1980, p. 19) publicou, no Brasil, o livro *O realismo maravilhoso*, onde afirma que o termo realismo mágico é onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana”. A autora discute criticamente o histórico do termo realismo mágico, desde o nascimento nas artes plásticas até a incorporação à crítica literária.

Chiampi (1980, p.34) vai analisar a matéria conceitual do prólogo de Alejo Carpentier, onde identifica dois níveis de definição do real maravilhoso americano. “De um lado, o maravilhoso aparece como produto da percepção deformadora do sujeito, de outro como um componente da realidade. Os pontos de vista fenomenológico e ontológico vêm entrelaçados.” A fenomenologia faz um estudo imanente do texto literário, voltando toda a atenção ao texto em si, e para o que o autor expressou dentro do texto, desconsiderando suposições que seriam extra-textuais. Já a ontologia busca um estudo do ser, da realidade e das questões de metafísica de um texto. Busca no texto o que é concebido como natureza comum inerente a todos os seres. Portanto, para Carpentier o realismo maravilhoso é ao mesmo tempo imanente em sua forma e metafísico em seu conteúdo.

Mesmo que Carpentier tenha dedicado parte de seu prólogo a uma polêmica com o surrealismo, a autora vai observar que existe uma relação entre a obra de Carpentier e a corrente europeia, começando pela “[...] *iluminação sistemática dos outros lugares*”, ou o *perpétuo passeio em plena zona interdita* “[...]” (CHIAMPI, 1980, p.34) de Breton, que formam uma inspiração para as teorias sobre o real maravilhoso americano, demonstrando a importância do surrealismo para a concepção do realismo mágico.

Após esse estudo crítico dos conceitos de mágico, fantástico e maravilhoso, e uma discussão acerca das variações conceituais do termo que designa a nova tendência literária, Chiampi (1980, p. 43) opta pelo termo realismo maravilhoso, já que considera o termo *mágico*” como *tomada* de uma outra série cultural.”

Ainda em 1980, Selma Calasans Rodrigues apresenta um estudo sobre o realismo

mágico, em seu livro *O fantástico* (1980). Nele, a autora se propõe a explicar os significados de mágico e do maravilhoso na literatura. Utilizando uma linguagem bastante acessível Rodrigues vai recusar prontamente, assim como Chiampi, “a nomenclatura ‘realismo mágico’ por achá-la imprópria para a literatura.” (RODRIGUES, 1988, p. 50) e discute a difusão do termo realismo mágico entre a crítica literária.

Sobre a questão do início do realismo mágico na literatura, Calasans Rodrigues concorda com o crítico Emir Rodrigues Monegal que toma **História universal da infâmia** publicada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges em 1935, como ponto de partida da corrente, mostrando a influência de Kafka.

A autora também cita nomes como Luis Leal e Massimo Bontempelli, crítico italiano, que reconheceu na arte realista mágica um impulso metafísico. A crítica ainda destaca a obra de Carpentier que, ao contrário destes, vai se destacar utilizando outro termo para definir esse mesmo novo realismo, o maravilhoso, que provêm do termo em latim *mirabilia*, referindo-se “[...] ao ato, pessoa ou coisa admirável, ou prodígio”. (RODRIGUES, 1988, p.54).

Esse maravilhoso, que na teoria literária está ligado à intervenção de deuses ou seres sobrenaturais na poesia ou prosa, e que pode ser pagão ou cristão vai admitir, segundo Rodrigues, “[...] que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais [...]”. (RODRIGUES, 1988, p. 56)

Partindo dessas ideias sobre o maravilhoso, Rodrigues vai falar, especificamente, a respeito do maravilhoso surrealista de André Breton, onde a loucura, o sonho, o amor, por fim, tudo o que tem uma energia e contribui ao desejo seria forma de transgressão do interdito, sendo assim um meio de conseguir alcançar o maravilhoso como expressão artística. Breton queria alcançar um estado que unisse sonho e realidade, numa espécie de surrealidade. Entretanto, segundo a autora, esse maravilhoso vai ser diferente do realismo maravilhoso latino americano. O maravilhoso europeu, segundo Carpentier, se reduz a nada, já que, ao contrário, é na própria realidade, mergulhada em crenças míticas e religiões primitivas, que ele encontra redefinição de super-realidade, que para ser vivida é necessária a fé e sua aceitação.

Apesar de pautar-se nas ideias de Chiampi sobre o realismo maravilhoso, nota-se no discurso de Rodrigues que a estudiosa vai além ao diferenciar duas tendências na literatura hispano-americana: uma que vai deter-se no espaço urbano, e outra que explora o espaço

rural, apresentando, nesta última, um intertexto com mitos e lendas.

Na década de 1990, o inglês William Spindler com base nas teorias dos críticos hispano-americanos sobre o conceito de realismo mágico, expõe dois usos para o termo: o original e o atual. O uso original se refere ao tipo de obra literária ou artística que mostra a realidade de um ponto de vista incomum sem ultrapassar os limites do natural, mas que induz o leitor a um senso de irrealidade. O uso atual, que substituiria o primeiro, descreve textos em que duas visões de mundo contrárias – uma “racional” e outra “mágica” – são expostas como se não fossem opostas, lançando mão de mitos e crenças de grupos etno-culturais para os quais não se manifesta tal contradição. Todavia, o teórico inglês, ao contrário de Carpentier, acredita que os dois usos são dois lados da mesma moeda, e propõe três tipos diferentes de realismo mágico: o metafísico, o antropológico e o ontológico.

O realismo mágico metafísico (SPINDLER, 1993, p. 79) corresponderia à definição original do termo, à conceituação de Roh, ou seja, refere-se à descoberta do mistério oculto na realidade do cotidiano, em que um acontecimento comum é focalizado como se fosse algo sobrenatural. Na literatura, o realismo mágico metafísico se manifesta em textos que persuadem o leitor a um senso de irrealidade por meio da técnica do estranhamento, em que um acontecimento banal é descrito como se fosse algo novo e desconhecido, sem conter explicitamente o sobrenatural. Segundo Spindler é perceptível, nesse tipo de narrativa, a presença de um mundo que, apesar de ser narrado dentro dos limites do real, acaba por provocar no leitor uma sensação estranha e desconcertante, como acontece em alguns textos de Dino Buzzati e Jorge Luis Borges. Outra característica própria desse tipo de realismo mágico é a possibilidade de levar o leitor a se deparar com a alegoria de uma realidade camuflada, como acontece na obra *O Processo*, de Kafka.

A segunda categoria é chamada de realismo mágico antropológico, em que o narrador normalmente tem “duas vozes”, uma retratando acontecimentos de um ponto de vista racional (componente “realista”), outra do ponto de vista sobrenatural (elemento mágico). Esse contraste é resolvido pelo autor quando este adota ou refere-se aos mitos e à história cultural de um grupo étnico ou social. Essa definição é comumente associada à ficção latino-americana, porém a presença de uma visão mágica e mítica na cultura popular, que existe juntamente com a mentalidade racional característica da modernidade, não é fenômeno exclusivo da América Latina, uma vez que se manifesta em todas as áreas do mundo, onde os escritores se utilizam do realismo mágico ao compartilharem preocupações parecidas com as

dos escritores latino-americanos. O que ocorre, segundo Spindler, é que na literatura latino-americana o realismo mágico antropológico faz parte “[...] de uma tendência mais geral, que reflete uma preocupação temática e formal com o estranho, o grotesco e o inexplicável, e também com a violência, a deformidade e o exagero.” (SPINDLER, 1993, p. 81). Segundo o crítico, é o caso da ficção de escritores como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo, entre outros. Nesse tipo de realismo mágico existe uma “consciência mágica” nas personagens, que é observada pelo autor como igual ou superior ao racionalismo ocidental. É essa a característica que liga o realismo mágico antropológico à cultura popular, ao realismo maravilhoso de Carpentier e aos textos literários de Guimarães Rosa.

Já a terceira categoria, definida como realismo mágico ontológico, ao contrário do realismo mágico antropológico, não recorre a nenhuma perspectiva cultural para resolver sua antinomia, pois nele o sobrenatural aparece de maneira muito realista, como se não contradissesse a razão. Além disso, não há explicações para os fatos impossíveis que acontecem na narrativa. O narrador desse tipo de realismo mágico não possui inquietação ou perturbação com o sobrenatural, ele o descreve como se fosse algo normal do dia a dia, como se fosse parte da vida comum. Aqui a palavra “mágico” corresponde aos acontecimentos impossíveis que contradizem as leis racionais, destituídos de uma explicação convincente. Spindler (1993) afirma que os textos que apresentam o realismo mágico ontológico são classificados como realistas mágicos porque as visões “subjetivas” são apresentadas por um narrador “objetivo” e impessoal, por outras personagens ou pela descrição realista dos acontecimentos dentro de uma estrutura normal e aceitável. Alguns textos de Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges se encaixariam nessa categoria.

Na década de noventa, vários outros estudos críticos sobre o que passa definitivamente a ser denominado “realismo mágico” foram publicados, dentre os quais o da canadense Jeanne Delabere-Garant (1995) que, baseada em estudos sobre a literatura de língua inglesa, que, seguindo a linha de Spindler, apresenta três tipos de realismo mágico: o “realismo psíquico”, o “realismo místico” e o “realismo grotesco”.

O “realismo psíquico” é uma manifestação física que acontece no interior da psique. “Ele remonta a uma variedade europeia antiga e pode ser encontrada nas obras de, entre outros, Massimo Bontempelli, Ernst Jünger, Johan Daisne, Hubert Lampa, Julien Green e Julien Gracq.” (DELBAERE-GARANT, 1995) Nele a “magia” é frequentemente uma objetificação

dos conflitos interiores do herói, por isso, existe uma imprecisão do cenário e a temática é quase sempre de elementos ligados à jornada de iniciação.

O “realismo mítico”, por sua vez, será aplicado às regiões que possuem “espaços não-consumidos”, pois as imagens “mágicas” são recolhidas do próprio ambiente físico e não mais projetadas pela mente da personagem. A interpenetração do real e da magia, então, é literal e não mais metafórica, e a paisagem passa a ser ativa e não mais passiva, onde ocorre uma profunda ligação entre personagem e ambiente.

O “realismo grotesco” é a mistura “do pequeno conto norte-americano, do barroco latino-americano e do ‘carnavalesco’ bakhtiniano.” (DELBAERE-GARANT, 1995, p. 8). Serão utilizados elementos grotescos para informar a excentricidade “anárquica” do narrador que é popular e pode aumentar e distorcer a realidade tornando-a mais verdadeira. A autora sugere que o “realismo grotesco” seja utilizado “não apenas para o discurso popular, mas também para toda espécie de distorção hiperbólica que cria um senso de estranhamento por meio da confusão ou interpenetração de reinos diferentes como animado/inanimado ou humano/animal.” (1995, p.8).

Assim sendo, se verificarmos a evolução do termo “realismo mágico” dentro do discurso literário, torna-se evidente uma série de questões que demonstram os problemas relativos à conceituação dessa tendência, mas não é objetivo deste trabalho julgar ou propor qualquer nova terminologia. Dessa forma, foram escolhidas como apoio teórico para esta pesquisa, as categorias expostas por William Spindler, da qual destacaremos o conceito de realismo mágico antropológico por sua ligação direta com a cultura popular, aspecto importante da obra de Guimarães Rosa.

2.2 O mágico na visão dos antropólogos

O que motivou a leitura de alguns estudos antropológicos voltados para a magia foi a necessidade de entendê-la a partir dos elementos que a constituem. A análise tem a intenção de partir da compreensão do fenômeno para, em seguida, desvendar a releitura e a reconstrução feitas no conto de Guimarães Rosa e o modo como o tema foi artisticamente tratado dentro da categoria literária de realismo mágico antropológico. Contudo, explicar o que é magia não é o foco deste trabalho, mas fazer uma reflexão na tentativa de compreender as condições que privilegiam sua manifestação, para entender melhor o modo como esse tema foi abordado na obra rosiana e em outras obras realistas mágicas.

Não existe uma definição única para o termo magia entre os antropólogos. O que encontramos é a descrição de componentes do campo mágico e ritualístico em contraposição a outros campos, como o religioso e o científico, que parecem fazer fronteiras com o primeiro.

A partir das relações entre magia/ciência e magia/religião, os antropólogos buscaram aproximações e oposições entre essas áreas que possibilitaram construir a ideia de um campo de magia, termo utilizado por Beattie (1971). Na organização desse campo estão presentes o mágico, o rito, a tradição subjacente e o reconhecimento coletivo, sendo este fundamental para a confirmação da eficácia simbólica. O outro está presente tanto naquele que pode se beneficiar (ou não) da magia, como no admirador dos seus efeitos. Além de estudar esses elementos que compõem a magia, os antropólogos analisam o tratamento dado a eles pelas sociedades primitivas, ao lado dos valores sociais. O conceito de símbolo é de grande interesse, e importância, para a análise da magia.

Desde o final do século XIX, estudiosos preocupados em entender o porquê da crença na magia têm se dedicado a estudos sobre a organização de alguns grupos primitivos, que buscam respostas e soluções para os infortúnios da vida nas atividades mágicas. Coincidências, para esses povos, não são explicações convincentes para essas soluções mágicas, pois acreditam piamente no poder da magia.

Dentre os importantes estudos que contribuíram para a ampliação, discussão e compreensão do termo magia, estão as proposições de James Frazer (*apud* Mauss, 1974), que no final do século XIX, aproximou magia e ciência e pressupôs uma ação mecânica da natureza (causalidades), estabelecendo leis de simpatia. O antropólogo preocupou-se em

distinguir magia e religião: a magia trabalharia com forças imanentes e a religião com forças transcendentais, acrescentando, ainda, que a magia seria menos complexa do que a religião.

Suas ideias foram contestadas por Marcel Mauss e Henri Hubert (1974). Para esses dois antropólogos, a magia e a religião são igualmente complexas, uma vez que a ideia de o simples vir antes do complexo foi superada pela antropologia. Além disso, a magia, em muitos momentos, recorre a entidades sobrenaturais e a religião pratica atos mágicos em seus cultos.

Marcel Mauss, em *Esboço de uma teoria geral da magia* (1974), faz os seguintes comentários sobre o posicionamento de Frazer quanto à aproximação entre magia e religião:

O primeiro [critério] é que o rito mágico é um rito simpático – o que é um sinal insuficiente. Não apenas há ritos mágicos que não são ritos simpáticos, como ainda a simpatia não é particular à magia, pois há atos simpáticos na religião.

O segundo critério proposto por Frazer é que o rito mágico age ordinariamente por si mesmo, coage, enquanto o rito religioso adora e concilia, mas esta distinção ainda está longe de ser suficiente, porque, frequentemente, o rito religioso também coage, e o deus, na maior parte das religiões antigas, não era, de forma alguma, capaz de negar-se a um rito cumprido corretamente. (MAUSS, 1974, p.49)

Frazer considera a magia um fato anterior à ciência e sistematiza as práticas mágicas baseando-se no princípio científico da causalidade. É esse o fundamento de sua teoria e sua contribuição foi estabelecer as leis de simpatia: a lei de similaridade e a lei de contiguidade. Essas leis estão desenvolvidas a partir da seguinte fórmula: “[...] o semelhante produz o semelhantes; as coisas que estiveram, mas deixaram de estar em contato, continuam a agir umas sobre as outras como se o contato persistisse.” (FRAZER apud MAUSS, 1974, p. 40). As relações simpáticas de contiguidade e de similaridade definem a magia de contágio e a imitativa. Na magia de contágio, o mágico age sobre um objeto que pertenceu a alguma pessoa (contiguidade) e na magia imitativa, o mágico acredita produzir o efeito por imitação. Por último, há a lei de contrariedade, em que o contrário age sobre seu contrário.

Na lei da contiguidade, afirma-se que em cada uma das partes do ser, mesmo separadas, está representada a totalidade. Os objetos utilizados pelas pessoas são assimilados às partes destacadas do corpo. Logo, tudo o que entra em contato com a pessoa é transformado em parte constitutiva de sua personalidade.

Frazer denominou de simpatia mimética os fenômenos de contágio, descrevendo duas formas distintas: o semelhante evoca o semelhante e especialmente cura o semelhante. Na primeira afirma-se que

[...] a similitude equivale à contiguidade. A imagem está para a coisa como parte está para o todo. Falando de outra maneira, uma simples figura é, fora de todo contato e de toda comunicação direta, integralmente representativa. Esta é a fórmula que parece ser aplicada nas cerimônias de enfeitiçamento. (MAUSS, 1974, p. 97)

É através da lei da similaridade (ou imitativa) que se explica a maioria das cerimônias de enfeitiçamento, nas quais a imagem da pessoa a ser enfeitiçada é representada por um boneco ou desenho. É papel do feiticeiro, então, especificar o malefício enviado, para que não haja a expansão dos males, retornando na forma de graves consequências.

Assim como a lei de contiguidade, a lei de similaridade é válida não somente para as pessoas e para as suas almas, como também para as coisas e para as formas que essas assumem, tanto para o possível quanto para o real, para o moral como para o material. A noção de imagem, alargando-se, torna-se a noção de símbolo. (MAUSS, 1974, p. 98).

Apesar de ter sido o primeiro a sistematizar a magia, o evolucionismo de Frazer foi refutado, uma vez que o antropólogo aplica categorias da mentalidade ocidental buscando entender outras sociedades.

Marcel Mauss (1974), além de discutir os equívocos de Frazer ao aproximar magia e ciência, frisa o caráter social da magia e põe em evidência os elementos que compõem a magia e suas formas de representação. O antropólogo classifica as representações mágicas em pessoais (concretas) e impessoais (abstratas e concretas). As leis de simpatia fazem parte das representações impessoais abstratas. Segundo ele “Tylor e, depois dele, outros observaram que essas leis apenas são leis de associação de ideias [...] as ligações fortuitas dos pensamentos equivalem às ligações causais das coisas.” (MAUSS, 1974, p. 93).

A respeito das leis de simpatia, Malinowski (1948), antropólogo polonês, que também tentou compreender a magia do ponto de vista das funções sociais, diz que a magia é dominada indiscutivelmente pelo princípio da simpatia e acrescenta:

Se nos concentrarmos apenas na forma do ritual, podemos concluir legitimamente com Frazer que há uma rigorosa analogia entre as concepções

científicas e mágicas do mundo e que muitos casos de magia por simpatia são aplicações incorretas de uma ou de outra das duas grandes leis fundamentais do pensamento, a saber, a associação de ideias por similaridade e a associação de ideias por contiguidade no tempo e no espaço. (MALINOWSKI, 1948, p. 24).

Por outro lado, Malinowski contesta a aproximação entre magia e ciência, dizendo que, mesmo nas condições mais primitivas, ao produzir fogo, plantar ou manejar o arco e flecha, o selvagem está colocando em prática os conhecimentos adquiridos através da observação, sem a interferência de qualquer uma das leis de simpatia. E conclui:

Portanto, se a magia depende da lei da simpatia, se é controlada por uma associação de ideias, difere radicalmente da ciência e, perante a análise, a semelhança de forma entre a magia e a ciência se revela como meramente aparente e não real. (MALINOWSKI, 1948, p. 25).

Portanto, rito simpático é um dos elementos da magia, ao lado dos elementos emocionais e dramáticos. Segundo Malinowski, o feiticeiro sintetiza, em seu perfil, o caráter anormal, simbólico e imaginário e está envolvido pela situação que o levou a utilizar a magia.

O tempo estabelecido, o lugar determinado, as condições preliminarmente isolantes da magia, os tabus a serem guardados pelo celebrante, assim como a sua natureza fisiológica e sociológica, colocam o ato mágico no âmbito do sobrenatural [...] A produção da força mágica tem lugar mediante o conjuro, a gesticulação das mãos ou do corpo e as condições apropriadas do feiticeiro oficiante. Todos esses elementos mostram tendência para a assimilação formal do fim desejado ou para os meios normais da produção desse fim. Essa semelhança formal provavelmente se configura melhor na afirmação de que o ritual todo se encontra sob o domínio das emoções do ódio, do medo, da raiva e da paixão erótica ou do desejo de conseguir um fim prático determinado. (MALINOWSKI, 1948, p. 26).

Então, para Malinowski, a magia nasce impulsionada pelas paixões humanas e é mediadora entre o homem e as forças incontrolláveis da natureza. A magia negra, segundo o estudioso, encontra-se na frustração do ódio e da raiva, é a magia denominada de protótipo, no amor não correspondido. O medo também leva à busca de recursos mágicos para que desapareça a ameaça que o desperta.

Portanto, as paixões humanas levam as pessoas a recorrerem às atividades mágicas para superar seus problemas. Todavia, é necessário que haja crença nessas atividades e, segundo Malinowski, é a tradição que reforça a crença na eficácia da magia:

A magia não serve apenas como força integradora para o indivíduo, mas também como força organizadora para a sociedade. O fato de que o feiticeiro, pela natureza de seu saber secreto e esotérico, tenha também controle sobre as atividades práticas coletivas, faz com que seja geralmente uma pessoa da maior importância na comunidade. (MALINOWSKI, 1948, p. 27).

A estudiosa Paula Montero resumiu, em seu livro **Magia e pensamento mágico** (1990, p. 54), a forma como Durkheim, Mauss e Malinowski tratam a magia:

Durkheim e Mauss, ao contrário de Malinowski, se preocupam menos com o conteúdo do pensamento mágico do que com as categorias conceptuais com que ele opera. [...] As classificações primitivas visam antes de tudo relacionar ideias, unificar conhecimento. Pode-se afirmar que são verdadeiras obras de ciências e constituem uma primeira filosofia da natureza. [...] O sagrado constitui-se, no limite, na encarnação plena da totalidade social e é, em consequência, inquestionável pelos indivíduos. No fundo, o rito realiza concretamente a homenagem que os homens tributam a sua própria coletividade. (MOTERO, 1990, p. 54).

Quando Durkheim, ao lado de Mauss, Leach e Firth, deixa a discussão da crença ou da racionalidade de lado, passa a interpretá-las como símbolo. Para ele, “[...] o sagrado é uma força genérica, universal e a religião um corpus específico de práticas e crenças que variam de uma sociedade para outra.” (MONTERO, 1990, p. 73) Mais uma vez, a magia é aproximada à religião, e aqui, se torna evidente o conceito de símbolo.

O antropólogo Evans-Pritchard (*apud* Beattie, 1971) amplia essa ideia de simbolismo na magia. Foi ele quem começou os estudos de campo na antropologia e fez a primeira pesquisa detalhada da feitiçaria, entre 1926 e 1930, no Zande na fronteira entre o Congo e o Sudão. Esse trabalho mostra a estreita relação entre as pessoas e as atividades mágicas. A pesquisa tornou-se muito importante dentro da antropologia, pois o acompanhamento desse povo possibilitou a retomada não só dos relatos de acontecimentos sobrenaturais, mas também auxiliou na compreensão de que a crença na magia poderia ser manifestada através de um pensamento cuja lógica é semelhante à nossa, apenas se diferenciando quando aos elementos culturais.

Essa descoberta mudou o rumo das pesquisas centralizadas na ideia de que a magia seria somente uma tentativa vã de modificar os acontecimentos do mundo, pautada em uma mentalidade primitiva. Jhon Beattie, em seu livro **Introdução à antropologia social**, diz que:

Evans-Pritchard refere-se à sua e às forças de Frazer como a interpretação —ritelectualista” inglesa da magia. A verdade é que a magia é uma atividade simbólica, e não uma atividade científica e os elementos utilizados por ela são selecionados porque são simbolicamente apropriados, não porque se tenha descoberto através de experiência cuidadosa que eles possuem certos tipos de eficácia causal. Frazer estava certo ao identificar dois dos princípios básicos implícitos no simbolismo mágico, mas estava enganado ao basear neste simbolismo uma suposta teoria primitiva de causação. (BEATTIE, 1971, p. 245).

Jhon Beattie preocupou-se com a distinção entre o signo e o símbolo. O signo pode ser convencional, como na linguagem, já o símbolo pressupõe uma racionalização. Portanto, cabe ao antropólogo social que se debruce sobre um sistema simbólico, descobrir suas racionalizações subjacentes, se possível. Além disso, o símbolo implica noções abstratas, tais como poder, solidariedade, autoridade, entre outras. A terceira característica do símbolo, segundo Beattie, é que o simbolizado é sempre um objeto de valor.

Segundo o autor, as pessoas recorrem à magia quando se sentem em perigo. Recorrem então ao praticante do ato mágico – feiticeiro, curandeiro ou bruxo – que é quem concentra a atenção, uma vez que ele é o portador do saber coletivo e por meio desse conhecimento, pode-se realizar o ato mágico. Sobre esse aspecto Mauss, apesar de considerar em seus estudos uma espécie de magia popular, menos exclusiva e praticada por pessoas comuns, não especializadas, reafirma que não há magia sem mágico:

Se tudo o que acaba de ser dito sobre o caráter social dos agentes da magia objetar-se que há uma magia popular exercida por pessoas não qualificadas, responderemos que os agentes desta esforçam-se sempre por dar corpo, tanto quanto possível, a uma ideia que têm a respeito do mágico. Ademais, devemos observar que essa magia popular só é encontrada como sobrevivência em pequenos grupos muito simples, em lugarejos ou em famílias; e poderíamos sustentar, não sem uma certa razão, que esses pequenos grupos, cujos membros reproduzem indistintamente os mesmos gestos mágicos tradicionais, são na realidade, sociedade de mágicos. (MAUSS, 1974, p. 74).

Pode-se dizer que a magia popular, destacada por Mauss, está presente no sertanejo, no caipira ou em qualquer brasileiro que esteja habituado a carregar consigo rezas ou objetos protetores.

Por herdar diversos aspectos da cultura africana, principalmente o sincretismo religioso, percebem-se elementos constantes no comportamento do povo brasileiro no que se refere a feitiços e curandeiros.

Esse aspecto é ainda mais acentuado quando se observa o convívio da religião com práticas pagãs. Maria Cristina Cortez Wissenbach descreve essa convivência harmoniosa no meio rural em seu estudo intitulado “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível” presente no terceiro volume da coletânea **História da vida privada no Brasil** (1998, p. 79)

Extraordinariamente crédulos, como afirmava um comentador da vida caipira, trazem ao pescoço, junto ao rosário do capiá, grosseiros manipansos, patiguás sebentos, onde ocultam orações eficazes contra quebrantos e feitiços, e que os tornam invulneráveis, acreditam, aos ferimentos por armas de fogo”; outros carregam em patuás poderosas orações que resguardam de inimigos, tornando-os por vezes invisíveis. Num universo de homens no geral iletrados, não era imprescindível que tais rezas fossem lidas; bastava que, nos momentos de apuro, eles a segurassem nas mãos e as substituíssem por um padre-nosso, uma ave-maria, outras ainda, tais como as que deveriam portar os doentes, não poderiam ser olhadas com risco de perder seus efeitos.

[...] outras [orações], consideradas —rações fortes” ou —rezas bravas” acompanhavam as garrafadas, os rituais e as simpatias de benzedeiros e curandeiros contra cobreiros, bicheiras, mau olhado, feridas brabas, mordeduras de cobras, etc.

Portanto, a figura do curandeiro está associada a uma espécie de medicina informal, de fácil acesso, de forma que até os católicos aderiram a esse tipo de cura.

Nota-se, que de um modo geral, os antropólogos consideram o estudo da magia tão importante quanto o da religião, principalmente nas sociedades primitivas. O homem então, desde os primórdios, tem a magia como intermédio para relacionar-se com o mundo. Em decorrência disso, como vimos, os antropólogos aproximam a magia da ciência e da religião.

Guimarães Rosa vai buscar no espaço rural e sertanejo essa mistura mágico-religiosa. Recria esse campo, através do realismo mágico antropológico, nos contos “São Marcos” e

-“Corpo fechado” e em outros textos, colocando-se próximo das crenças e da religião africana com a finalidade de propiciar a atmosfera ideal para os acontecimentos centrais dessas sagas.

2.3 Proposições genettianas: as estruturas narrativas

2.3.1 Voz

Gérard Genette (1979) parte do estudo de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, para desenvolver suas considerações acerca do processo narratológico. Na introdução do livro *O Discurso da Narrativa*, Genette comenta a ambiguidade do conceito de narrativa e, para facilitar a abordagem do assunto, distingue três diferentes sentidos para o termo. O primeiro sentido é de “enunciado narrativo, [...] discurso oral ou escrito”. (GENETTE, 1979, p. 23) De acordo com o segundo sentido, entende-se por narrativa o objeto desse discurso. Por fim narrativa ainda pode ser “o fato de narrar tomado em si mesmo”. O teórico opta pela primeira definição, que identifica com o texto narrativo, no caso específico, a literatura. Entretanto, declara que a análise do discurso narrativo implica na sua relação com o que considera narrativa nas outras acepções citadas: o conteúdo e a forma como este é narrado. Genette então propõe a seguinte nomenclatura a partir dessas definições: que se chame *história* o conteúdo narrativo (cronológico, os acontecimentos em si, tais como ocorreram); *narrativa* ao significante, discurso ou enunciado; e, *narração* ao ato de produzir a narrativa e o contexto dessa produção. Acrescenta ainda que o termo *diegese* é empregado como sinônimo de história. Interessa ao teórico principalmente, a relação entre narrativa e história e entre narrativa e o ato produtor da narrativa. As relações entre história e narrativa estão, portanto, na base da constituição do tempo e do modo e das relações narrativa/narração e narração/história.

Para o teórico, história e narração só existem para o leitor por intermédio da narrativa, e este só é narrativo enquanto conta uma história e só é discurso por ser proferido por alguém. Portanto, “enquanto narrativo, vive de sua relação com a história que conta; enquanto discurso vive da sua relação com a narração que profere”.

Os autores do *Dicionário de Teoria da Narrativa* traçam um paralelo entre Narratologia e Linguística ao sustentar que “é possível estabelecer um elo de ligação entre esta acepção de discurso narrativo e a concepção benvenistiana de discurso: de fato, o discurso narrativo é o produto do ato de enunciação de um narrador e dirige-se, explícita ou implicitamente, a um narratário termo necessário de recepção da mensagem narrativa.” (REIS; LOPES, 1988, p. 26) Dessa forma, no texto literário o narrador assume o papel de locutor, responsável pelo processo de enunciação, e o narratário, o de destinatário da

mensagem do locutor. É, portanto, na enunciação que os agentes do discurso da narrativa, narrador e narratário, se situam e estabelecem um diálogo através do qual ela se desenvolve.

O narrador, então, será a voz que enuncia o texto, é quem conta história. Entidade fictícia, assim como as personagens, é criada pelo seu autor para ser o emissor do discurso, portanto não deve ser confundido com o autor. Este pertence à realidade, ao mundo empírico e o narrador, assim como as personagens e o narratário, é um ser virtual, cuja existência se restringe ao texto.

Genette chama de *voz* o aspecto verbal, relacionado à enunciação, que se refere ao sujeito envolvido na atividade narrativa. Ele afirma ser inadequada a classificação de narradores a partir das categorias gramaticais de primeira e terceira pessoa, pois, segundo ele, o narrador está sempre presente na narrativa como qualquer sujeito da enunciação e em seu enunciado, e, como pode intervir nela a qualquer momento,

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas —personagens”, ou por um narrador estranho a essa história. [...] Na medida em que o narrador pode a todo instante intervir como tal na narrativa, toda a narrativa é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa (mesmo que seja no plural acadêmico [...]) (GENETTE, 1979, p. 243)

Portanto, a distinção clássica entre narrativa em primeira ou em terceira pessoa é apenas uma forma didática de concebermos o modo como a narrativa está representada. Trata-se de um simulacro da primeira pessoa, representada pelo narrador revestido de seus papéis. Genette, então, distingue dois tipos de narradores que estão ausentes ou presentes na história que contam: —Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*.” (GENETTE, 1979, p.244). A seguir ele lembra que, se a ausência do narrador é absoluta, a presença tem os seus graus, e logo precede à distinção das duas variedades do narrador *homodiegético*: a do narrador testemunha que narra os fatos a partir da periferia; e a do narrador protagonista, ao qual denomina *autodiegético*, pois narra sua própria *diegese*, além de se situar dentro dela, da mesma maneira que o narrador *homodiegético*.

O teórico também irá estabelecer quanto à categoria de *voz*, uma diferenciação a que chama nível, tendo em vista narrativas que se situam dentro de outras narrativas, que as

emolduram. Segundo ele, a instância de uma narrativa primeira, ou de primeiro grau, se denomina *extradieética*, a de uma narrativa segunda, *intradieética*. Ele ainda atribui aos acontecimentos narrados na narrativa *intradieética*, a qualidade de *metadieético*.

De acordo com Genette é possível definir o estatuto do narrador pelo seu nível narrativo, e, ao mesmo tempo, pela sua relação com a história configurando-se quatro tipos fundamentais.

O narrador *extra e heterodieético* narra a história que “emoldura” a narrativa segunda e dela está ausente. O narrador *extra e homo/autodieético* também narra a história que se situa no primeiro nível, mas dela participa ou é seu protagonista. O narrador *intra e heterodieético* já é personagem de uma narrativa, a narrativa primeira, quando procede a narração de uma história da qual não participa, a narrativa segunda. Finalmente o narrador *intra e homo/autodieético* também é uma personagem situada dentro do primeiro nível narrativo, mas narra um episódio do qual participou que se constitui no segundo nível.

2.3.2 Modo

A definição de Genette para modo parte das possibilidades de o verbo afirmar mais ou menos a respeito do conteúdo enunciado: “[...] pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta ou contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*” (GENETTE, *s/d*, p. 160).

O modo é constituído pela distância e pela perspectiva, ambas relacionadas à regulação da informação narrativa. Para discutir o conceito de distância Genette (*s/d*, p. 161) vai partir da distinção que Platão faz, em **A República**, na relação do poeta com o fato narrado, a narrativa pura ou de acontecimentos (diegética) – quando o próprio poeta fala em seu próprio nome – e a narrativa de falas (mimética) – quando há a ilusão de que não é o poeta quem fala, mas a personagem.

Segundo Genette (*s/d*, p. 164-165), pode-se destacar, a partir das considerações platônicas sobre a narrativa diegética e a narrativa mimética, dois pontos determinantes na distinção de ambas, que dizem respeito à quantidade de informação e à presença do informador. Na mimese tem-se o máximo de informação e o mínimo de informador. Já na diegese, tem-se a relação inversa: o mínimo de informação e o máximo de informador. Quanto maior a velocidade narrativa, menor a quantidade de informação; quanto menor a velocidade narrativa, maior a quantidade de informação. Assim, o grau de presença do narrador, aliado à distancia temporal, caracteriza a mimese e a diegese.

A respeito da transposição das falas da personagens, Genette (*s/d*, p. 169) diferencia três estados do discurso, relacionados, também, à distância narrativa: o discurso narrativizado, o transposto e o relatado. O discurso narrativizado é, segundo o teórico, “ \rightarrow mais distante [...] redutor”, mais próximo do puro acontecimento. O discurso transposto é mais mimético do que o narrativizado. A forma mais mimética é que aquela que o narrador finge ceder a palavra à personagem, chamada, por Genette, de discurso relatado ou reportado.

Ao discutir o discurso relatado, Genette (*s/d*, p. 170) comenta a visão aristotélica sobre a mimese pura e sua influência na tradição dos gêneros, com a supremacia do drama. Segundo ele, até o fim do século XIX, a cena do romance é considerada cópia da cena dramática

Curiosamente uma das grandes vias da emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira palavra à personagem. (GENETTE, *s/d*, p. 171).

Além desses estados do discurso, Genette (s/d, p. 182) vai acentuar a autonomia da linguagem concedida à personagem, quando é dado à sua voz um estilo próprio e individual

O discurso “estilizado” é a forma extrema da mimese de discurso, em que o autor “imita” a sua personagem não somente no tecido dos seus dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do *pastiche*, sempre um pouco mais idioletal que o texto autêntico, como a “imitação” é sempre uma *paródia* por acumulação e acentuação de traços específicos.

Essas formas de transposição da fala da personagem caracterizam o primeiro modo de regulação da informação. O segundo modo de regulação da informação diz respeito à escolha de um ponto de vista. Nesse tópico busca-se responder à seguinte questão: qual ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?

Genette (s/d, p. 184-85) retoma os estudos dedicados ao ponto de vista, entre os de Wayne C. Booth, Jean Pouillon, Tzvetan Todorov e Norman Friedman, criticando-os, já que eles não dissociam as categorias de modo e voz, confundindo-as. Os termos propostos pelos demais teóricos da narrativa podem ser resumidos em três tipos: narrativa de narrador onisciente, *visão por trás* (Pouillon) ou narrador que sabe mais que a personagem (Todorov); narrador-personagem, narrador de campo restrito (Blin) ou *visão com* (Pouillon); narrador personagem com visão mais objetiva, *visão de fora* (Pouillon).

Substituindo as expressões restrição de campo e ponto de vista para evitar o que têm de visual, Genette aproveita o termo focalização, emprestado de Books e Warren: *focus of narration*. A focalização consiste em escolha do ponto de vista feita pelo narrador, isto é, o modo como ele se posiciona na narrativa. São apresentadas, então, três formas de focalização: focalização zero, interna – que desdobra em fixa, múltipla e variável – e externa. A escolha da focalização está relacionada ao efeito de sentido que se busca na narrativa e não se estende sempre a toda obra, mas a “um segmento narrativo determinado” (GENETTE, s/d, p. 189)

Mieke Bal (1977, p. 108-109) sintetizou os tipos de focalização genettiana assim

A narrativa em que o narrador diz mais do que sabe a personagem é dita não-focalizada. Se o narrador diz o que a personagem sabe, a narrativa

desenvolve a focalização interna, que poderá ser fixa, variável ou múltipla. Para Genette a narrativa focalizada internamente corresponde ao que Blin chamou de narrativa com “restrição de campo” e Puillon de “visão com”. O terceiro tipo é a narrativa com focalização externa, em que o narrador diz menos do que sabe a personagem, que é apresentada em suas características externas.

É importante ressaltar que, na focalização interna, a personagem não é vista por dentro, mas, a partir de seu interior, vê-se também o que está fora. Ver com a personagem significa acompanhar seu olhar e sua visão de mundo.

Algumas narrativas apresentam identificação entre narrador e personagem, como, por exemplo, a narrativa autobiográfica. O narrador, segundo Genette (s/d, p. 196), ao narrar sua própria história, é menos indiscreto ao falar, já que não se trata da história do outro. Entretanto, havendo coincidência entre narrador e personagem, não se impede a separação, entre os fatos vistos sob o ponto de vista de um e de outro.

É, em geral, “o ponto de vista do herói” que comanda a narrativa, com as suas restrições de campo, as suas momentâneas ignorâncias, e mesmo aquilo que o narrador considera de si para si como erros da juventude, ingenuidades, “ilusões a perder” (GENETTE, s/d, p. 197).

Portanto, o narrador, desdobrado em personagem, tem a liberdade de controlar a quantidade de informação fornecida, mantendo o suspense a respeito de certos fatos, até o momento do encontro entre os dois: narrador e personagem.

A teoria genettiana, acerca da voz e do modo, nos fornece condições para que sejam desvendados os recursos do narrador em seu fazer persuasivo. Reconhecer e, sobretudo, compreender esses mecanismos, longe de desvendar todos os mistérios do olhar rosiano, enriquece o entendimento dos sentidos implícitos nos textos selecionados, como a presença da ambiguidade característica do realismo mágico antropológico.

3. O universo mágico de Guimarães Rosa

Em uma entrevista ao tradutor alemão Günter Lorenz (1994) Guimarães Rosa diz que seu primeiro interesse, na literatura, foi pela poesia; porém, após escrever *Magma*, resolveu buscá-la na saga, no conto, na lenda. Essa mudança se deu pela fuga às regras poéticas, pois ele acreditava que a verdadeira poesia estava na vida.

Sagarana, seu primeiro livro, condensa o desejo de contar, trazendo a elaboração poética em forma de conto, muitas vezes, na voz da personagem que representa o sertanejo em relatos que se intercalam com a história principal. A escolha da forma conto contribui para a narração de histórias acontecidas num curto espaço de tempo, com poucas personagens, com pouco aprofundamento psicológico. O ato de contar e o fato relatado sobressaem através de uma linguagem que deixa transparecer o dizer do sertanejo, com raras interferências fonéticas, pois não há a intenção de simples transcrição documental.

Dessa forma, o crítico Álvaro Lins (1984), em seu ensaio, “Uma grande estreia”, apresenta *Sagarana* como “[...] uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível [...]” (LINS, 1984, p. 237). Para Lins (1984), esta obra de Guimarães Rosa tem seu valor porque o autor não fica preso ao regionalismo convencional, mas destaca um processo de estilização que se alia à temática regional. Entretanto, o crítico afirma que contos como “Minha Gente”, “Sarapalha”, “São Marcos” e “Corpo fechado” não são tão magníficos quanto os outros, pois possuem certa fragilidade na ação novelística.

Diferente, contudo, é a opinião de Benedito Nunes:

Misto de acaso e necessidade, a ação dos personagens de *Sagarana* segue, em geral, de maneira ostensiva ou descoberta, a linha itinerante de caminhos que se apartam e se entrecruzam, para se unirem depois, produzindo, pela convergência de causas mínimas, imprevisíveis, circunstanciais, um efeito único, que aparece pré-ordenado por uma razão (*logos*) exterior aos atos humanos. (NUNES *apud* SEIDINGER, 2004, p. 25).

Para o crítico-filósofo da obra de Guimarães Rosa, o discurso narrativo e a fala dos personagens ultrapassam o regionalismo limitado e passam por uma conversão poética, onde a heterolateralidade do meio natural, o real e o fantástico coexistem misturados na invenção e são inseparáveis (NUNES, 1998, p. 249). Nunes diz que Oswaldino Marques criou o termo

prosopoema para nomear a instilação do poético resultante desse procedimento e o aplicou a *Sagarana*

[...] ao encontro da dica que, antes de cegar, sob o efeito de magia negra de Mangalô, o narrador de —São Marcos” transmite ao leitor na forma de exaltado louvor ao encantamento de outro tipo – o de palavras raras, estranhas, ressonantes, sem significado aparente, por ele inscritas a esmo, ludicamente, nas cascas dos bambus do Calango-Frito. (NUNES, 1998, p.249)

Nunes afirma que para Guimarães Rosa poesia e religião são equivalentes, mesmo possuindo diferentes valores com que se relacionam. Segundo o crítico, no conjunto de sua obra existe tanto o poético quanto o religioso, e é difícil separá-los do mito, pois se encontram muitas vezes interligados a este.

A ficção como meio de depuração religiosa do homem, graças ao efeito analógico sobre o leitor da narrativa poeticamente trabalhada, cuja linguagem, de ressonância contemplativa e de amplitude alegórica, eleva-o a um plano superior, metafísico, está em harmonia com as marcas distintivas do pensamento neoplatônico, que sobressaem dos principais textos de Rosa. Essas marcas, porém, neles aparecem de maneira alusiva, indireta, subentendida, traduzidas nas situações das falas dos personagens, conforme a espécie de tradução adotada pelo escritor, mais variada do que referimos no escólio, além do anagrama, incluiria a mensagem cifrada, oculta. (NUNES, 1998, p.258).

Em um artigo escrito na época da estreia de *Sagarana*, Antonio Candido também irá discordar da opinião de Lins sobre os contos acima assinalados, sobretudo —São Marcos”, afirmando que Guimarães Rosa é um —ontista-contador”, onde a veracidade está na narração e na descrição, e a região deixa de ser somente a localização da história para tornar-se a verdadeira personagem, quão profundamente vêm invocadas sua flora, fauna e relevo. —Há mesmo, certos contos, como —São Marcos”, em que só ela (natureza) redime o anedótico e garante o toque literário autêntico.” (CANDIDO, 1984, p. 246) Para o crítico, a primeira obra de Guimarães Rosa faz do regional algo universal através da síntese, pela condensação de elementos regionais e pela —fatura” (CANDIDO, 1984, p. 245).

Está claro então, que desde o seu lançamento, a obra de Guimarães Rosa foi classificada pela crítica como regionalista, mas Antonio Candido (2002) vai diferenciá-la do regionalismo em que predomina o pitoresco e o anedótico, pois neste –o tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles para uma linguagem inculta, cheia de peculiaridades locais; [...]” (CANDIDO, 2002, p. 87). A linguagem, então, parecia ser apenas um veículo para expor problemas socioculturais de determinadas regiões. Para descrever a literatura de Guimarães Rosa ele utiliza o termo –super-regionalismo”, pois o escritor mineiro elabora o regional por meio de um retrato que é, ao mesmo tempo, realista e transcendente, levando em consideração a representação que a palavra possui no texto rosiano. Em sua obra, segundo o crítico, o pitoresco não é o fundamental e o realismo não é imitativo; a dimensão temática é menos importante que a dimensão linguística. Guimarães Rosa se utiliza do signo linguístico para criar uma nova realidade, pois a palavra na obra rosiana possui uma espécie de transcendência, como se cada vocábulo utilizado tivesse valor próprio. Isso significa que o real para Guimarães não é descrito apenas de um modo realista, mas é elaborado a partir de estruturas verbais autônomas, ou seja, a –palavra é criadora de si mesma e transcende a matéria narrada”. Por isso, o crítico acredita que o único romance do escritor mineiro, *Grande Sertão: veredas*, converte o particular da região norte de Minas Gerais em um universo sem limites, que representa não somente o sertanejo, mas o homem em sua condição humana.

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transforma em significado universal graças à intervenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 2006, p. 112)

É notável que existiu, e ainda existe, uma discussão acerca do que é particular e o que é universal na obra de Guimarães Rosa. Esse cruzamento entre regional e universal, assinalado primeiramente Alvaro Lins e Cândido, se encontra na problemática de definição do que é universal em uma obra literária. O regional (ou particular) está aí representado pelo retrato físico e psicológico, do Sertão de Minas Gerais, que o escritor mineiro faz em sua obra, através das histórias, personagens, costumes, paisagens, religião, etc. O universal se consegue através da –fatura”. Essa –fatura” seria, para Candido, a forma como um todo

(linguagem, estrutura, etc) quando associada à dimensão universal. (LEONEL, 2012, p. 104) Por isso o termo *super-regionalismo* define a literatura de Guimarães, que, segundo o autor, evoca o regional, mas, além disso, foi criado pensando em “surrealismo” ou “super-realismo” (p.160), o que caracteriza uma fatura estética afastada da representação realista convencional, e traduz a obra de Guimarães Rosa. Diferentemente do regionalismo da geração dos anos 30, a prosa do escritor mineiro está inserida em um momento literário que traz consigo, segundo Candido, —um *alose importante de ingredientes regionais*”, o que corresponde

—à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas” (CANDIDO, 1989, p. 161).

Então, para o crítico, se alguns prosadores da década de 30 ficaram conhecidos como romancistas do Nordeste, Guimarães Rosa desenvolveu uma literatura regionalista profundamente ligada a Minas Gerais, mas também muito conectada a um mundo completamente diferente de tudo que já se tinha produzido em termos de literatura regionalista no Brasil, e também em termos artísticos, ou seja, a obra de Guimarães Rosa, ao lidar diretamente com o regional, incorpora o pitoresco ao mundo artístico.

Sobre Sagarana ele opina

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

Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da *—erra*”, o sr. Guimarães Rosa como que iluminou de repente todo o caminho feito pelos seus antecessores (CANDIDO, 2002, p. 185)

O regionalismo era uma tendência nacional a qual Guimarães Rosa respondeu com independência criativa e crítica, enquanto dialogava com outras tradições literárias. Esses diálogos, segundo Paulo Moreira (2012, p. 21), devem ser compreendidos como a presença

marcante de um forte sentido de independência intelectual e estética, pois o autor mineiro transforma suas fontes inspiradoras em algo completamente seu, genuinamente rosiano.

Esses diálogos criativos com a tradição local não limitaram ao literário. Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo tinham um profundo interesse pela antropologia e a história local, e um amplo conhecimento resultado da dedicação de uma vida à leitura, por exemplo, das crônicas coloniais e todo tipo de relato histórico [...] Havia também uma rica base de tradições orais populares que esses autores conheciam profunda e intimamente. (MOREIRA, 2012, p. 21)

Embora Guimarães Rosa extraia do sertão mineiro um mundo ficcional que desperta sentidos de mundo não só no leitor mineiro, ou brasileiro, mas também de todo o mundo, fazendo de sua obra universal, Antonio Candido acredita que em Sagarana os diálogos são artificiais pelo excesso de parábolas e ditados, da mesma forma como enxerga um exagero na relação das plantas e animais na região criada pelo escritor mineiro. Leonel e Segatto fazem um contraponto em relação ao comentário do crítico, e acreditam que

Certamente, ditados e parábolas, de um lado, retomam um aspecto da vida sertaneja, cuja linguagem proverbial pode ser reflexo de uma maneira de ver a vida em que a determinação é maior que o livre-arbítrio. De outro lado, a forma de pensamento própria das parábolas tem relações com narrativas como —Oburrinho pedrês” e —Agora e a vez de Augusto Matraga”, cujo caráter de exemplaridade já foi apontado. Essa característica de conto exemplar é próximo da dimensão universalizante. (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 107)

Os diferentes aspectos do mundo sertanejo, presente na obra do escritor mineiro, no que se refere à representação cultural e às relações sociais, não são exclusivamente mineiros, mas nacionais. Para Leonel e Segatto

[...] É o caso da crença na magia popular; de impunes assassinatos, em defesa da honra, do abuso de poder político por parte dos que o detêm; do uso da violência por essas pessoas, como também pelos jagunços e valentões; das artimanhas eleitoreiras dos chefes. Assim se a dimensão regional avulta em Sagarana, o livro não se restringe a ela, mas tem amplitude nacional. [...] (LEONEL; SEGATTO, 2012, p. 110)

Contudo, apesar de retratar essas particularidades nacionais, Guimarães Rosa em *Sagarana* mostra um mundo diferente do registrado pelos romancistas de 1930, que tinham muito mais compromisso com a representação da realidade, já que estavam preocupados com o registro da situação social das regiões retratadas. O mundo de Rosa era um mundo ligado ainda ao passado, um mundo primitivo, exótico, embora isso não seja transformado em exotismo dentro da sua narrativa. Esse mundo primitivo advém da cultura popular, representada em seus contos através dos costumes e da religião, por exemplo.

Complementando as colocações de Antonio Candido, através de uma orientação que interroga a fertilidade da cultura popular, Alfredo Bosi (1998, p. 22), estabelece um paralelo entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, concluindo que o primeiro apresenta uma dificuldade em aderir ao mundo místico-imaginário:

A hipótese que me parece mais razoável é esta: separando Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; aproximando Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular. [...] se algo permanece de comum entre o narrador onisciente de *Vidas secas* e a mente do seu vaqueiro Fabiano, e a desconfiança que ambos nutrem em relação à palavra dos poderosos; logo, o que os avizinha e um espírito de negação voltado contra a fala do opressor. No mais, predomina a certeza das diferenças. Em Guimarães Rosa, o que o cinge a cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino. (1988, p. 22).

Logo, a consideração da religiosidade popular, exprimindo a fonte de um universo imaginário que guarda a potência de muitos sentidos, torna-se bastante relevante no processo de questionamento da expressão literária enquanto mimese da realidade. A ficcionalização do efeito de realidade indica não somente certos arranjos dos eventos no texto, mas também a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Podemos dizer que, na obra do escritor mineiro, no que tange a esfera da ação, há um rompimento com a lógica da verossimilhança para priorizar a esfera da existência. Nesse ponto, a questão não é o real, é a vida como a trama sensorial composta de muitos outros eventos que escapam à lógica representativa e determinista das relações causa e efeito. Ou seja, a relação de causas e efeitos que serve à exploração e à dominação no plano realista, perde a prioridade à medida que se convocam outras camadas de experiências para neutralizar o excesso realista, como as descrições, e assim, através da estrutura mítica, estabelecer uma forma de conexão universal e paradigmática, das experiências das personagens.

Dessa forma, convocando os elementos do universo simbólico, as narrativas de *Sagarana* utilizam a mimese da realidade para retratar a religião e a fé presentes no imaginário mineiro.

Especificamente em “São Marcos” e “Corpo fechado” a temática central é a da magia popular, com seus feiticeiros e incrédulos. Se refletirmos no interesse de Guimarães Rosa pela magia, percebe-se que o destaque para temas de feitiçaria aparece desde seus primeiros escritos. No poema “Reza brava” de Magma (1997) ocorre uma identificação entre a expressão do pronunciamento mágico e a estrutura do poema, como assinala Maria Célia Leonel (2000):

O modo como se constrói o texto resulta necessária relação entre o sentido e sua expressão. A magia não é apenas relatada, é presentificada: a extensão do poema e dos versos, a metrificação, as rimas, as retomadas sintáticas, tudo se une com os significados para atualizar o sortilégio na sua solenidade e na gravidade. (LEONEL, 2000, p. 191)

A pesquisadora destaca o interesse do escritor mineiro pela magia desde Magma:

Mas o interesse do escritor por esse tipo de magia registra-se já em Magma e acompanha a obra rosiana, modificando-se. Em “Reza brava” (p.111-2), temos o registro da feitiçaria, cujo resultado é paradoxal. Nos contos de *Sagarana*, “São Marcos” e “Corpo fechado”, também a magia é o centro dos textos e os feitiços têm resultado, o que já não ocorre em “Buti” (LEONEL, 2000, p. 199)

É nessa narrativa, permeada de feitiços e rezas, que Guimarães Rosa demonstra a força do imaginário popular na forma do conto, da saga, e o mágico se destaca nos dois contos de *Sagarana*. A cegueira e a salvação milagrosa, cercadas pelo suspense do narrador que, aos poucos, deixa pistas em seu discurso sobre os acontecimentos futuros, prende a atenção do leitor. A ação e as personagens são trabalhadas igualmente, sem promover uma em detrimento da outra; ambas destacam-se e misturam-se de modo a tornar a história ágil, levando o leitor a permanecer tão interessado quanto os ouvintes dos causos sertanejos.

Candido destaca esse dom de contar de Guimarães Rosa referindo-se a Grande Sertão: veredas, o crítico define o processo de “transformação do olhar pelo leitor”, como a chave para a compreensão do estilo ou malícia do escritor mineiro. “ser jagunço e ver como jagunço” (CANDIDO, 1977, p. 157), segundo o crítico, estabelece uma cumplicidade entre o

leitor e o narrador, o que torna possível ao primeiro, vendo um mundo brutal através do próprio agente da brutalidade, denominar o mundo de maneira mais inteira do que seria possível aos seus hábitos mentais. —A fluidez do real leva o espírito a ir além da aparência, buscando _não o acaso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra coisa“” (CANDIDO, 1995, p. 157)

Octavio Ianni comenta uma transformação que poderia explicar a forma como essa tendência realista pós Geração de 30, consegue retratar a realidade aliada à elementos insólitos

O realismo mágico parece uma superação do realismo social, crítico. Tem sido visto como um estilo diferente, novo. Emerge em uma época em que aquele estaria esgotado ou revelando limitações. A fabulação do artista, então, cria outros meios de expressão, abre horizontes novos à imaginação. (IANNI, 1991, p. 55).

Em Sagarana a representação realista abre espaço às histórias fantasiosas do povo mineiro, através de narradores letrados, como os casos de feitiçaria, bois que salvam uma criança, entre outras. Desse modo, a ambientação rural predominante nos contos carrega consigo todo um imaginário popular, repleto de crenças em seu universo mítico e lendário. Assim, encontramos causos que estão além da realidade comum, ou seja, extraordinários. A apresentação dessa realidade que não é totalmente regida pelas leis naturais e lógicas do mundo, mas também por uma realidade insólita, é feita por personagens que inseridos no contexto do sertão mineiro, creem na existência dos fenômenos mágicos, provocando um novo tipo de representação na literatura, diferente do paradigma de verossimilhança realista da prosa feita pela Geração de 30.

Sobre a presença do mágico com força heroica nesse tipo de narrativa, que retrata o imaginário popular, Marcel Mauss tece as seguintes considerações:

Se a imagem do mágico cresce desmedidamente de conto para conto, de contador para contador, isto se dá precisamente porque o mágico é um dos heróis preferidos da imaginação popular, seja por causa das preocupações, seja por causa do interesse romanesco de que a magia é simultaneamente objeto. (MAUSS, 1974, p. 63).

Guimarães Rosa descreve recorrentemente a magia em suas obras, e retira-a do espaço privilegiado do interior mineiro, buscando na fé e nas tradições o tratamento mágico, recriando-o com a intensidade própria do realismo mágico antropológico.

Portanto, há, na obra do escritor mineiro, vários planos que se cruzam e se confundem, criando outros, onde todos dialogam entre si, criando espaços que se movem. Nessa linha de entendimento, percebe-se que o projeto ficcional de Guimarães Rosa foi se abrindo cada vez mais a uma estrutura narrativa que mescla o discurso erudito às várias formas linguísticas, funde o mito ao âmbito da história e, também, as estruturas do pensamento do imaginário regional brasileiro.

A escrita de Guimarães Rosa é essencialmente ambígua. É natural a associação de sua obra à tradição literária universal. Um autor cujo ato estético, operacionalizado por meio de procedimentos técnico-linguísticos – seleção de matérias sociais, correlação e estilização das matérias, invenção vocabular (neologismos), deformação dos significados pela ironia, paródia, etc. – dificulta a apreensão da forma e das significações representadas, produzindo um efeito de imagens que sugere que o ser das coisas, encarnado no nome “sertão” só existe porque participa de uma unidade artística, que busca uma experimentação dos sentimentos humanos através de suas obras.

4. “São Marcos”: o despertar para o mágico

O conto “São Marcos” foi, segundo João Guimarães Rosa (...), a peça mais trabalhada de *Sagarana*. Nele se articulam diferentes estilos narrativos, fazendo da tradição oral popular (do contador de histórias) a base para o desenvolvimento da escrita literária do escritor mineiro. Quem narra o texto é o protagonista, e de acordo com os conceitos apresentados no *Discurso da Narrativa* por Gérard Genette (*s/d*, p. 244), constata-se que o narrador é *autodiegético*, uma vez que além de narrar a história é também dela o protagonista. Essa escolha narrativa é importante para a caracterização do texto como realista mágico, pois ao eleger um narrador-protagonista letrado que vive uma experiência “mágica” advinda de crenças populares, o autor aproxima o racional e o mágico, de forma a atingir o leitor que vive em um mundo onde a racionalidade é o que prevalece, apesar de estar inserido em um universo mágico, cheio de crenças. Essa ponte entre a vida cotidiana, racional, e esse mundo místico da crença popular, tem em “São Marcos” uma grande relevância no processo de construção do enredo, uma vez que deixa revelar na composição das personagens, no posicionamento e perspectiva do narrador, relação estreita entre o saber erudito e a vivência da cultura popular do escritor com a obra ficcional.

João/José/Izé/Zé, são várias as identidades desse narrador-protagonista e morador do Calango Frito, pequeno arraial cheio de crenças que parecem ser inerentes ao cotidiano de seus moradores, no meio do sertão mineiro. Homem culto, José demonstra, desde o início, uma atitude ambígua em relação à sua fé e à fé das outras personagens. O protagonista afirma logo na primeira frase do conto que “não acreditava em feiticeiros” (ROSA, 1976, p. 224), para logo em seguida declarar que carrega consigo alguns objetos “mágicos” como uma fórmula gráfica de treze consoante alternada, com treze pontos, feita em meia noite de sexta-feira da Paixão que lhe assegurava invulnerabilidade a picadas de ofídios.

Essa negativa em relação à crença nos feitiços estabelece o posicionamento do narrador como personagem, comparado ao dos moradores do Calango-Frito. Sobre isso Miyazaki (1979, p. 71) diz que “Se a apreciação do efeito da ação dos feiticeiros é negativa, disfórica, pouco importa; importa que se admita a estas alturas o que o narrador classifica de milagre. Deve-se atribuir tal expressão à personagem? Ou ao narrador?”

Percebemos, então, desde o início, a alternância entre a voz do narrador preocupado em relatar os fatos, e analisá-los, e sua voz enquanto personagem surgindo do passado e trazendo ao leitor as impressões a respeito do lugar e das crenças que o envolvem.

O narrador de “São Marcos” coloca-se num posicionamento de distanciamento no momento da narração. Entretanto, revive todos os detalhes da sua experiência mágica e possibilita a aproximação entre história e discurso e, conseqüentemente, entre história e narração, utilizando tempos verbais do presente e advérbios de tempo e lugar. Dessa forma, surge alguém que narra os acontecimentos de um passado mais distante, mas também deixa transparecer um olhar atento a tudo que está ao redor.

Podemos dizer que há, portanto, um “eu”, instaurado no momento da narração, preocupado em situar o leitor e avaliar as atitudes da época em que morava no Calango-Frito e, até mesmo, causar um efeito de suspense ao antecipar acontecimentos futuros da história. Outro “eu”, instaurado no nível da história é responsável pela realização do percurso de José pelo espaço, trajeto narrado com detalhes e descrições que demarcam seu olhar atento.

Há, assim, um focalizador de dois tempos: o do primeiro tempo, próximo à narração e ao narrador, busca o efeito de objetividade com o intuito de aumentar o grau de veracidade da narrativa; o segundo, próximo à personagem revela as sensações vividas, sobretudo, no mato e a relação com os demais moradores.

A visão do narrador desses dois tempos é responsável pelo caráter duvidoso da crença em feiticeiros, após ter sido vítima e autor da magia, já que não fica claro se o narrador, no momento da narração, passa a acreditar neles.

O narrador ao decorar a reza brava de São Marcos, fundamental à personagem e ao desfecho do conto, torna perceptível que sua posição diante das crenças que o rodeia é duvidosa e que não se pode confiar totalmente em sua incredulidade. No final do conto essa ambigüidade se reafirma, já que José, livre do feitiço, oferece dinheiro à Mangalô para esquecerem o episódio: “Havia muita ruindade mansa no pajé espancado, e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendi a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis” (ROSA, 1976, p.254).

José possuía o hábito de sair aos domingos para percorrer as matas da região, onde costumava contemplar a natureza em longas caminhadas, pois adorava observar e captar, passivamente, as belezas minuciosas do sertão, das quais era um grande conhecedor. Afinal, ele tinha na contemplação da natureza, a companhia perfeita e sua maior riqueza.

O caminho que o levava à mata passava pela casa do feiticeiro João Mangalô, personagem importante para o desfecho da história, e, segundo o narrador, ~~m~~estre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, voduísmo, amarramento e desamarração.” (Rosa, 1976, p. 225)

Mangalô é descrito como um homem ~~P~~reto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo.” (ROSA, 1976, p. 229), de quem José sempre zombava, sem levar em consideração os conselhos que Sá Nhá Rita Preta, sua cozinheira, lhe dava, ~~s~~e o senhor não aceita, é rei no seu; mas abusar, não deve-de!” (ROSA, 1976, p. 225). José acreditava que o ~~p~~reto” achava graça de seus abusos e com isso se ~~e~~rescia”. Entretanto, em um destes domingos ao proferir os mandamentos do negro: ~~t~~odo negro é cachaceiro”; ~~t~~odo negro é vagabundo” e ~~t~~odo negro é feiticeiro” (ROSA, 1976, p. 229), ele percebe que feriu o orgulho do feiticeiro, e conclui, ainda assim, com outro xingamento ~~M~~angalô!: Negro na festa, pau na testa...” (ROSA, 1976, p. 231), o que lhe acarretará sérios problemas. Mangalô é uma personagem aparentemente resignada diante das piadas do protagonista, mas se revelará vingativo e ardiloso, confeccionando um boneco de pano, um vodu, que faz com que José fique cego no meio da mata.

– Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p’ra sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio... Havia muita ruindade mansa no pajé espancado. (ROSA, 1976, p. 254).

É Mangalô quem vai despertar a consciência mágica de José, já que é para se livrar da cegueira advinda de um sortilégio feito por este feiticeiro, que José utiliza a reza brava de ~~S~~ão Marcos e São Manso”, quebrando a ideia colocada no início do conto de que não acreditava em feiticeiros e instaurando de vez a ambiguidade característica do texto. É esse sortilégio que o faz voltar a enxergar.

É perceptível que existe uma aproximação dos saberes de João/José e João Mangalô, pois ambos estão à margem da sociedade, são seres a parte. José por se diferenciar do demais

moradores, por ter diferentes visões de mundo, caracterizando-se pela descrença em feiticeiros e pelo interesse em observar a natureza aos domingos e por ser ~~h~~homem estinctado, de alta categoria e alta fé, [que] não acredita em mão sem dedos” (ROSA, 1974, p. 232), enquanto Mangalô, por saber as artes da feitiçaria, é tratado com reservas pela sociedade.

É através desse interesse em observar natureza que em sua caminhada que José encontra outra personagem essencial para o desenlace de sua aventura, Aurísio Manquitola ~~um~~ mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de cor e casta” (ROSA, 1976, p. 231), de quem o protagonista também zomba perguntando se está vindo da casa do Mangalô. Aurísio rechaça a brincadeira e adverte o moço que não deve abusar da fé das pessoas, por meio de piadas: ~~+~~[...] Isso é reza brava e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!...” (ROSA, 1976, p. 232). Nesse momento, o narrador passa a palavra, em forma de discurso direto, para Aurísio, em duas narrativas inseridas no texto: Aurísio vai narrar o ~~e~~auso” do Gestal da Gaita ~~e~~apiau” que sabia a reza brava de ~~S~~ão Marcos e São Manso” e subiu ~~p~~arede arriba, de pé em-pé” e de Tião Tranjão que foi preso injustamente e usou a reza pra se livrar da cadeia e se vingar da mulher que o traía, reafirmando a influência da tradição oral na narrativa. É importante perceber que essa articulação narrativa é muito importante para se caracterizar ~~S~~ão Marcos” como uma obra realista mágica. É por pensar em Aurísio que José, cego no meio da mata, vai se lembrar da reza e usá-la para se livrar do feitiço.

Adentrando na mata José chega ao bambuzal, onde relembra o duelo poético que travou com um desconhecido, nomeado pelo narrador de Quem será, transcrevendo os versos nos colmos dos bambus. ~~o~~ trovador se esmerara. Ou seria outro, um terceiro? Pouco vale: para mim, fica sendo um só: Quem será. E ~~o~~Quem será” ficou sendo o meu melhor amigo, aqui no Calango Frito.” (ROSA, 1976, p. 239). Apesar de perder o duelo, José continua a trocar versos com o amigo desconhecido: ~~o~~ tema se esgotara, com a derrota minha e o triunfo de Quem será. Me vinguei lapisando outra qualquer quadra, começo de outro assunto. E nesse caminho estamos.”(ROSA, 1976, p. 240)

Leonel (2000, p. 197) afirma que em ~~S~~ão Marcos” se destaca uma ~~f~~undamentação estética” através do narrador-protagonista neste duelo poético que trava com ~~o~~Quem será”. Parece que, em ~~S~~ão Marcos”, se movem muitos textos dentro de outros textos, todos eles de certa forma encadeados por um narrador-protagonista que tem vários nomes, levando-nos a pensar que são várias identidades, sendo, portanto, um e vários ao mesmo tempo: um artifício

de Rosa, talvez para criar um mundo que não é somente dele João/José/Izé/Zé, nem só do outro, mas de todos, o que demonstra o caráter universal de sua narrativa.

Ao mesmo tempo, ao analisar as personagens e o narrador deste conto, percebemos que a tradição oral mineira está presente o tempo inteiro, na fala e nas atitudes desses personagens, e, ainda, no tipo de narrador, que é na verdade um contador de causos. A fé, enquanto elemento de identidade dessa comunidade e a pequena quebra da racionalidade adquirida através da experiência de José e seu salvamento através de uma reza brava remete diretamente à ideia de realismo mágico antropológico, aquele que colhe das lendas e mitos a matéria mágica a ser transformada em literatura.

4.1.1 Desdobramentos de um narrador-personagem

No conto “São Marcos” há um desdobramento protagonista/narrador/focalizador. O narrador-protagonista narra na primeira pessoa do singular as experiências que viveu, apresentando distanciamento temporal entre o eu-narrante e o eu-narrado. Desde o início, o narrador deixa claro seu distanciamento temporal e espacial em relação às atitudes passadas, afirmando que a partir do momento em que conta a história já não vive mais no povoado do Calango-Frito.

Logo, sabemos que o narrador está distante, no tempo e no espaço, da história a ser contada. Sabemos, também, que ele não acreditava em feiticeiros no momento da experiência vivida. Mas o uso do verbo no pretérito – *acreditava* – abre a possibilidade de o narrador crer, no momento da narração, em feiticeiros, gerando a ambiguidade que perpassa todo o texto. Essa dúvida gerada no leitor e internalizada no próprio narrador demonstra que a presença do mágico no texto é algo imanente. Ele está presente na vida do povoado e, conseqüentemente, na vida do narrador-personagem, embora este não admita.

Miyazaaki (1979, p. 69) analisando as antecipações do conto em “A antecipação e sua significação simbólica em ‘São Marcos’, de Guimarães Rosa”, comenta o caráter ambíguo do discurso do narrador e afirma que sua objetividade é apenas ilusória. Segundo sua análise, a alternância dos verbos no presente e no pretérito dificulta a correspondência exata entre as afirmações pertencentes ao narrador e à personagem. A ensaísta comenta que “De qualquer maneira são expedientes que ao serem identificados em sua polivalência parecem fornecer respostas parciais aqui e acolá à pergunta: o narrador *acredita* em feiticeiros?” (grifo nosso)

A alternância entre narrador e personagem não é percebida com facilidade em muitos segmentos. A aparente objetividade do narrador ao colocar-se distante da história é desfeita, tornando-se quase impossível a dissociação entre aquele que conta e aquele que vê. Como exemplo da visível objetividade sugerida pelo distanciamento, temos a passagem da personagem pela casa de João Mangalô

A cafua – taipa e colmo, picumã e pau-a-pique – estava lá, bem na linha de queda da macaúba. Linha teórica, virtual, mas, um dia... Porque a sombra do coqueiro, mesmo sem ser na hora das sombras ficam compridas divide ao

meio o sapé do teto; e a árvore cresce um metro por ano; e os feitiços sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre... (ROSA, 1974, p. 229)

O uso do pretérito imperfeito, juntamente com os dêiticos indicativos do momento da narração – *A cafua (ela) / estava lá / um dia* – indicam o passado e o distanciamento espacial. Todavia, o que se segue no período seguinte é o comentário de um narrador preconceituoso que detém o conhecimento da história – *e feitiçeiros acabam mal* – que tanto pode referir-se ao acontecimento central, como à manutenção da posição preconcebida do narrador e que não acompanha a ideia de distanciamento.

Após ofender o feitiçeiro, o narrador continua a descrição, como uma câmera que registra a visão do fotógrafo, no caso da personagem

E fui passando perto do chiqueiro – mais uma manga, de tão vasto, com seis capadões super-alcochoados, cegos de gordura, espaçados, grunhindo, comodistas e educados malissimamente. Comer, comer, comem de tudo: até cobra – pois nem prêsa de surucucu-tapête não é capaz de transfixar-lhes os toucinhos. Mas, à meia-noite, não convém à gente entrar aqui, porque todo porco nessa hora vira fera, e até fica querendo sair para estraçalhar o dono ou qualquer cidadão. (ROSA, 1974, p. 231)

Percebemos que surgem, nos comentários, marcas que proporcionam a proximidade entre história e narração, como o uso dos tempos verbais no presente e de advérbios de lugar – *–Mas, à meia-noite, não convém à gente entrar aqui porque todo porco nessa hora vira fera?*” (ROSA, 1974, p. 23, *grifos nosso*) – que também favorecem a indicação sutil do caráter supersticioso da personagem que pode prolongar-se na visão do narrador. O uso dos verbos no presente do indicativo parece ter a função de dar vivacidade a esses fatos que ocorreram no passado. Esses recursos de visualização mais dinâmica do passado, ao reviver o impacto da ação narrada, mostra a intenção do narrador de aproximar o máximo possível o tempo da história à focalização do tempo da narração, levando o leitor a uma maior assimilação da história narrada.

[...] porque, *eu já então, como ia dizendo*, eu poderia confessar [...] *Bem... bem que Sá Nhá Rita Preta Cozinheira não cansava de me dizer [...] Bem ainda na data do que vai vir*, e já eu de chapéu posto [...] *Mas, como eu*

contava ainda há pouco, eram sete horas [...] Mas, um dia [...] Mas, à meia-noite [...] Bem, até há pouco. (ROSA, 1974, p. 224-248) (Grifos nossos)

As partes grifadas marcam um contrato contínuo com o leitor, quando o narrador, delineando os entremeios da história, anuncia de forma gradativa a proximidade do relato dos acontecimentos que somente a condição de narrador, e não de personagem, permite adiantar.

Apesar de haver marcas do controle exercido pelo narrador autodiegético, relativas ao modo como conduz a narrativa, à medida que a narração se aproxima da entrada do mato, vai se perdendo a noção de distanciamento e a focalização do narrador e da personagem ficam mais estreitas. Há, nas descrições da ida ao mato, uma aproximação temporal entre enunciado e enunciação, pelo uso dos tempos verbais do presente e a focalização interna que permite ao leitor acompanhar, de perto, esse passeio. Confunde-se, então, nesse momento, tempo da narração e tempo da história e perde-se a noção de distanciamento apresentada no início do conto.

No dia do passeio em que se viu cego, ao passar pelos bambus, onde está a “base de uma sub-estória ainda incompleta” (ROSA, 1974, p. 236) o narrador conta o desafio que trava com “Quem-Será”, que tem como final o seguinte trecho

O tema se esgotara, com derrota minha e o triunfo de “Quem-Será”. Me vinguei, lapisando outra qualquer quadra, começo de outro assunto. E nesse caminho estamos.

Não mais avisto os bambus. Agora apanho outra vez a estrada-mestra, que, enquanto isto tudo, contornou o saco-de-serra, esbanjando chão numa volta quilométrica, somente para aproveitar a ponte grande e para passar no pé da porta da casa do Seu Coronel Modestino Siqueira. Aqui ela é largo e longo soalco, talhado em tabatinga. (ROSA, 1974, p.240)

O uso da primeira pessoa do plural do verbo estar significa a união Quem-Será/protagonista que fazem parte do caminho irreversível do homem. Pode significar, também, a união do narrador com o narratário, marcando a continuidade do passeio ao adentrar no mato, ou, pode ainda significar a união poeta/leitor que mostra o caminho do próprio fazer poético, ilustrado pelo desafio travado entre as personagens, que convida o leitor a refletir sobre a luta com as palavras, sobre a própria poesia. Dessa forma, podemos comprovar a ambiguidade quanto à apropriação das palavras – narrador ou personagem?

4.1.2 O passeio mágico: configurações espaciais e temporais

Guimarães Rosa, em “São Marcos”, na busca de uma totalidade literária rompe com a linearidade espaço-temporal da narrativa, diferenciando, no início, o tempo da história, o tempo da fábula e o tempo da narração. Ao começar o conto com a frase “Naquele tempo eu morava no Calango Frito [...]” (ROSA, 1976, p. 224), o autor demarca de imediato uma fragmentação espaço-temporal na narrativa, já que, como observa a estudiosa Tiekō Yamaguchi Miyazaki (1979), o emprego de “naquele tempo”, cria, em um primeiro momento, uma tripartição temporal da obra:

Em “Naquele tempo” o pronome “aquele” aponta para (um ponto) a partir do sujeito-narrador [...]. Se do ponto de vista da fábula o pronome remete para trás (com relação ao instante de narrar) do ponto de vista da narração remete para frente. Cria-se assim uma distância entre o tempo da história, o tempo da fábula e o tempo do discurso. (MIYAZAKI, 1979, p. 65).

Esse afastamento, reforçado pela distância do elemento espacial, é estabelecido pelo uso do pretérito do verbo “morava”, mostrando que o narrador, diferentemente da personagem, não está mais em Calango-Frito; tem entre outras funções, segundo o crítico, a de garantir uma predisposição positiva no leitor, fazê-lo acreditar em suas palavras:

De certa maneira, essa predisposição incute também no leitor a impressão de que o narrador e a personagem são dois indivíduos autônomos; de tal maneira que o narrador passa a isentar-se das culpas, por exemplo, imputáveis à personagem. (MIYAZAKI, 1979, p. 66).

A imparcialidade, que é adquirida devido a esse distanciamento entre personagem e narrador, dando a este credibilidade narrativa, estabelece uma espécie de “pacto de leitura” entre narrador e leitor, que é necessário para o andamento do enredo e para a caracterização do texto como realismo mágico. A história contada por José é pautada na tradição oral que sustenta os casos populares; na falta de um relato concreto escrito, sua verossimilhança vai depender diretamente da predisposição do leitor em acreditar na versão contada pelo narrador.

Entretanto, esse distanciamento espaço-temporal vai se neutralizando aos poucos, conforme José vai adentrando na mata. Através do uso de advérbios como “Hoje” e “Agora” e abrindo mão, às vezes, da primeira pessoa na condução do discurso, o narrador faz com que o leitor se junte a ele em sua contemplação:

Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliga em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avencas de folhagem minuciosa: [...] (ROSA, 1976, p. 242);

ou ainda

Agora vamos retroceder, para as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares; porque, em cada abertura do mato, há uma dona destacada, e creio mesmo que é por falta de sua licença que outros paus ali não ousam medrar. (ROSA, 1976, p. 242).

Dessa forma, o narrador-protagonista, acaba convidando o leitor a adentrar junto com ele no coração da mata, ponto central da sua mágica aventura: “Há embaixo, as águas das Três-Águas”. Uma viagem inebriada, de acordo com a visão do crítico Luiz Roncari (2004, p. 132), que tem a configuração da flora transfigurada, como se estivesse encantada por seres antropomórficos, feéricos e sedutores, o que sugere, ao leitor, ser “uma floresta fantástica, com moças cor de madrugada, encantadas, presas no labirinto do mato.”, como se pode ver nos trechos:

Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!...Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria – só três ou quatro galhos – as folhas são estrelas verdes espalmadas; mais longe, levantam-se das grotas, como chaminés alvacentadas; longe-longo, porém, pelo morro, estão as môçascôr de madrugada, encantadas, prêsas, no labirinto do mato. (ROSA, 1976, p. 241)

e também:

Agora, outro trilho, e desço, pisando a humilde guaxina. Duas árvores adiantadas, sentinelas; um cangalheiro, de copa trapezoidal, retaca; e uma cajazeira que oscila os brônquios verdes no alto das forquilhas superpostas. Transponho um tracto de pântano. Conheço três sendas dedalinas, que atravessam o tremedal, ora em linguetas no chão mole, ora em largas praças aterradas. Escolhi a trilha B. (ROSA, 1976, p. 242)

Essa caracterização da floresta, como se fosse um labirinto, coloca o protagonista diante de uma escolha que será determinante para o seu destino e para o desfecho da história. A simbologia mágica dada à vegetação local, que pode ser comparada a um labirinto que José só conseguirá vencer através de uma reza, deve ser observada, segundo Roncari (2004, p. 132), não apenas como efeitos estéticos e psicológicos despertados no protagonista, mas também como representações estético-ideológicas do autor, nesse caso, o realismo mágico antropológico. Através de um processo de espelhamento, Rosa insere em “São Marcos” elementos que indicam ao leitor que tudo o que acontece ao longo da história tem também outras dimensões: mítica, cósmica, simbólica e alegórica, ou seja, “o mesmo que acontece no micro também se processa no macro” (RONCARI, 2004, p. 132)

Assim, seguindo pela trilha central, chegando às “Três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares”, José acaba iniciando um processo de transformação na obra, mesmo que sem querer, mudando ao mesmo tempo sua condição, a narrativa e a perspectiva do leitor. Através de uma descrição minuciosa de uma floresta cheia de vida, mas ao mesmo tempo, permeada de mistérios, as impressões do narrador criam uma atmosfera mágica na narrativa, levando o leitor a esperar um acontecimento extraordinário, diretamente ligado a esses vegetais que parecem ter “vida própria”.

Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três Águas. A suinã grossa, com poucos espinhos marca o meio da clareira. Muito mel, muito bojuí, jati, urucu, e toda raça de abelhas e vespas, esvoaçando; [...]. A sombra é farta. E há ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, [...], vermelhíssimas, [...], cor de traíra, de sangue de ave, de boca e bâton. (ROSA, 1976, p. 243)

Será na grande árvore que José vai encontrar abrigo para seu contemplativo descanso. E é nesse exato momento, em “Paz” que o narrador sintetiza tempo e espaço, configurando a expressão máxima entre esses dois aspectos narrativos. Nesse instante começa a “segunda” etapa. (D’ONOFRIO, 1979, p. 84).

A súbita cegueira de José interrompe sua caminhada tranquila e vai colocar em suspensão, por um momento, o desenvolvimento narrativo: “Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. [...] Tão claro e inteiro me falava o mundo [...]” (ROSA, 1976, p. 249). Origina-se, aqui, uma espécie de “marco zero” na história, um segmento intermediário e

estático em que a personagem, mudando seu olhar de direção, em um intenso processo de reflexão, vai começar a pensar o mundo sob uma nova perspectiva. Inicia, portanto, ~~um~~ segundo momento que se abre como uma ampulheta por meio da reação da personagem em busca da salvação.” (D’ONOFRIO, 1979, p. 85).

Portanto, a entrada nas ~~Três~~ “Águas”, o contato com a ~~grande~~ “suinã” vai marcar uma espécie de renascimento de José, da mesma forma que marca a reestruturação da narrativa. Enquanto antes a aventura do protagonista, o percurso até o interior do mato, era conduzida a partir de sua perspectiva unidimensional ~~—~~“pela vivência do tempo material, físico” (D’ONOFRIO, 1979, p. 86), após o instante de reflexão e redescoberta de si mesmo e do ~~—~~“outro”, enquanto homem que vence pela fé, ela vai seguir o ritmo interior da personagem.

Observando o aspecto espaço-temporal da obra e algumas marcas presentes na narrativa, é possível notar a distinção entre as duas ~~—~~“~~tapas~~” (antes e depois das ~~—~~“Três Águas”) em que a aventura de José vai se dividir. No começo, o uso de termos como ~~—~~“Corre o tempo” apontam para um distanciamento não só entre tempo e espaço, mas também destes em relação ao narrador.

Entretanto, no segundo momento, expressões temporais como ~~—~~“Mesmo sem os olhos. Vamos!”, ~~—~~“Ando, ando”, ~~—~~“Grito, Grito”, ~~—~~“Estou indo muito ligeiro”, demonstram como o desenvolvimento da história passa a seguir o ritmo da personagem; guiando-se por sua audição, aumentando sua captação do mundo, o narrador-protagonista vai resumir em si as coordenadas de espaço e tempo, dando assim uma aceleração gradual à narrativa, ao mesmo tempo em que o deslocamento espaço-temporal passa a acompanhar sua trajetória, que vai cada vez mais rápido ao interior da mata.

De novo, as árvores. O réco-réco de um roedor qualquer. Estou indo muito ligeiro. Um canto arapongado, desconhecido: cai de muito alto, pesado, a prumo. De metal. Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pèporsi... Pepp or pepp, epp or see... Pêpe orpèpe, heppe Orcy... (ROSA, 1976, p. 252)

Frases curtas, a presença de vírgulas, indicando pausas curtas e de reticências fazem com que o leitor acompanhe esse processo de deslocamento acelerar aos poucos, até chegar ao fôlego mais acelerado, representado pelo jogo linguístico do fim da citação acima.

Percebe-se, logo, que ao mesmo tempo em que a experiência ~~—~~“mágica” vivida por José aumenta seu conhecimento e muda sua perspectiva da fé, no plano estrutural sugere uma espécie de anulação entre forma e conteúdo. Ao condensar espaço e tempo e torná-los parte

do narrador-protagonista José, Guimarães Rosa faz com que o protagonista deixe de figurar só como criatura da história para tornar-se também criador do tempo narrativo, e conseqüentemente, da própria existência literária. No sincretismo de sua caracterização, tem-se também o caráter simbólico da criação poético-divina.

[...] Sei desta aberta fria: tem sido o ponto extremo das minhas tentativas de penetração; além daqui, nunca me aventurei, nos passeios de mato a dentro. Então, e por caminhos tantas vezes trilhados o instinto soube guiar-me apenas na direção pior [...]
Ferido, moído, contuso de pancadas e picado de espinho, aqui estou, ainda mais longe do meu destino, mais desamparado que nunca. Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos! Oh... Diabos e diabos... Oh...
(ROSA, 1974, p. 252-253).

Dessa forma, o herói de “São Marcos”, amplia seus limites sócio-culturais ao longo de sua aventura, e demonstra, apesar de não deixar claro que mudou em relação à fé, que a reza de São Marcos e São Manso é realmente capaz de mudar situações que seria pouco provável de se explicar pela lei da racionalidade, levando o leitor a perceber a eficácia que o símbolo místico da fé produz nos personagens do Calango Frito.

4.1.3 A Feitiçaria decorrente do sincretismo religioso

O sincretismo religioso presente na obra de Guimaraes Rosa nos leva à busca de um entendimento sobre a forma que ele surgiu na religião brasileira. Por isso pensamos ser importante este capítulo que esclarece como os negros trouxeram para dentro da religião católica os deuses e orixás das religiões provenientes do continente africano.

Durante o processo da ocupação das terras brasileira prevaleceu um catolicismo marcadamente doméstico, porém, igualmente hierárquico, que abrangia o chefe da família, seus agregados e escravos. De um modo geral, a implantação do catolicismo no Brasil refletia os padrões sincréticos da religiosidade. Segundo Gilberto Freyre, tratava-se, sobretudo, de um catolicismo piedoso, santoral e festivo, puxando para o individualismo na comunicação com o divino e expressão da valorização dos aspectos visíveis da fé, através de novenas, dos sacramentos, das romarias, das rezas fortes, das procissões de santos padroeiros. Esse catolicismo “doméstico”, “familiar” e “festivo” de relações quase de família entre os santos e os homens, ressaltado por Freyre em Casa Grande Senzala (2000, p. 368), é o resultado de uma interpenetração de influências culturais como a maometana herdada do passado étnico de Portugal que se “impregnou de animista e fetichista, dos indígenas e dos negros menos cultos”.

O catolicismo luso-brasileiro, longe de um tipo mais clerical e ortodoxo, se caracteriza pela força presença dos leigos na gestão dos temas religiosos, por seu peso na vida familiar e social, por sua profunda confraternização dos temas religiosos, transformando de forma insegura as demarcações entre a esfera sagrada e profana. Desse modo, para o sociólogo, a religião, funcionando como elemento fundamentais na construção de uma civilização nos trópicos, converteu-se em ponto de encontro e confraternização entre as culturas do senhor e do negro, mas este sem as exclusões das contradições.

Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade [...] um processo de equilíbrio de antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho [...] O bacharel e o analfabeto. Mas predominantemente sobre todos os antagonismos, o mais geral e profundo: o senhor e o escravo (FREYRE, 2000, p.125).

Não obstante, esses antagonismos cabais são amortecidos pelas condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil, que são

[...] a miscigenação, a dispersão da herança, a fácil e frequente mudança de profissão e residência, o fácil e frequente acesso a cargos e elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais, o cristianismo lírico a portuguesa, a tolerância moral, a hospitalidade a estrangeiros, a intercomunicação entre as diferentes zonas do país (FREYRE, 2000, p.125).

Dessa série de antagonismos nasce o choque, a flexibilidade, a indecisão, o equilíbrio ou a desarmonia de suas partes resultantes. No Brasil, a religião teve um peso significativo na plasticidade étnica e cultural do português, uma vez que contribuiu para legitimar atitudes mais flexíveis em relação aos indígenas e africanos. E dessa resultante sincrética que viria em grande parte do folclore, da moral e das crenças que partilham os brasileiros: os rituais, as festas, as crenças e valores, como os seres míticos, as fórmulas mágicas, os encantamentos, as rezas, etc. Enfim, apesar de o caráter oficial da religião católica, se observava a coexistência de inúmeras práticas.

Segundo Laura de Mello Souza (1986), só no século XVII, e mais nitidamente no século XVIII, é que a ação efetiva da reforma tridentina¹, proveniente do catolicismo europeu, se faria sentir no Brasil Colonial. O esforço para afastar a religião vivida das reminiscências arcaicas e instituir a homogeneização de uma cristandade romana acarretou medidas violentas no sentido de separar o cristianismo do paganismo. A pesquisadora, tratando do pensamento católico mantido pelo projeto religioso-político tridentino, empenhado nos rigores catequéticos, dicorre sobre as práticas religiosas coloniais que deveriam ser corrigidas pela ação jesuítica ante o que se considerava uma “cristianização imperfeita”

O cristianismo vivido pelo povo caracterizava-se por um profundo desconhecimento dos dogmas, pela participação da liturgia sem a compreensão do sentido dos sacramentos e da própria missa. Afeito ao

¹ O Concílio de Trento, datado entre 1545 e 1563, foi um acontecimento central da Reforma Católica cujo fim repousava no restabelecimento dos elementos essenciais da doutrina (os dogmas), atacados pela Reforma Protestante. Para evitar a propagação de ideias contrárias da Igreja Católica, foi levado a efeito uma série de medidas fundadas em decretos e nas constituições tridentinas que tinham como interesse primacial a expansão da doutrina católica e a instrução religiosa aos fieis. Portugal enquadrado e conduzido pelas leis conciliares de Trento imbuíu-se das missões católicas formando e enviando padres Jesuítas para expandir a religiosidade crista tridentina pelo mundo. Entretanto, como nos diz Laura de Mello e Souza (1986, p. 87), só no século XVII é que Roma passaria a se preocupar com a evangelização do mundo colonial. Precisamente, a ausência ou a fluidez das ações tridentinas no período colonial brasileiro, teria deixado espaço para uma religiosidade sincrética.

universo mágico, o homem distinguia mal o natural do sobrenatural, o visível do invisível, a parte do todo, a imagem da coisa figurada. Na maior parte das vezes, a organização catequética tridentina não conseguiria senão a aprendizagem por memorização de poucos rudimentos religiosos, dos quais nem sempre se entendia o significado pleno e que, passados alguns anos, eram esquecidos. Neste sentido, não discrepava do contexto europeu a religiosidade impregnada de paganismo do século XV português, a complexa fusão de crenças e de práticas, teoricamente batizada de cristianismo, mas praticamente desviada dele, de que fala Oliveira Marques. (1986, p. 91).

Repleto de paganismos e imperfeições o catolicismo de origem europeia continuaria, na colônia, a se misturar com outros elementos multifacetados, muitas vezes como a própria religião africana, advinda de vária cultura (Geges, Nagos, Iorubas, Males) que cultuavam São Benedito, mas também Ogum. Na colônia escravista o sincretismo afrocatólico, em um primeiro momento, é outorgado pelas camadas dominantes, porém com o avanço civilizatório, as crenças indígenas e africanas viam-se constantemente demonizadas pelo saber erudito, o sincretismo passa a ser visto como uma das faces do inferno:

A complexidade de uma formação social que pressupunha simultaneamente o escravismo e o cristianismo puxava a colônia para as imagens infernalizadas – Sata no papel confirmador de Deus. O inferno eram as tensões sociais, os envenenamentos de senhores, os atabaques batendo nas senzalas e nas vielas escuras das vilas coloniais, os quilombos que assombravam as matas, os descampados; os catimbós nordestinos que conclamavam espíritos ancestrais, as curas mágicas, as adivinhações (SOUZA, 1986, p.149-150).

No caso específico da feitiçaria, a autora diz que a prática esteve ligada diretamente às tensões sociais e entre senhores e escravos:

Neste contexto, a magia maléfica, ou feitiçaria, tornou-se uma necessidade na formação social escravista. Ela não apenas dava armas aos escravos para moverem uma luta surda – muitas vezes a única possível – contra os senhores como também legitimava a repressão e a violência exercidas sobre a pessoa do cativo [...] Num segundo grau de tensão, a feitiçaria e práticas serviam aos escravos para saírem do sistema sem, entretanto, destruí-lo (1986, p. 204 e 207)

Diante dos maus-tratos constantes do senhor, os negros armaram-se à sua maneira. De forma parecida, no conto “São Marcos” o “preto” e “feiticeiro” João Mangalô age através da magia para retribuir os maus-tratos infligidos pelo narrador protagonista, José, representante das camadas dominantes.

Segundo o registro de Mello e Souza, os negros e também os índios seriam uma raça de demônios fadada permanentemente a represálias. Entretanto, a grande reação católica do século XVII não teria extinguido as formas espontâneas das manifestações sincréticas permanecendo ainda “núcleos”, sobretudo no mundo rural, que preservariam essas práticas pouco parecidas com o modelo eclesiástico. Mas ainda assim, no Brasil havia sempre uma inquietação em relação ao negro “feiticeiro”. Tanto que em 1890 a prática do espiritismo, da magia e da feitiçaria era condenada pelo código penal, juntamente com a prática de curandeirismo e da cartomancia.

Curiosamente, observa Capone (2005, p. 77), essa regulamentação da luta contra os “fetichistas” que praticavam a magia e a bruxaria não estava presente no Código Penal de 1830, justamente na época em que a escravatura estava em vigor. Isso equivale a dizer que as reprimendas ao negro feiticeiro verificaram-se quando o negro, agora livre, oficialmente igual a todos os cidadãos brasileiros.

Conclui-se que os elementos superiores de uma “verdadeira religião” não se encontravam nas práticas religiosas de feitiçarias realizadas pelo negro. Assim e para subir na escala social e sentir-se validado, o negro devia sofrer um processo de desafricanização. Com a Proclamação da República no Brasil, promulgou-se um decreto declarando a plena liberdade religiosa. Ainda assim, afirma Bastide (1971, p. 44)

“fazia-se necessário encontrar outros elementos que pudessem marcar a diferença entre cultos religiosos legítimos e ilegítimos: o exercício da medicina e a prática da feitiçaria, tornaram-se, então, o pretexto para a repressão dos cultos afro-brasileiros”.

Ressalte-se que apesar da violência do processo colonial, em que as tradições indígenas e africanas submergiam ao longo da história no seio do projeto de uma unidade católica-cristã, as influências dessas religiões penetraram no catolicismo brasileiro. No caso dos negros, seu batismo e sua conversão ao catolicismo são vistos como ascensão social:

Não se pergunta aos escravos se querem ou não ser batizados; a entrada deles no grêmio da Igreja Católica e considerada como questão de direito. Realmente eles são tidos menos por homens do que por animais ferozes a gozarem do privilégio de ir a missa e receber os sacramentos (FREYRE, 2000, p.408).

Para os negros, os laços religiosos fortalecidos através do batismo foi um elemento importante na consolidação de laços de sociabilidades com os senhores para a obtenção de

favores e proteção. Entretanto, o que não se pode perder de vista, é que recorrentemente esses laços, formando o amálgama da condição de reconhecimento, de apadrinhamento, de respeito e gratidão, serviam aos arranjos de poder, aos espaços de mando. O controle sobre o comportamento subversivo exigia uma cultura política de adaptação. Por isso tolerava-se as manifestações sincréticas. Todavia, esse processo de assimilação e mestiçagem luso-africana é entendido por Bosi (1992, p. 27) segundo os aspectos estruturais de assenhoreamento e violência. Para ele, a condição colonial sendo reflexiva e contraditória, ajustava ideias opostas como “a cruz e a espada” em favor do universo econômico. O discurso religioso católico servia de base ao discurso do opressor, a exemplo das passagens barrocas de Padre Antonio Vieira: “É a advertência sombria sai das homilias de Antonio Vieira barrocamente cindidas entre a defesa dos bons negócios e a condenação dos abusos escravistas que era a alma desses negócios” (BOSI, 1992, p. 34). O discurso produz as ações da empresa colonizadora, onde a moral da cruz para os outros – Jesus se sacrificou por todos – era um dos elementos da condição colonial erguida contra a universalização do humano.

O conto “São Marcos” reflete os juízos histórico-culturais os quais focalizam os antagonismos dos extratos raciais e sociais, mas igualmente as suas flexibilidades, alternâncias e assimilação. Assim o texto ressalta as práticas culturais e religiosas que circulam na pequena comunidade mineira, a partir do discurso autodiegético de José, que observa, articula, rejeita e assimila os códigos e interesses do mundo rural. Há, portanto, um dimensionamento cultural, onde o jogo dos setores hierárquicos põem em funcionamento oposições culturais de classes e de raça a partir da perspectiva do fenômeno religioso. Assim acontece quando as personagens, como Sá Nhá Rita Preta e Aurísio, adverte-o dos perigos de se zombar da feitiçaria e na sua postura diante dessas advertências.

4.1.4 O realismo mágico antropológico em “São Marcos”

Diferentemente de outros movimentos que surgem, se desenvolvem e vão perdendo força diante dos substituintes, o realismo mágico desenvolveu-se e ganhou forças, transformando-se em uma forma de ficção proeminente no mundo contemporâneo (MOSES, 2001). Por isso essa tendência literária, considerada pelos críticos um fenômeno mundial, como percebemos no capítulo anterior, continua objeto de muitos estudos críticos e teóricos que o definem a partir de diferentes visões e o exploram até os seus limites, determinando importantes reflexões sobre suas manifestações.

O conto “São Marcos” mostra um espaço ficcional em que é plenamente desenvolvido o realismo mágico: aquilo que Alejo Carpentier chamou de *lo real maravilloso* e que Splindler denomina realismo mágico antropológico, inserindo-o, pois, numa tendência literária mais ampliada do que o realismo maravilhoso.

Para Carpentier, *lo real maravilloso*, pretendia descrever uma realidade mágica criada não pela imaginação ou pelo inconsciente, como pregavam os surrealistas, mas ligado aos mitos e crenças da população americana. Segundo Spindler (1993, p. 76), *lo real maravilloso*, que o crítico inglês nomeia realismo mágico antropológico, vai estabelecer duas diferentes onde uma é pautada na racionalidade e a outra em eventos ocultos do cotidiano, como a fé, por exemplo.

É possível encontrar em “São Marcos” os elementos citados por Spindler (1993), uma vez que o narrador-protagonista José, um homem culto, dizia não acreditar em feiticeiros (elemento racional), mas ainda assim compartilhava de alguns hábitos, do conhecimento e das crenças supersticiosas dos demais moradores. José, por exemplo, carregava consigo uma fórmula mágica que o protegia das picadas de ofídios (consciência mágica).

Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia noite de sexta feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picada de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da antecauda, ou de uma jararaca-papuda, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandei confeccionar com o papelucho escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. (ROSA, 1974, p. 224)

No decorrer da narrativa, José continua com sua atitude incrédula acerca das crenças e lendas do Calango-Frito, mas é atingido por uma cegueira súbita, em meio à mata, e para livrar-se dela utiliza uma reza brava, da qual também zombava e na qual dizia não acreditar. É essa reza que vai livrá-lo da cegueira e levá-lo até o causador dela: João Mangalô, feiticeiro de quem zombava e que fizera um vodu de para vingar-se de suas zombarias.

Percebe-se que, em “São Marcos”, existem “sub-estórias” (LEONEL, 2000), narrativas estas que parecem ter a função de reafirmar as lendas e crenças presentes no cotidiano do povo do Calango-Frito e que ironicamente o narrador-protagonista, que é quem vai contá-las, acredita serem “besteiras”, confirmando assim a presença de duas vozes no texto, uma racional e outra mágica. Esse procedimento que se vale de narrativas encaixadas é conhecido como *mise en abyme*. Dällenbach, no artigo “Intertexto e autotexto”, utilizando-se da lição de Gide, entende-o como “redobramento especular da escala das personagens”, do “próprio sujeito duma narrativa” (DÄLLENBACH, 1979, p. 53). Considera a *mise en abyme*, portanto, como uma “citação de conteúdo” ou um “resumo intratextual”, reforçando que

Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979, P. 54).

Logo, a atuação constante dessas sub-estórias em “São Marcos” faz a narrativa mais complexa, com uma carga densa de minúcias e contares, aspecto próprio da narrativa de Guimarães Rosa, que “funda a sua criação desde os microorganismos. Sua técnica aproxima-se à da história da cosmologia, que é a dos cenários crescentes” (OLIVEIRA, 1991, p. 68), o que ilustra a *mise en abyme* generalizante, que – contrária à “particularizante”, cujo perfil está em comprimir e restringir a significação da ficção – produz no contexto uma expansão semântica, de que este não seria capaz por si só.” (DÄLLENBACH, 1979, P. 58)

Sem as histórias contadas por Sá Nhá Rita e por Aurísio não seria possível contrapor as vozes opostas na narrativa de José, e comprometeria, assim, a significação universal que a obra contém. São essas vozes crédulas que contrapõem a incredulidade de José, e é delas que vai se lembrar no momento em que se vê cego e, desperta para a magia que o cerca. O

narrador começa o texto afirmando não acreditar em feiticeiros, mas a primeira ~~h~~“história” que conta, é a de Saturnino Pingapinga ~~e~~“apiau que – a história é antiga – errou de porta, dormiu com mulher que não era a sua, e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para mandar aviar.” (ROSA, 1976, p. 225)

A segunda ~~h~~“história”, ainda contada pelo narrador é a da lavadeira que ficou doente, de repente, com uma dor inexplicável no pé porque havia feito ~~d~~“desfeita” para Cesária velha, a feiticeira responsável pela confecção do ~~e~~“calango de cera” com uma agulha espetada no pé. A lavadeira só se curou quando enviou o pedido de desculpas à feiticeira: ~~P~~“Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de vôo... Porque a Cesária tornou a tirar a agulha do calunga de cera, que tinha feito, [...]” (ROSA, 1976, p.227).

No terceiro caso, o narrador-protagonista só reafirma o quanto a feitiçaria estava incorporada à vida dos moradores do pequeno povoado, ~~U~~“Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiços no Calango-Frito.” (ROSA, 1976, p.227). Para se vingar do professor que batia muito nelas, as crianças fizeram um sortilégio para ele

E foi a lata ir pra debaixo da cama e o professor cair em cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu, só não o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido escolher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si. (ROSA, 1976, p. 227).

Entretanto, mesmo tendo conhecimento de todas essas histórias, e fazendo com que o leitor saiba todas elas, o narrador-protagonista preferia não ouvir os conselhos de sua cozinheira Sá Nhá Rita Preta, que lhe pedia para não zombar de um feiticeiro ~~m~~“mestre nas artes do voduísmo”, João Mangalô. ~~B~~“Bobagens!” (ROSA, 1976, p. 227), era o que dizia sobre os alertas dos perigos de se brincar com as crenças locais.

Ao encontrar Aurísio a caminho da mata, o narrador nos põe em contato com outras histórias que confirmam a presença da magia no cotidiano do povoado, mas, dessa vez, pela voz de Aurísio, em forma de discurso direto. Aurísio conta a José o caso de Gestal da Gaita que rezava a reza-brava de ~~S~~“São Marcos e São Manso” quando queria e numa noite subiu ~~p~~“parede arriba, pé em-pé!” (ROSA, 1976, p. 233) falando coisas estranhas e tentando matar

seu companheiro de quarto. O capiau também relata a história de Tião Tranjão que foi preso injustamente e usou a reza pra se livrar da cadeia e se vingar da mulher que o traía

Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, ao contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa – quatro léguas – que, de-madrugadinha, estava ele chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carabina, [...] (ROSA, 1976, p.235).

Todos esses pequenos causos são antecipações do desenlace da história principal, pois José, durante a caminhada dominical, vê-se inesperadamente cego no meio do mato:

Paz. E pois foi aí que coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo. (ROSA, 1976, p.247).

Começa, então, a se questionar sobre o que teria lhe acontecido, –Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?” (ROSA, 1976, p.248) e se lembra das zombarias que fazia com as crendices do povo do Calango Frito. Guiado somente pela memória auditiva, José caminha pelo mato na tentativa de encontrar uma saída: –Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é; sinto.” (ROSA, 1976, p. 248) Sente que alguma coisa o chama para o sul e ouve uma ordem que não sabe de onde vem: — ‘*Güenta o relance, Izé!*’ e ao ouvi-la pela segunda vez lembra-se de Aurísio Manquitola, então começa a reza-brava de São Marcos e São Manso

- —*Güent o relance, Izé!*”...

E, justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Aurísio Manquitola, brandindo enorme foice, gritou também:

- —*Esconjuro! Tesconjuro!*”...

Dá desordem... Dá desordem... E pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor.” (ROSA, 1976, p. 253).

José, então consegue chegar à casa de João Mangalô e descobre que sua cegueira foi provocada por um vodu, um boneco com uma tira preta nos olhos, que o feiticeiro havia feito para vingar-se de seus xingamentos. Nesse momento a “consciência mágica” de José ainda está desperta, mas para não assumir qualquer crença o narrador-protagonista propõe um acordo de paz com o feiticeiro: —Olha Mangalô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega. Pronto!” (ROSA, 1976, p. 254).

A evolução de José perpassa toda a narrativa, de modo a mostrar ao leitor que o sertão é mágico e é praticamente impossível permanecer nele sem aceitar essa magia. José não vira um crente nas artes da feitiçaria, mas passa a olhá-la de forma menos cética. É a eficácia simbólica agindo sobre a personagem, pois a partir do momento que o protagonista acredita na reza, ela tem o efeito esperado e o salva.

No universo mágico de “São Marcos” a prática da feitiçaria explicita uma religiosidade, cuja simbologia não está ligada ao dualismo moralista que separa o bem e o mal. Diferentemente do catolicismo, o significado da categoria feitiçaria, para algumas regiões africanas, como a África Banto – responsável por grande maioria dos africanos escravizados no Brasil – só pode ser compreendida através de uma simbologia firmada na ambiguidade da relação feiticeiro/contra feiticeiro nos termos básicos de sua cultura de origem.

Nas representações culturais de cosmogonia, conforme nos conta Glícia Caldas em seu artigo “A magia do feitiço: apropriações africanas no Brasil Colônia”, o sagrado permeia todos os setores da vida, tornando impossível realizar uma linha divisória entre o material e o espiritual nas atividades do cotidiano. Trata-se de uma força vital e total que pressupõe equilíbrio.

Dessa forma, para muitos africanos não havia uma distinção entre os bons e os malévolos rituais, uma vez que o objetivo buscado era o da preservação da “vida boa”. Maldade e bondade eram parte da mesma continuidade cosmológica e ambos poderiam ser controlado com práticas e rituais.

Assim acontece com o vodu. Originário dos reinos africanos de Fon e Congo, surgiu a mais de seis mil anos, e significa “sagrado”, “espírito”, “divindade”.

Politeísta, o vodu é praticado em diversas partes do mundo, mas sua prática é bem ampla no Haiti. Assim como aconteceu com os negros no Brasil, os escravos que foram para o Haiti também tiveram que incorporar a religião católica à sua religião. Assim, diversos santos católicos correspondem aos orixás que recebem sacrifícios e veneração dos seguidores da religião.

O vodu tem como finalidade a veneração dos deuses ancestrais através de sacrifícios de animais, danças cerimoniais com o uso de diversos instrumentos musicais e bonecos confeccionados para invocar os deuses. O bem e o mal dependem única e exclusivamente da pessoa que vai praticar o ritual.

João Mangalô utilizou o feitiço para retribuir a José todos os ataques de homem branco e erudito que lhe eram feitos. José buscou em uma reza que representa todo o sincretismo que tratava com desdém para livrar-se da cegueira. Não há um julgamento do bem e do mal, e tampouco uma afirmação da eficácia destes rituais. Há um universo mágico criando a partir de uma ambiguidade que perpassa todo o texto. José percebe que algo de místico acontece no sertão, mas não afirma sua crença. É como aquele velho ditado “Não acredito em bruxas, mas que existem, existem”

4.1.5 A força da palavra mágica

A ambiguidade gerada acerca da crença e ceticismo, presente o tempo inteiro na atitude do narrador, ao mesmo tempo racional e crente, é o que caracteriza as “duas vozes” que Spindler (1993) afirma serem características do realismo mágico antropológico. A presença do feiticeiro também se torna importante para essa caracterização, uma vez que essa figura antropológica está presente na cultura popular brasileira desde os tempos da colonização, adquirindo um papel importante na formação dos seus mitos e lendas. Lévi-Strauss (1996, p. 194) em seu livro sobre o estudo da magia e do feiticeiro acredita que não se pode duvidar da feitiçaria, porém sua eficácia vai depender diretamente de se acreditar ou não nessa magia.

Não há, pois, razão de duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Mas, vê-se, ao mesmo tempo, que a eficácia da magia implica na crença da magia, e que esta se apresenta sob três aspectos complementares: existe, inicialmente, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; em seguida, a crença do doente que ele cura, ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; finalmente, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam a cada instante uma espécie de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça.

A magia é utilizada no conto como um instrumento para provocar um determinado efeito sobre o outro, no caso, Mangalô quer dar uma lição a José. Seja pela prática de ritos mágicos ou pelo conhecimento de fórmulas mágicas e rezas protetoras, a população do Calango-Frito, assim como José, pode ser considerada feiticeira em potencial, uma vez que todos acreditam e até se beneficiam da magia.

O conhecimento mágico difundido na população, que leva à prática de rezas e ritos, é denominado por Marcel Mauss (1974) de magia popular. Segundo o autor, esse tipo de prática encontra-se em pequenos grupos, lugarejos por ele chamado de “Sociedades de mágicos”. Pode-se dizer então que o arraial onde José vive é uma espécie de “sociedade de mágicos”, já que a feitiçaria é algo inerente à população que nele vive.

Em um estudo antropológico sobre Guimarães Rosa, ao citar uma passagem em que Riobaldo diz que a religião desdoidece, Carlos Rodrigues Brandão (1998, p. 102) afirma o seguinte:

[...] com que volto a Riobaldo, confessando, já velho, ao outro que o ouve que a religião desdoidece e a reza cura a loucura. Eis um exemplo de ‘eficácia simbólica’ em pleno exercício, dita por um homem simples; a reza religiosa, mecânica de preferência, como no terço, é carregada de razões de puro sentido, que reiteradamente se repetem e é vazia de razões em si, de uma lógica falada. Nela, pode ser até que não se creia no que se diz, mas como não se pensa nisso, se crê ardentemente no que se faz.

O antropólogo observa que essa “eficácia simbólica” acaba transformando a realidade da personagem Riobaldo, que dubiamente acredita no poder das rezas locais, mas nunca sequer rezou em sua vida, pagando para curandeiras locais para que rezem em seu nome.

Logo, desde o início da narrativa há uma estreita relação entre palavra e ação. As palavras dos feiticeiros acompanham seu fazer para que o fato se concretize: “Estou fazendo fulana... estou fazendo fulana...” (ROSA, 1974, p. 227). A magia, em alguns estudos antropológicos, é vista por esse aspecto causal. James Frazer (apud Mauss, 1979) ao propor a sistematização da magia, estabelece as leis de simpatia: a lei de similaridade e a lei de contiguidade. O modo como o ato mágico é praticado pelos moradores do povoado é parecido com o que Frazer chamou de lei de similaridade ou imitativa, pois através dela, explica-se a maioria dos rituais de enfeitiçamento. Nesse tipo de rito, a pessoa a ser enfeitiçada é representada por um boneco ou desenho

A imagem está para a coisa como a parte está para o todo. Falando de uma outra maneira, uma simples figura é, fora de todo contato e de toda comunicação direta, integralmente representativa. Esta é a fórmula que parece ser aplicada nas cerimônias de enfeitiçamento. (MAUSS, 1974, p. 97)

O comportamento dos moradores de Calango-Frio pode ser caracterizado por aquilo que John Beattie (1971, p. 241) chamou de atividade instrumental. Para ele, o feiticeiro ao tentar atingir o inimigo, utilizando bonecos ou qualquer outro objeto, age de maneira instrumental já que sua atitude tem um determinado fim.

Quanto à relação entre palavra e ação, nas feitiçarias praticadas em Calango-Frito. Miyazaki (1979, p. 102-103), ao discutir a convergência entre as fábulas (do feiticeiro, do passeio e dos poemas), isola três características constantes nos rituais mágicos: o caráter

ritualístico (momento, instrumento e modo de fazer), a função da palavra e os dois tipos de suspensão no texto quando o sujeito está presente ou não

Dessas constantes, duas nos interessam de perto. A mais importante, a função da palavra como força que funda o ser, que torna a realidade o desejado. Não é o boneco nem a agulha espetando que fazem o calunga, mas a palavra que descreve o ato. Nem é bem a palavra escrita, mas a palavra oral. Dentro dessa função, a valorização do plano da expressão e o caráter desconhecido muitas vezes do sentido. A valorização da palavra não enquanto código de comunicação, mas como força capaz de intervir no mundo dos acontecimentos.

Leonel (1995, p. 201), aponta para a força da palavra no em “São Marcos”: “No conto ‘São Marcos’ de Sagarana, já o valor da palavra é posto em destaque, no universo diegético e no discurso. No plano da diegese, a ação narrativa central e as secundárias envolvem feitiçarias e feiticeiros, poesia e poetas”.

A força da palavra sobressai no contexto da feitiçaria, da magia popular. No nível diegético do conto, mostra-se esse poder do verbo, cuja força é capaz de provocar mudanças no mundo exterior, isto é, altera o estado em que se encontra o ser humano, mesmo à distância – fato esse registrado, também, na poesia “Reza brava” de *Magma* (1997). Nas histórias relatadas pelos outros personagens acredita-se nessa força sobrenatural que atinge o outro, conforme o desejo do praticante.

Miyazaki (1979, p. 78) caracteriza a oração como um dos objetos mágicos recebidos pelo protagonista durante as antecipações premonitórias, mas chama a atenção para a não-veracidade da força da reza, na narrativa principal, já que “a focalização de dentro do fato não desfaz [...] a dúvida sobre a veracidade do poder da oração. Pois o que fica de tudo é a reação violenta da personagem contra a situação insólita”.

Porém, a ação de Mangalô é aceita como mágica e capaz de provocar a cegueira no narrador-protagonista, é possível dar credibilidade à ação salvadora da reza brava. Maria Célia Leonel (1995, p. 201-202), em sua análise, considera a eficácia da reza brava

E o ato de proferir as palavras, justamente livra o incrédulo José ou João da cegueira que o feitiço de Mangalô lhe causara, numa visível configuração do seu poder mágico. O protagonista do conto é letrado, o que o distingue das demais personagens, mas isso não lhe

garante a recuperação da visão. No entanto, a possibilidade de portar a palavra numa outra dimensão, na verdade próxima da dimensão mágica, permite-lhe participar de uma subestória – o desafio poético que o protagonista mantém com o desconhecido Quem-Será, nos entrenós de um bambuzal.

O desafio poético com “Quem será” mostra, portanto, que em “São Marcos” há uma forma de teorização do signo linguístico enquanto objeto vivo e reflexível. Ao associar significado e significante da palavra, Guimarães Rosa vai abrir espaço em sua narrativa para inserir toda a força expressiva da linguagem poética do conto.

Oswaldino Marques (1957, p. 21), em um ensaio sobre “São Marcos”, trata dessa função “intermediadora” da palavra na narrativa rosiana:

Se na beleza dos cantos e da plumagem dos pássaros podemos contemplar a obra da criação, —Deus pintou o surucuá [...] / Surucuá fugiu para cá”; nas das palavras, como criação dos homens, foram por eles ordenadas para fazerem o caminho inverso, de modo a levar ao divino os nossos apelos [...] talvez seja essa a maior função da poesia para Guimarães, a de religar o homem ao divino, graças ao poder dado pela beleza, seja de encantamento, seja de invocação.

Neste conto, a prosa poética de Guimarães Rosa diminui os limites entre Deus e o homem, entre o mítico e o místico, transformando a narrativa em uma via para a construção de suas personagens, e de todo o enredo. Portanto esse embate poético que acontece no bambuzal vai configurar, no plano narrativo, um cruzamento entre esses diferentes universos, que tem como força motriz de sua criação o próprio signo poético:

Na viola do urubu
O sapo chegou no céu
Quando pego na viola
O céu fica sendo meu
[...]
Tempo de festa no céu,
Deus pintou o surucuá
Com tinta azul e vermelha
Verde, cinzenta e lilá
Porta do céu não se fecha:
Surucuá fugiu pra cá. (ROSA, 1976, p. 239).

Além da grande riqueza simbólica que permeia o duelo poético dos dois textos apresentados, é importante ressaltar o fato de que, eles sintetizam a ponte entre o céu e a terra. O celestial representado pelos versos escrito por “Quem será”, profanado por seres terrenos como o sapo e o urubu, e a terra, nos versos de José com a graça da beleza divina do surucuá, mostram que as palavras (nomes de pássaros) possibilitam esse intercâmbio entre o divino e o terreno.

Esse conjunto de versos reforça, ainda, a relação uma relação estreita com a mitologia africana. Segundo o mito de criação do mundo Yorubá, Olodumarê, o ser supremo, vivia no orun e mandou vir ao aiyé (universo conhecido) três divindades: Ogun, o senhor do ferro; Obarixá, o senhor da criação dos homens, e Odu, a única mulher entre eles. Todos eles tinham poderes, menos Odu, e esta se queixou a Olodumarê. Tocado pela queixa e Odu, Olodumaré concedeu a ela o poder do pássaro contido numa cabaça (igbá eleiye) e ela se tornou então, através do poder outorgado por Olodumarê, Ìyáwon, a mãe da eternidade. Porém Olodumaré a preveniu de que deveria usar este grande poder com cautela, caso contrário ele mesmo a repreenderia. Mas Odu não resistiu e desobedeceu Olodumarê. Obarixá, preocupado, foi até Orunmilá, divindade da sabedoria que possui o oráculo de Ifá, e ele o ensinou como conquistar e apaziguar Odu, através de sacrifícios, oferendas e astúcia.

Obaxirá conseguiu apaziguar Odu e os dois acabaram se apaixonando. Obarixá lhe revelou seus segredos e Odu lhe contou os dela, inclusive que adorava Egun, uma espécie de divindade dos mortos. Obarixá, aproveitando que Odun não estava em casa, vestiu a roupa de Egun, que não tinha corpo, nem rosto, tampouco falava. Com um bastão na mão obarixá foi à cidade (o fato de Egun carregar um bastão revela sua ira) e falou com todas as pessoas. Quando Odu viu Egun andando e falando, percebeu que foi Obarixá quem tornou isto possível. Ela, então, reverenciou e postou homenagem a Egun e a Obarixá. Mandou que seu poderoso pássaro pousasse em Egun e lhe concedeu todo o poder: tudo o que Egun disser, acontecerá. (Retirado do site <http://www.portadorixas.com>, acesso em 12/12/2013)

A pelagem dos pássaros representam, portanto, as penas sagradas da religião africana Yorubá, e são utilizados somente dentro de rituais. Suas penas são indispensáveis dentro do Ígbèrè – Ritos iniciáticos e de passagens de qualquer divindade do Panteão Yorubá – e são quatro os pássaros sagrados cujas penas são únicas em suas essências e simbologias.

Ìkóóde, conhecido popularmente como papagaio-cinzento ou papagaio do congo, entre o povo Yorubá, e é denominado de Odíde ou Odíderé. Tornou-se rei entre todas as aves, pois é o símbolo da fecundação, da menstruação, da gestação, ou seja, representa o símbolo do poder feminino.

Agbè, é um pássaro de pena azul, conhecida como Turaco na África. É descrito nos mitos como o pássaro que carregava a boa sorte e a riqueza para Olokun (Divindade dos Oceanos).

Àlùkò, outro tipo de Turaco, só que de penagem púrpura é descrito como o pássaro que carregava a boa sorte e a riqueza para Olosa (Divindade das Águas Doces).

Por fim, Ékeléke, conhecida como garça-vaqueira, é nativa da África e do Sul da Europa, migrou para o Brasil no século XX. É descrito nos mitos como o pássaro que carregava a boa sorte e a riqueza para Òrisà Nla e toda sua corte. Òrisà Nla foi o primeiro orixá criando por Olodumarê e é considerado o maior de todos os orixás. Representa a massa de ar, as águas frias e imóveis do começo do mundo. Controla a formação dos novos seres e é senhor dos vivos e dos mortos. É ele quem preside o nascimento, a iniciação e a morte. (Retirado do site <http://www.portalorixas.com>, acesso em 12/12/2013).

Portanto, para as religiões africanas o pássaro representa o que o surucuá representa neste texto de Guimarães Rosa, o intermédio entre os deuses e os humanos, e ainda, o portador de riquezas e boa sorte. Esse intertexto com a religião africana reforça a ideia de que o mágico em Guimarães Rosa é ligado à cultura popular, neste caso, a trazida pelo povo africano e transmitida na forma de literatura oral em várias regiões do território brasileiro.

Conquanto, vê-se que toda a narrativa de “São Marcos” é permeada pelo poder mágico da palavra, seja nas histórias contadas pelos moradores do Calango-Frito e pelo narrador, seja na sua própria história, ou ainda na reza brava proferida:

Oração a São Marcos e São Manso

Para nos livrar de todos os malefícios

São Marcos me marque, e São Manso me amanse, Jesus Cristo me abrande o coração e me parta o sangue mau, a historia consagrada entre em mim; se os meus inimigos tiverem mau coração, não tenham cólera contra mim; assim como São Marcos e São Manso foram ao monte e nele havia touros bravos e mansos cordeiros e os fizeram presos e pacíficos nas moradas de suas casas,

assim meus inimigos fiquem presos e pacíficos debaixo do meu pé esquerdo; assim como as palavras de São Marcos e São Manso são certas, repito:

—Hho pede o que quiseres, que serás servido e, na casa que eu pousar, se tiver cão fila, retire-se do caminho, que coisa nenhuma se mova contra mim, nem vivos nem mortos, e batendo na porta com a Mao esquerda, desejo que imediatamente se abra.”

Jesus Cristo, Senhor Nosso, desceu da cruz; assim Pilatos Herodes e Caifás foram algozes de Cristo, e Ele consentiu todas essas tirania, assim como o próprio Jesus Cristo, quando estava no horto fazendo sua oração, virou-se e viu-se cercado de seus inimigos, disse: —*Srsum Corda*”, caíram todos no chão até acabar a sua santa oração; assim como as palavras de Jesus Cristo, de São Marcos e de São Manso abrandaram o coração de todos os homens de mau espírito, os animais ferozes e de tudo o que consigo se quis opor, tanto vivos como mortos, tanto na alma como no corpo, e dos maus espíritos, tanto visíveis como invisíveis, não serei perseguido da Justiça nem dos meus inimigos que me quiserem causar Dan, tanto no corpo como na alma.

Viverei sempre sossegado na minha casa; pelos caminhos elugares por onde transitar, vivente de qualidade alguma me possa estorvar, antes me prestem auxilio naquilo que eu necessitar.

Acompanhado da presente oração santíssima, terei amizade de todo mundo e todos irão me querer bem, e a ninguém aborrecerei.²

Essa reza, pronunciada em voz alta e clara para salvar o protagonista, assim como o duelo poético das personagens reforçam a importância da palavra para Guimarães Rosa, que fez desse conto a representação da palavra intermediadora entre a oralidade do sertanejo e o universo literário ao qual o escritor estava inserido.

² Por se tratar de uma reza proveniente da tradição oral, a oração aqui citada foi retirada de um desses papéis de santos encontrado em uma casa de Umbanda na cidade de Rubim – MG.

5. “Corpos fechado”: um observador curioso

—A barata diz que tem
sete saias de filó...
É mentira da barata:
ela tem é uma só.”
(CANTIGA DE RODA) (ROSA, 1974, p. 256)

“Corpo fechado” é o sétimo conto de *Sagarana*, e tem como epígrafe um trecho de uma cantiga de roda muito conhecida, que traz como tema a questão da aparência. Assim como a barata, que diz ter sete saias de filó quando na verdade tem apenas uma, o protagonista, Manuel Fulô, se diz esperto e valente, mas vai demonstrar sua covardia quando for necessário enfrentar o valentão da cidade e salvar a honra de sua noiva. Embora depois vá se tornar o valentão do arraial, Manuel é visto como um bobo, que não teria coragem de fazer mal a ninguém.

O texto é narrado, de acordo com os conceitos apresentados por Genette (1979), por narrador *homodiegético*, pois participa da história como testemunha do principal acontecimento na vida do protagonista Manuel Fulô: a conquista do título de novo valentão e reconhecimento dos moradores de Laginha, após uma luta decisiva com Targino, até então o valentão do lugar. A vitória só é possível graças ao feitiço do curandeiro Antonico das Pedras Águas que fechou o corpo de Manuel em troca de sua mula Beija-Fulô, dando-lhe coragem para vencer Targino e salvar a honra de sua noiva.

Essa escolha narrativa é importante para a caracterização do texto como realista mágico, pois ao eleger um narrador-doutor, assim como ocorre em “São Marcos”, que vê e compartilha a experiência “mágica” vivida por Manuel Fulô, experiência essa advinda de crenças populares, o autor aproxima o racional e o mágico, de forma a atingir o leitor que vive em um mundo onde a racionalidade é o que prevalece, apesar de estar inserido em um universo mágico, pleno de crenças. Essa ponte entre a vida cotidiana, racional, e esse mundo místico da crença popular, tem em “Corpo fechado” relevância no processo de construção do enredo, uma vez que deixa revelar na composição das personagens, no posicionamento e perspectiva do narrador, uma relação estreita entre o saber letrado e o contato com a cultura popular do criador com a obra criada.

Podemos dizer que esse episódio do corpo fechado é antecedido por uma moldura narrativa, que tem como função não só criar a ambientação para o desenrolar dos

acontecimentos mágicos na vida de Manuel, como também apresentar a experiência do narrador-doutor. Trata-se da narração das impressões do médico ao chegar ao arraial de Laginha e sua curiosidade pelos costumes e hábitos da população local.

Dessa forma, essa moldura está interligada à narrativa complementando sua significação, configurando aqui, assim como acontece em “São Marcos”, a presença da técnica conhecida como *mise en abyme*: o narrador apresenta, em um primeiro momento a construção de Laginha como um microcosmo, com suas crenças e valores, assegurando assim as condições para fazer o leitor acreditar no acontecimento principal. Contudo, o episódio da luta de Fulô parece ser a maior experiência presenciada pelo narrador, satisfazendo assim, sua curiosidade em relação ao arraial.

Portanto percebe-se que cada narrativa possui uma significação: a primeira (moldura), que seria a experiência do narrador-doutor no arraial, prepara o caminho para a segunda e se constrói sobre duas visões de mundo, uma científica ou mais racional, representada pelo médico-narrador, e a outra pela viva imaginação de Manuel Fulô. A segunda narrativa, o fechamento do corpo de Manuel, concretiza a curiosidade não só do doutor como a do leitor, que nesse momento, já está inserido naquele universo propício à magia. Nesse episódio já não há mais a narração em forma de diálogo, pois o médico passa de ouvinte das histórias contadas por Manuel a participante da ação principal.

No entrelaçamento dessas narrativas, em conjunto com o narrador homeodiegético há o focalizador, o que nos permite falar em narrador-focalizador, que se divide em observador e ouvinte. Como focalizador, procura manter-se distante do seu objeto de focalização, olha de modo objetivo e atendo ao descrever costumes e atitudes do arraial; como ouvinte busca manter uma observação analítica, enquanto entra em contato com as histórias de Manuel Fulô, conseguindo o maior número de informações possível sobre o passado e o presente do arraial. As perguntas feitas sobre o protagonista demonstra a curiosidade do doutor a respeito dos valentões.

- E quem tomou o lugar dele?

[...]

- Mas quem ficou sendo o valentão no lugar dele?

[...]

- Como acabou?

[...]

- E o tal Dêjo?

[...]

- Briga, Manuel? [...] (ROSA, 1974, p. 256)

Nesse primeiro momento percebemos que a conversa tem como tema as histórias dos valentões que residiram e residem no povoado de Laginha, homens que eram respeitados pelo medo que impunham à população local, mantendo assim seu “reinado” pela valentia.

Manuel, conta, através do discurso indireto, a passagem de cada um dos valentões que o povoado já teve: José Boi, Desidério, Miligido (caracterizado como homem bom e justo), Adejalma, Pércio, Roque, Gervásio, Laurindo, Camilo Matias e Targino, que seria o atual valentão.

É sob o ponto de vista de Manuel Fulô que sabemos as histórias desses homens, como a de Miligido:

- E o Miligido?

- Êsse era bom... homem justo. O que ele era era prêto... Mais prêto do que os outros prêtos, engomado de prêto... Eu acho que ele era prêto até por dentro! Mas foi meu amigo. Valentão, valente mesmo. Um dia êle me deu uma escova de dente, quase nova... Eu acho que ele não sabia que serventia tinha... (ROSA, 1974, p. 258)

Após terminar a série de perguntas a Manuel, que respondeu a todas esbanjando conhecimento sobre os valentões, o narrador encerra essa primeira narrativa, que serve para saciar sua curiosidade, e acrescenta às informações dadas por Manuel sobre os valentões a sua própria impressão sobre o assunto:

José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo... 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. (ROSA, 1974, p. 259)

Após tecer esses comentários, o narrador apresenta o início da narrativa principal:

–Pois foi nesse tempo calamitoso que eu vim para Laginha, de morada e fui tomando de tudo a devida nota. (ROSA, 1974, p. 261)

O uso do tempo verbal “vim” sugere que, no momento da narração, o narrador ainda reside no arraial, ao contrário do narrador de “São Marcos” que já não vive mais no Calango Frito quando resolver narrar sua história.

O narrador de “Corpo fechado” é um observador curioso, e deixa claro seu interesse pelos costumes do pequeno arraial ao mencionar o cuidado que possuía com suas anotações. É com entusiasmo e expectativa que esse homem da cidade chega à cidadezinha do interior de Minas Gerais:

O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversas à beira do fogo, desafios com viola, batuques e cavalhadas, procurei, procurei e quebrei a foice. As noites, principalmente, impressionavam. Casas no escuro, rua deserta. Raro, o pataleio de um cavalo no cascalho. O resposno pluralíssimo dos sapos. Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos finfininhos e bezerros fonfonando. E pronto.

- Mas gente, que é que vocês fazem de noite?

- De noite, a gente lava os pés, come leite e dorme. (ROSA, 1974, p. 261)

À medida que o narrador vai realizando sua especulação sobre o arraial, o perfil de Laginha passa a ser traçado e percebe-se na fala acima, a decepção por não encontrar mais que um lugar pacato e monótono, onde não acontece nada de interessante, com exceção dos domingos:

Agora, aos domingos, só aos domingos, gente como enchente. Cavalos, burros, e ainda outros cavalos, amarrados em frente às casas – e aí foi que fiquei conhecendo o préstimo daqueles postes de garantã ou de aroeira, cheios de argolas e plantados por toda a parte. Vinha povo extraído e exumado de tudo quanto era grotta e biboca, num raio de légua e meia. Tocava o sino, reinava o divino. E, depois da missa, derramava-se pelas duas ruas a balbúrdia sarapintada das comadres, com o cortejo dos homens: olhando muito para as pontas das botinas, assim joão-gouvêia-sapato-sem-meia, ou de meias e chinelos – mas só os que estavam de purgante. (ROSA, 1974, p. 261)

Essas descrições em detalhes delineiam o espaço moral propício ao aparecimento de valentões, feitiços e feiticeiros, ampliando assim o contraste entre cidade interiorana e a cidade grande, ambiente no qual estava acostumado, e proporcionando um maior grau de veracidade à narrativa. Além disso, deixa clara a condição de homem urbano do narrador, pois o olhar deste sobre o arraial é de alguém entediado com a realidade interiorana.

Fastio. Há, neste mundo, muito tamanho de papo: pequi, pera, laranja, coco da Bahia. Um boi que tenha chifre mais baixo que o outro é bisco, e o de cabeça negra com uma pinta branca na testa é Silveiro. E os pretos vendem a vida pela festa do Congado, que por sinal, leva três dias, mas exige ensaios que devem durar o ano inteiro. (ROSA, 1974, p. 263)

É nesse meio entediante que o narrador nos apresenta o valentão da cidade, Targino, e junto com ele sua primeira impressão sobre o homem:

Então foi que me mostraram o valentão Targino. Era magro, feio, de cara esverdeada. Usava botinas e meias, e ligas que prendiam as meias por cima dos canos das calças. E não ria, nunca. Era uma pessoa excedente. Não me interessou. (ROSA, 1979, p. 263)

Percebe-se que o valentão não era uma figura que despertava o medo por seu físico, mas simplesmente porque portava armas de fogo, contra as quais é muito difícil lutar.

Em oposição à rápida descrição de Targino, Manuel Fulô, o protagonista do conto, é descrito de forma mais minuciosa pelo narrador-doutor, que demonstra admiração pelo capiau: seus traços físicos, sua origem, seu apelido. A diferença entre o médico e os demais moradores é perceptível na linguagem. Em muitas passagens aparecem apreciações formadas por vocábulos e construções sintáticas mais elaboradas do que as apresentadas pelos demais, apesar de nela persistirem as expressões típicas do lugar: “Era de uma apócrifa e abundante família Veiga, de uma veiguíssimaveigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que mexiam daqui p’r’ali, se queixando da lida e da vida: [...]” (ROSA, 1979, p. 263)

A linguagem utilizada pelo narrador, com palavras como “p’r’ali” e “lida” indicam que ele possui uma preocupação em preservar a variante dos moradores do arraial, embora o uso de “apócrifa” e “abundante” demonstrem que embora esteja convivendo com essa população, sua educação é de homem culto.

Conquanto não tenha suas expectativas sobre o arraial quebradas, o narrador encontra em Manuel um amigo e estimulador de sua imaginação. Ao ouvir os causos do capiau, o doutor mergulha no universo particular do futuro valentão, que narra as suas mais maravilhosas aventuras, como o relato, em forma de discurso direto, de como conseguira sua mula Beija-flor e como fora esperto aprendendo a arte da enganação com os ciganos,

passando assim a trabalhar com trocas de animais. A partir desse relato de Manuel, podemos perceber que, embora tentasse se mostrar esperto, ele se perde dentro da própria esperteza, deixando assim de usufruir o prestígio entre os compradores por uma vingança boba contra os ciganos. Ou ainda quando confessa sua raiva por Antonico das Pedras, que não quer lhe vender a sela mexicana:

Fico que não posso, de jeriza, quando magino que Toniquinho das Pedras tem uma sela mexicana boa, enconstada, porque ele não tem cavalo nenhum, nem bêsta... [...] Mas não vende, nem é por nada, e eu já peguei qual é a manha dêle: é porque êle quer apanha minha Beija-Fulô! Desafôro!... (ROSA, 1974, p. 276)

Nesse momento, fica evidente a descrença do doutor em relação à feitiçaria que é atribuída a Antonico:

Tenho ódio dele, tenho mesmo! [...] Só sabe é fazer feitiço, vender garrafa de raiz do mato, e rezar reza brava. Tem partes com o porco-sujo... Não presta! Gente assim não deveria de ter!... Mas tem muita, Manuelzinho Fulô. Não brinca, seu doutor! O senhor também devia mas é me ajudar a ter ódio do cachorro do Toniquinho das Águas... Ele vive desencaminhando o povo de ir se consultar com o senhor [...] Qualquer dia ele arruma uma coisa-feita, p'ra modo de fazer o senhor ir-s'embora daqui... Feitiço em mim não pega, Manuel... (ROSA, 1974, p. 278)

E é nesse ambiente de contação de causos que entramos no ponto crucial da história. Manuel está noivo de “das Dôr” e em meio a essa conversa de bar surge o valentão Targino e avisa que a primeira noite de noiva será com ele.

Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dôr, e venho visitar sua noiva, amanhã... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois vocês podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Se não... -Targino com o indicador da mão direita, deu um tiro mímico no meu pobre amigo, rindo, rindo, com a gelidez de um carrasco mandchú. [...] (ROSA, 1974, p. 280)

Manuel apavorado, e bêbado, demonstra toda sua falta de coragem quando o doutor lhe propõe que façam alguma coisa.

Não faz nada não seu doutor... Êle é o demônio... Não respeita nada e não tem medo de ninguém... Mas Manuel! É até uma vergonha você dizer isso...

Eu... Eu?
Não fazer nada seria uma infâmia... Temos que defender a das Dôr! Há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói...
Uma osga!
E o amor Manuel? Ela é tua noiva! Esta história...
Que história, que mané história! O senhor está caçoando comigo... (ROSA, 1974, p. 281).

E assim Manuel demonstra que toda sua coragem não passava de pose.

Bem, mas se o sangue de Peixoto é bom mesmo para ferver, você vai preparar as armas, para enfrentar o Targino amanhã, na hora da baderna, não vai?
Pois será que nem o senhor não é mais meu amigo? Está querendo ver minha morte? Qualquer um outro eu escorava mesmo, mas o senhor não sabe que esse Targino é o valentão?
Bom Manuel Fulô, não iremos pela força... Mas, você, que logrou até os ciganos, vai me ajudar agora a inventar um stratagemma, um modo de fintarmos o Targino?
Manuel Fulô abriu um riso feio – avançando os dentes amarelos grandes, como feiras de grãos numa espiga de milho – tal e qual um cavalo; depois disse:
Ah não tem jeito... Não tem prazo, seu doutor! Assim de hoje p´r’amanhã, não adianta... Mal-e-mal eu estou podendo pensar no trivial... (ROSA, 1979, p. 281).

O narrador então inconformado com a atitude do amigo procura outro tipo de ajuda, mas todos no arraial temem Targino e sugerem ao doutor que deixe a pendenga para lá. E aí surge a figura do feiticeiro Antonico das Pedras com a proposta de salvar a honra da noiva de Manuel. Nesse momento, o narrador-doutor já não é mais apenas um ouvinte dos causos de Manuel, mas está envolvido, e verá o inimigo do capiau virar seu salvador.

Antonico das Pedras possuía a tão sonhada sela mexicana que Manuel almejava para sua mula Beija-fulô. Mas o feiticeiro não cedia a sela e em contrapartida também almejava a mula de Manuel, criando assim uma indisposição entre eles. No momento em que fica sabendo do acontecido, oferece a Manuel em troca de sua Beija-fulô, o fechamento de seu corpo e a garantia da derrota de Targino. E Manuel aceita.

Mas os dois donos da Beija-fulô tornaram a fechar-se quarto, com o prato fundo, as brasas, a agulha-e-linha e a cachaça, e ainda outros aviamentos.
Houve um parado de próxima tempestade. Uma voz fina rezou o credo. Correram na rua. E alguém, esfobado, entrou: [...]
E, nisso, abriram outra vez a porta do quarto-da-sala, e Manuel Fulô saiu primeiro. Surgiu como uma surpresa, transmudado, teso, sonambúlico.”
(ROSA, 1974, p. 284)

Nesse momento temos a transformação mágica de Manuel. O narrador, doutor que dizia não acreditar em feitiço, percebe a mudança no semblante do capiau, que antes era de medo, e passa a ser de alguém forte, ríspido indo ao encontro de seu rival: —Abrimos caminho, e ele passou, para a rua. Ia do jeito com que os carneiros investem para a ponta da faca do matador. Vi-lhe um brilho estricto, nos olhos” (ROSA, 1979, p. 284).

O ritual, do qual o médico não faz parte, realizou-se à pouca distância, de maneira condizente com a atitude de feiticeiros, de acordo a descrição de Marcel Mauss (1974, p. 52) a respeito do comportamento ritualístico:

Incialmente, a escolha dos lugares para a realização da cerimônia mágica, que comumente não se realiza no templo ou no altar doméstico, e sim nos bosques, longe das moradias, durante a noite ou à sombra, ou nos recantos da casa, quer dizer – às escondidas – (...) Quando é obrigatório a agir diante do público, ainda assim o mágico trata de escapar-lhe: seu gesto torna-se furtivo indistinta a sua palavra; o curandeiro, o massagista-prático que trabalham perante a família reunida, resmungam suas fórmulas, disfarçam seus passes e refugiam-se em êxtases simulados ou reais. Assim, se, em plena sociedade, o mágico se isola, muito mais quando se retira do fundo dos bosques. Mesmo em relação a seus colegas, preserva algo, reserva-se. O isolamento, como segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico, que é sempre a ação de um indivíduo ou de indivíduos a atuar privadamente; ato e ator envolvem-se em mistério.

E através do feitiço para fechar o corpo, Manuel enfrenta seu inimigo e o vence.

Pronto! A dez metros do inimigo, Manuel Fulô parou, e rompeu numa voz, que de tão enérgica eu desconhecia, gritando uma inconveniência acerca da mãe do valentão.

Targino puxou o revólver. Eu me desdebrucei um pouco da janela. [...]

E só aí foi que Manuel mexeu na cintura. Tirou a faquinha, uma quicé quase canivete, e cresceu. Targino parara, desconhecendo o adversário. Hesitava? Hesitou.

Eu tirei a cara da janela, e só ouvi as balas, que assoviaram, cinco vezes, rua a fora, de enfiada, com o zunido de arames esticados que se soltam.

E quando espiei outra vez, vi exato: Targino, fixo, como um manequim, e Manuel Fulô pulando nêle e o esfaqueando, pela altura do peito – tudo com rara elegância e suma precisão. Targino girou na perna esquerda, ceifando o ar com a direita; capotou; e desviveu, num átimo. Seu rosto guardou um ar de temor salutar. (ROSA, 1979, p. 285)

No momento dos tiros, o narrador isenta-se da responsabilidade de assumir a veracidade da eficácia do feitiço, tirando o rosto da janela. Ele não viu os tiros, apenas ouviu,

entretanto, viu o esfaqueamento. Mesmo absorvido pelos costumes do arraial, aparentemente envolvido pelas crenças locais, o narrador prefere não afirmar a eficácia do feitiço, criando o efeito de incerteza na narrativa, sem abandonar a visão de mundo racional, assim como acontece com o narrador-protagonista de “São Marcos”, instaurando a ambiguidade característica do realismo mágico antropológico. Restrito ao olhar (e ouvido) no narrador, sua limitação também é a limitação do leitor. Mas sabe-se que Manuel tornou-se o novo, e último, valentão de Laginha.

5.1 O poder transformador do feitiço

O universo mágico de Laginha é composto por um narrador que procura ser objetivo e racional, mesmo convivendo em um meio onde as situações insólitas são recorrentes. A escolha desse tipo de narrador é importante para se pensar na construção do realismo mágico na obra. Como já citado, o realismo mágico antropológico é aquele em que o narrador tem duas vozes, ou seja, dois pontos de vistas sobre a magia dentro do texto. O doutor de “Corpo fechado”, assim como José em “São Marcos”, acredita ser inatingível pelos feitiços elaborados pelos curandeiros locais, mas, ainda assim, narra a forma como seu amigo consegue salvar a honra da noiva através de um sortilégio.

A forma de diálogo presente no texto permite que o ponto de vista de Manuel seja exposto, e, para ele, a magia é o meio pelo qual vai conseguir a maior transformação de sua vida, pois passa de contador de causos a valentão. Deixa então de mostrar o heroísmo no plano do parecer, em seu mundo fantasioso, para ser o “herói” de Laginha salvando-a dos desmandos de Targino.

A súbita coragem de Manuel não existiria se não fosse o feitiço, e o feito é algo impossível de acontecer se pensado racionalmente, mas que no imaginário da população mineira é algo arraigado. O curandeirismo faz parte do arraial ao lado da prática religiosa, pois os habitantes vão à missa todos os domingos, e ainda, abarca a ciência, representada pela medicina, profissão do narrador.

Conforme Roberto DaMatta (2001. p. 112) “[...] a religião é um modo de ordenar o mundo, facultando nossa compreensão para coisas muito complexas, como a ideia de tempo, a ideia de eterno e a ideia de perda e desaparecimento, esses mistérios perenes da existência humana.” É através da religião que temos a naturalização do elemento mágico dentro do texto. Todos no arraial veem a feitiçaria como um ato de fé, e acreditam mesmo que ela tenha o poder de transformação. Por isso Manuel, embora cause espanto no Doutor, que é quem representa o racionalismo, vai conseguir vencer a batalha, porque acredita veementemente no poder da feitiçaria.

A figura de Antonico das Pedras, assim como a de Mangalô, é cercada de mistérios, e parece viver no limiar entre os dois mundos: a ciência e a religião. Seus conhecimentos são

provenientes da sabedoria popular e a população recorre a ele nos momentos de atribulação: –Recorre-se ao curandeiro, ao dono de um fetiche ou de um espírito; ao massagista prático, por necessidade e não por obrigação moral”. (MAUSS, 1974, p. 53)

O mundo de Manuel, que é onde o narrador está agora inserido, está construído por essa construção equilibrada entre o sagrado e o profano. O protagonista é procurado pelo representante desse poder sobrenatural, quando está em perigo. Viver na fronteira entre esses dois mundos é algo natural na realidade periférica brasileira.

Viver nas precárias condições das cidades, cercados por ameaças de diferentes proveniências, epidemias, inimigos e rivais, intimidação constante de ser preso como desclassificado eram, entre outros desafios frequentes que demandavam proteção regular que se buscava por meio do “fechamento do corpo”, da posse de amuletos e patuás, nos quais trariam suas orações, muitas delas quase iguais àquelas que usavam os homens do interior ou ainda similares às que portavam as populações brasileiras desde as longínquas épocas da Colônia. (WISSENBAACH, 1998, p. 127)

Entretanto, parece que a família de Manuel também vacila em relação a acreditar no fechamento do corpo do capiau, demonstrando mais uma voz racional dentro do texto:

- O-quê que o senhor foi fazer com meu irmão, seu Toniquinho?
- Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo eu garanto!...
- Jesus! Targino mata Manezinho... Não levou nem garrucha nem nada, o pobre!
- Corre atrás dele, gente! Seu Toniquinho botou meu filho doido! (ROSA, 1974, p. 285)

–Corpo fechado”, portanto, integra aquilo que Spindler nomeou realismo mágico antropológico, pois trata da realidade vivida pelo sertanejo mineiro, em que o mágico não é produzido artificialmente, mas sim integrado ao cotidiano do povo, à sua realidade.

5.1.2 Manuel Fulô, um herói às avessas.

Nosso intuito ao aproximar o conto “Corpo fechado” do conto de fadas popular é o de para ilustrar o leque de possibilidades narrativas que Guimarães Rosa explora em sua obra. Dessa forma, é interessante um olhar diferenciado sobre o protagonista deste conto, dado a forma peculiar como é construído, de forma que chega a beirar o cômico, mas sem deixar de lado o caráter mágico que a narrativa possui.

Manuel Fulô, protagonista desta história, um “mameluco” bobo e ingênuo tem a honra de sua noiva, Maria das Dor, posta em perigo pelo valentão da cidade, Targino. Sem saber o que fazer, recorre ao feiticeiro da cidade, Antonico das Pedras, e dá sua mula em troca de ter seu corpo fechado. A partir da execução do feitiço, adquire a coragem e a força necessárias para derrotar o inimigo e casa-se com sua noiva, tornando-se o novo valentão da cidade.

Dessa forma, “Corpo fechado” apresenta claramente os elementos básicos de um enredo de contos de fadas popular: Manuel Fulô (herói) recebe a ajuda de Antonico das Pedras (auxiliar mágico) e combate Targino (malfeitor) para salvar Maria das Dor (princesa) com quem se casa no final. Além desses elementos, ainda temos a presença da mula, Beija-fulô, que não fala como os animais dos contos de fadas tradicionais, mas é tratada pelo dono como uma pessoa. Esse tipo de tratamento dado aos animais pode ser encontrado em outros dois contos de *Sagarana*, “Conversa de bois” e “O burrinho pedrês”. É só por Beija-fulô que Manuel vai conseguir o acordo com Antonico e salvar sua noiva, logo, podemos interpretá-la como um objeto “salvador” no texto.

Embora haja tantas semelhanças com – o que talvez revele a inspiração do autor – outras questões importantes são abordadas em “Corpo Fechado”, cujo enredo não se limita à aventura do herói em busca da salvação de sua princesa como ocorre no conto tradicional. Guimarães nos dá um retrato, ao mesmo tempo crítico e realista, do sertão mineiro, castigado pela miséria e ainda pelos desmandos de coronéis e valentões. Deste modo, podemos dizer que o autor cria um texto crítico, que tem como fachada uma história maravilhosa com elementos como o amor e a magia, mas que na verdade mostra e discute questões de natureza política e social de sua época.

Diante dessas transformações encontramos um número maior de personagens na narrativa, com uma participação mais variada e dinâmica. O narrador, além de nos contar a história participa dela e contribui para a aceitação do mágico no texto, uma vez que enquanto

participante da história, gera no leitor, maior credibilidade em relação aos fatos narrados. Os personagens não possuem muita densidade psicológica, assim como no conto de fadas popular, mas ainda assim são importantes na introdução de elementos da realidade no texto, já que são tipos que representam camadas das classes sociais e exemplificam o modo de agir e pensar de cada uma delas. O médico-narrador representa a modernidade e racionalidade do progresso do mundo moderno; seu Pachencho e Cuntrino são os ciganos, povo que vive da esperteza sobre os inocentes; Coronel Melguério é a autoridade maior do local, representando assim o sistema de coronelismo na zona rural brasileira; a descrição do valentão Targino é feita de forma pouca densa, enfatizando os aspectos físicos. O narrador utiliza um tom zombeteiro para descrever o valentão que é ~~magro~~”, ~~feio~~” e um tanto bizarro no jeito de se vestir, colocando em dúvida a força deste, que assustava tanto o povoado, e demonstrando que esse medo advinha das armas com que o valentão andava e não de sua figura física, revelando que o poder é algo conseguido somente através da violência sobre o outro.

Manuel, o herói da trama, também é descrito de modo depreciativo, de forma a se pensar que é difícil para ele cuidar de si mesmo, quem dirá salvar a honra de alguém.

Agora, o Manuel Fulô, este sim! Um sujeito pingadinho, quase menino – ~~ppino~~ que encorujou desde pequeno” – cara de bôbo de fazenda, do segundo tipo –; porque toda fazenda tem seu bôbo, que é, ou um velhote baixote, de barba rara no queixo, ou um eterno rapazola, meio surdo, gago, glabro e alvar. Mas gostava de fechar a cara e roçar voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria, um sorriso manhoso de dono de hotel. E, em suas feições de caburé insalubre, amigavam-se as marcas do sangue aimoré e do gálico herdado: cabelo preto, corrido, que boi lambeu; dentes de fio de meia-lua; malares pontudos; lobo de orelha aderente; testa curta, fugida; olhinhos de viés e nariz peba, mongol. (ROSA, 1979, p. 263)

Essa descrição do protagonista nos remete a uma figura que chega a ser cômica. Os adjetivos ~~bôbo~~”; ~~insalubre~~”; ~~mongol~~”, nos mostram um Manuel nada valente, contradizendo a imagem que o próprio gostava de passar, de ~~brabeza~~” e ~~cara fechada~~”, revelando assim o caráter humorístico que o texto possui. Manuel também não se encaixa no perfil de herói que costumamos ter nas histórias de fadas. Ele não é bonito, forte e valente.

Maria das Dor tem um aspecto mais esperto, com uma beleza simples, porém capaz de despertar desejos, como desperta em Targino, ~~Era~~ uma rapariguinha risonha e redonda,

peituda como uma perdiz. Bonita mesmo, e diversa, com sua pele muito clara e os olhos cor de chuchu.” (ROSA, 1979, p. 266)

Temos, portanto, a descrição de um herói que não é nada valente e uma princesa que não é nada especial. Podemos dizer que temos um casal às avessas nesse conto, já que Manuel não é o típico herói forte e bonito e Maria das Dor não é a princesa cheia de inocência, tal qual ocorre no conto de fadas tradicional. Contudo, o que nos leva a pensar na estrutura de um conto de popular é o fato de que há uma interferência do mágico para mudar esse quadro, e esse mágico está diretamente ligado à tradição oral, no caso de Guimarães Rosa, presente no imaginário mineiro.

O feiticeiro Antonico das Pedras é a figura transformadora da realidade do herói, revelando que a fé para o povo que vive no sertão mineiro é sim objeto de transformação do mundo, e capaz de operar milagres. Antes inimigo de Manuel, pois desejava seu bem mais precioso, a mula Beija-flor, Antonico propõe salvá-lo do valentão em troca de sua mula, Manuel aceita.

A partir da efetivação do acordo temos a transformação mágica de Manuel. O narrador, doutor que se dizia descrente em relação ao mágico, narra a transformação do capiau, que antes era medroso, e passa a ser de alguém forte, ríspido indo ao encontro do inimigo, com um brilho estrito nos olhos, como nunca visto pelo narrador.

E, através do feitiço para fechar o corpo, Manuel enfrenta o inimigo e o vence, contradizendo as falas racionais presentes no texto, de que a magia não existe e não é capaz de operar milagres.

A forma com que Guimarães elabora as características físicas dos personagens propicia ao leitor uma visão muito nítida das cenas da história, possibilitando assim, uma maior compreensão da realidade de vida que pretende mostrar. Além disso, a escolha do narrador que é também é personagem, torna-se importante, pois leva o leitor a uma aceitação, embora com hesitações, do elemento mágico no texto. A forma com que o narrador descreve a transformação de Manuel faz com que o leitor apreenda aquilo aconteceu, uma vez que quem está contando a história estava lá e viu (e ouviu) como tudo aconteceu. Dessa forma o elemento mágico no texto confere a complexidade da fé no sertão mineiro, ela opera milagres e isso não é tratado no texto de forma fantasiosa, senão a mais realista possível, levando o leitor a se sentir parte dessa realidade.

Há marcas linguísticas na fala de Fulô que reforçam certa hesitação e indicam entonação pomposa. Seu discurso é todo marcado por reticências exclamações, caracterizando ora interrupção, ora hesitação do pensamento. Além disso, ele é sempre pautado por ditados populares e frases feitas, escoando o conhecimento dos habitantes do arraial, sintetizado nos provérbios, transparecendo a voz do coletivo com máximas sedimentadas. Seu dizer fundamenta-se em causos, provérbios, frases feitas e ditados populares que acentuam os aspectos culturais do lugar:

[...] levou mais de peça e meia de galão [...] não tinha cobre nem p'ra um bom animal de sela [...] cada um dizia amém antes de ele rezar o fim da reza [...] cobra que pisca olho [...] P'ra cavalo ruim, Deus bambeia a rédea [...] Começa em olho e acaba em honra [...] desfeita eu não levo p'ra casa, e p'ra desaforo grosso a minha Beija-Fulô não dá condução [...] quando o crente da fé de que levou manta [...] torna a jogar cinzas nos olhos dele [...] Não deixo rasto mal firmado! Tou de calça até dormindo [...] Ah, porque eu tinha de fazer capim, p'ra comer burro [...] Eles tinham que dar o beijo e cair o cacho! [...] Não carrego rabo de palha [...] estou me coçando com um dedo só [...] Basta um penacho uma vez p'ra uma pessoa se emporcalhar toda depois. Um coice mal dado chega p'ra desmanchar a igreja da gente[...] (ROSA, 1974, p. 256 – 277)

Através da utilização desses elementos, o autor se apropria de uma linguagem simples, de fácil entendimento dando a ideia de direcionamento ao público alvo e, principalmente, estabelecendo critérios que evidenciam sobre quem se fala na história. Nela podemos encontrar neologismos de composição, abreviações, e palavras formadas por derivações, além de construções constituídas por metáforas. Isso demonstra a característica principal da obra de Guimarães Rosa, que é o trabalho com a linguagem, onde transparece certo hibridismo entre a narrativa oral e a narrativa escrita.

Essa mistura entre o oral e o escrito só é possível se o escritor tiver profundo conhecimento da sua cultura, da tradição narrativa, da oratória oral. Esse saber tem seu alicerce na experiência adquirida e a arte contar histórias está interligada à experiência que anda de boca em boca; ela é, segundo Walter Benjamin (1994, p. 19) a fonte onde bebem os grandes escritores: “O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem em sua história”.

Guimarães Rosa confirma essa afirmação de Benjamin, ao falar como se enveredou no mundo da escrita, em entrevista concedida a Günter Lorenz, no congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965

—[...] nós os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias, já no berço recebemos esse dom para toda vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e as lendas [...] Assim, não é de se estranhar que a gente comece desde muito jovem. [...] No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.” (ROSA apud LORENZ, 1973, p. 325).

Podemos concluir, assim, que “Corpo Fechado” aproveita os elementos do conto popular, e os aspectos mágicos são empregados no texto de forma criativa e original, possibilitando uma gama de significados. O conto nos mostra a força do mítico na realidade brasileira, ao destacar a concretização de um ato pela fé. Este fato é bastante frequente em nossa sociedade, mesmo nos dias atuais. Os atos cristãos e as propagações da fé, como promessas e oferendas ocupam relativamente o espaço religioso dos brasileiros. Isso devido à ação de que o homem busca uma força superior para a solução dos problemas. No conto de Guimarães Rosa, notamos aspectos de uma cultura correlacionada com a identidade cultural de um povo humilde, com traços interioranos do homem do campo, do rural, que vive seus preceitos sem o intuito de prejudicar o próximo, mas quando se sente ameaçado esquece-se dos apegos físicos e busca sua auto-realização não medindo as consequências, como foi o caso de Manuel Fulô, que recorreu ao feiticeiro oferecendo sua mula em troca de serviços protetores para derrotar o inimigo que o ameaçava e assim salvar sua “princesa” das garras do valentão.

6. Considerações Finais

O encaminhamento desta pesquisa foi traçado a partir da obra ficcional de João Guimarães Rosa e das teorias e críticas sobre o realismo mágico, tendência que vem conquistando cada vez mais espaço no universo literário.

O realismo mágico surge em um contexto onde os escritores pretendiam retratar uma realidade ampliada, muito além da representação do real banal. Nesse contexto, o realismo maravilhoso e o realismo mágico antropológico descrevem obras em que se manifestam as crenças e lendas populares de uma determinada cultura, sem perder de vista a racionalidade do mundo moderno. De modo geral, o que vai caracterizar o movimento realista mágico é a convivência e a compatibilidade entre o real e o irreal.

Guimarães Rosa em sua narrativa mostra um sertão que, desde a natureza até a população que nele vive, é permeado de magia advinda de crenças e lendas populares. Não somente em “São Marcos”, mas em outras obras do escritor mineiro essas crenças estão diretamente ligadas à fé religiosa como afirma Camarani em estudo sobre o conto —Amenina de lá”:

Com efeito, a perspectiva do crente em magia está relacionada com as lendas e superstições, herdadas e preservadas, sobretudo nas cidades do interior; esse ponto de vista aparece ainda, frequentemente, ligado à fé religiosa. Assim, no conto —Amenina de lá”, de *Primeiras estórias*, é mostrado desde o início, que Maria, dita Nhinhinha, morava em um lugar chamado o Temor-de Deus”, e sua mãe —nunca tirava o terço da mão” (ROSA, 1974, p. 39), o que oferece uma referência direta à religião e à fé. (CAMARANI, 2007, p. 28-9)

Leonel (2000, p.198) também declara esse caráter mágico da prosa rosiana afirmando que, em *Sagarana*, temos a intervenção do que ultrapassa o natural, em relação à magia, também em —Corpoêchado”.

Em “São Marcos” encontramos a magia assinalada por Leonel (2000) ligada também ao religioso. O próprio nome do conto nos remete a um dos apóstolos de Cristo, Marcos, que em seu evangelho, conta a trajetória de Jesus, a partir do batismo até a ressurreição, descrevendo nesse percurso os vários milagres e curas, feitos por Jesus, como exemplo de fé incondicional. Além disso, existem várias referências no texto que leva ao religioso, —Mas minha poesia viajara muito e agora estava bem depois no nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo.”

(ROSA, 1984, p. 206); “Louvado seja Deus, mais a minha Santa Luzia que cuida dos olhos da gente!” (ROSA, 1984, p. 212). Outra confirmação deste caráter sincrético da religião em “São Marcos” é a reza brava utilizada pelo protagonista como meio de livrar-se do feitiço que lhe fora colocado. Algumas versões dessa reza são de cunho católico, outra autorizada por São Cipriano é também utilizada pelo candomblé, e outras variações populares têm o intuito de realizar magia, simpatia ou feitiço.

Em “Corpo fechado”, o mágico também está ligado à religião. O título do conto nos remete a uma prática ritualística, que é uma constante em religiões provenientes da África, o fechamento do corpo contra os malefícios da vida, feito através de rezas, patuás, escapulários, etc. Além disso, o protagonista, Manuel Fulô, possui todas as características de um herói de conto de fadas, embora às avessas, pois ele buscou na reza brava que fechou seu corpo, o elemento mágico para auxiliá-lo no salvamento de sua “princesa”.

Os estudos antropológicos aqui citados auxiliaram nessa compreensão do porque da nomenclatura realismo mágico antropológico, pois os estudos mostraram a aproximação existente entre magia, religião e ciência. Da religião, se aproxima pelo rito, pela crença e pelo símbolo; com a ciência a aproximação se dá pela divisão de fronteiras no que se refere à procura de resultados, de efeitos, e até mesmo, quanto à existência de uma organização lógico-racional. O realismo mágico antropológico precisa dessas duas vozes no texto e é se apoiando nas crenças e lendas que resolve sua antítese.

Portanto “São Marcos” e “Corpo fechado” integram aquilo que Carpentier chamou de *lo real maravilloso* e Spindler nomeou de realismo mágico antropológico, pois retrata não apenas a realidade do sertanejo mineiro, mas também suas crenças, feitiços, feiticeiros, sua reza brava, sua beleza de forma natural e enraizada no cotidiano deste povo, que de mineiro e brasileiro passa a homem-humano na obra rosiana.

Assim sendo, concluímos que o projeto ficcional de Guimarães Rosa é o ponto de vista de uma representação que penetra em tudo o que existe, não como reflexo realista de um material social e histórico-documental subordinado a um plano ideológico de caráter monológico, mas como justaposição de materiais que se traduzem como ambivalência, dialogismo e negociações. O resultado é a indeterminação pelo efeito de relativização que o princípio artístico realiza. Acreditamos que a capacidade de misturar, atravessar e ponderar constitui o princípio vital da obra do escritor mineiro.

A nossa tarefa, neste trabalho, foi tornar visíveis, a partir da caminhada dos heróis, dos dois contos, e suas metamorfoses, os sentidos latentes que constituem essa reflexão primordial interna da obra. A ideia é a de que a liberdade estética registra, formula, separa, unifica, combina, transfigura e formaliza. Assim, os acontecimentos morais da vida do sertanejo, constituindo a sua visão de mundo, cruzam-se com o caráter mágico que a obra assume, realizando sua unidade artística, o realismo mágico antropológico.

7. Referências bibliográficas

BEATTIE, J. **Introdução à antropologia social**. São Paulo: Nacional, 1971.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, C. R. **Memória sertão**: cenários, cenas, pessoas e gestos nos sertões de João Guimarães Rosa e de Manuelzão. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

CALDAS, G. A magia do feitiço no Brasil colônia. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/reaa/article/view/11453/13221> > Acesso em: fevereiro de 2013.

CAMARANI, A. L. S. O realismo mágico nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. **Anais do X Congresso ABRALIC**. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

_____. O universo mágico de Guimarães Rosa e Mia Couto: Primeiras Estórias e Estórias abensonhadas. **Anais do VII Seminário de Pesquisa do PPG em Estudos Literários**. Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile: 50 anos. Araraquara, UNESP, p. 26-35, 2007.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e Antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 111-130.

_____. No Grande Sertão. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 190-192.

_____. O super-realismo de Guimarães Rosa. **Jornal da USP**, São Paulo, (21), n. 763, p. 1-3, 15-21 maio de 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm>>. Acesso em: julho de 2013.

CAPONE, S. Entre Iorubas e Bantos: A influência dos estereótipos raciais nos estudos afro-americanos. In: **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, n.19 (2. sem. 2005). — Niteroi: Eduff, 2005.

CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**: Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MYAZAKI, T. Y. A antecipação e sua significação simbólica em “São Marcos”, de Guimarães Rosa. In: D’ONOFRIO, S. **Conto brasileiro**: quatro leituras. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 63-106

_____. Um tema em três tempos: G. Rosa, J. C. de Carvalho, J. U. Ribeiro. **Revista de Letras**, São Paulo, nº 28, p. 27-35, 1988.

DELBAERE-GARANT, J. Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English. In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. (Edit) **Magical Realism**. Durham e London: Duke University Press, 1995, p. 249 – 263.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GALVAO, W. N. Sobre o regionalismo. In: **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimaraes Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 91-108.

———. O impossível retorno. In: **Mínima mímica**: ensaios sobre Guimaraes Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 11- 40.

———. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

———. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000 (Coleção Folha Explica).

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, s/d.

HEGERFELDT, A. **Contentious Contribution: Magical realism goes British**. Janus Head Journal, Pittsburg, v 5, n 2, p. 62-86, fall 2002.

IANNI, O. O realismo mágico. In: **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 54-73.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa**: magma e gênese da obra. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

———. A palavra em Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 35, p. 201-210, 1995.

———. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. 1985. 349f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. O feiticeiro e sua magia. In:____. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1996.

LINS, A. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

LORENZ, G. Literatura deve ser vida; um diálogo de G. W. L com João Guimarães Rosa. In: _____. ROSA, J. G. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 27-62.

MALINOWSKI, B. Culture. In: _____. **Encyclopedia of the Social Sciences**. Tradução: Benedito Miguel Gil. New York: MacMilan CY, 1948.

MARQUES, O. O repertório verbal. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MAUSS, M. Esboço de uma teoria geral da magia. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Epu, 1974. p. 1-36.

MONTERO, P. **Magia e pensamento mágico**. São Paulo: Ática, 1990.

MOREIRA, P. **Modernismo localista das Américas**: Os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MOTTA, S. V. Guimarães Rosa: a reinvenção do ideal. In: _____. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**. Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

NUNES, B. De Sagarana a Grande Sertão: veredas. In: _____. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: **A dança das letras – antologia crítica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

RONCARI, L. As três árvores de Rosa. In: _____. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo, Ed. da UNESP, 2004.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. São Marcos. In: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. Corpo fechado. In: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SEGATO, J. A.; LEONEL, M. C. O regional e o universal na representação das relações sociais. In: **Ficção e ensaio**. São Carlos: Edufscar, 2012. p. 97-122.

SOUZA, L. de M. O diabo e a terra de Santa Cruz. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SPINDLER, W. Magic realism: a typology. In: **Forum for modernlanguagestudies**. Oxford, 1993, v, 39, p. 75-85.

WISSENBACH, M. C. C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: _____. SEVENCO, N. (Org.) **História da vida privada no Brasil 3: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

8. Bibliografia consultada

ALEGRÍA, F. Alejo Carpentier: realismo mágico. In: **Literatura y revolución**. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971. CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999. vol. 2.

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

_____. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZZARRO, A. (Org.). **América latina: palavra, literatura e cultura**. v. 2. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 665-702.

COELHO, N. N., VERSIANI, I. **Guimarães Rosa** (dois estudos). São Paulo, Instituto Nacional do Livro, 1975.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DACANAL, José Hildebrando. O romance de 30 e os primórdios do capitalismo industrial. In: APPEL, José Carlos. [et. al.] **O romance de 30**. Porto Alegre: Movimento, 1983.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no modernismo. In. ÁVILA, A. (Org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.87-102.

FIGUEIREDO, E. (org). **Conceito de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005

FISCHER, L. A. Uma reflexão sobre a formação regional. In: ARAÚJO, H. H. de; OLIVEIRA, I. T. de. (orgs). **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. São Paulo: Nankin, 2010. p. 189-204.

LAJOLO, M. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, M. C. de. **Historiografia brasileira em perspectiva**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 297-327.

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

_____. **Redemunho do horror**. São Paulo: Editora Planeta, 2003

MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo, Cultrix, 2000.

_____. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MORENO, C. F. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MOSES, M. V. **Magical Realism at world's end**. Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics. Durham, v. 3-I, p. 105-133, 2001.

NASCIMENTO, E. COVIZZI, L. **João Guimarães Rosa: Homem plural – Escritor singular**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

PELINSER, A. T. Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo. **Revista Antares – Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, n. 4. jul./dez. 2010.

QUEIROZ, M. I. P. de. O catolicismo rustico no Brasil. In: **O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 1973, p. 72-99.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTINI, J. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011.

SEIDINGER, G. M. **Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana**. São Paulo: Scortecci, 2004.

SIMÕES, I. J. G. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TELES, G. M. O Futurismo. In: **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 84-88.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TRUZZI, L. H. **A relação entre a cultura popular e a cultura erudita na obra Sagarana, de Guimarães Rosa**, 2007. Dissertação de mestrado – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.