A hora e a vez de *Sagarana*, de Guimarães Rosa: entre o épico e a vontade de individuação

Lucas Branco de Araujo Motta*

Resumo: O aspecto ímpar da obra de João Guimarães Rosa é apontado desde o lançamento de seu primeiro livro, *Sagarana* (1946). Desde então, seu estilo se sobrepõe e salta aos olhos dos críticos. Dono de uma prosa atada à arte da contação de histórias, é constantemente relacionado ao incomum adjetivo de “épico”. Porém, esse processo de adjetivação parece se ressaltar entre os críticos somente quanto ao seu romance *Grande Sertão: Veredas* (1956). Pois, se isso é válido para este último, sendo resultado do efeito estético da forma literária no texto de Guimarães Rosa, deve ser válido para *Sagarana* também. Afinal, os modos de subjetividade que circundam a possibilidade do círculo épico são distintos dos modos de subjetividade que caracterizam o mundo moderno e, conseqüentemente, pós-moderno. Assim, em nosso estudo, lançamos mão de novos conceitos como “emulação do épico” e “vontade de individuação”, procurando compreender como os efeitos de um Sertão figurado como uma realidade totalizante defrontam-se com personagens problemáticas que buscam incessantemente individualizar-se perante tal realidade. Para isso, o presente trabalho utiliza-se de uma leitura do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” para propor conceitualmente a “emulação do épico”.

Palavras-chave: *Sagarana*; *Grande Sertão: Veredas*; Épico; Individuação; Subjetividade.

Abstract: The singular aspect of João Guimarães Rosa’s literary work is pointed out since his first publication, *Sagarana* (1946). Since then, Rosa’s style overlaps the critics. Owner of a prose attached to the art of storytelling, it is constantly related to the unusual adjective “epic”. Although this adjective process seems to stand out among the critics only about his novel *Grande Sertão: Veredas* (1956). Therefore, if this is valid, being the result of the aesthetic effects of literary form on Guimarães Rosa’s text, it must be valid to *Sagarana* also. After all, the modes of subjectivity which surround the possibility of an epic circle are distinguished from the modes of subjectivity that characterizes the modern world and, consecutively, the post-modern world. Thereby, in our research, we made use of new concepts like “epic emulation” and “will to individuation”, seeking to comprehend how the effects of a Sertão configured as a totalizing reality defronts with problematic characters that incessantly search to individualize towards it. To that, this article resorts to an analysis of the short story “A hora e a vez de Augusto Matraga” to conceptually propose the “epic emulation”.

Keywords: *Sagarana*; *Grande Sertão: Veredas*; Epic; Individuation; Subjectivity.

*Graduando em Letras – Português (Bacharelado) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista CNPq na modalidade Iniciação Científica (IC). Este artigo, orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Melo França, foi realizado com o incentivo da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PROPESQI/UFPE), através do Programa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal de Pernambuco.

1. Nas travessias de *Sagarana*: primeiras recepções e apontamento do “épico”

À época do lançamento de *Sagarana* (1946), a obra de João Guimarães Rosa tornou-se alvo de comparação com a tendência regionalista que se apossara da literatura entre as décadas de 1930 e 1940. Essa direção da crítica só acontece após os artigos de Antonio Candido (1946) e Paulo Rónai (1946), que afirma a favor de Rosa e problematiza sua cristalização sob tal classificação. Se “para muitos escritores fracos, o regionalismo é uma espécie de tábua de salvação [...] o regionalismo envolve antes um obstáculo e uma limitação do que um recurso [...] J. Guimarães Rosa afronta todos esses empecilhos” (RÓNAI, 1946, p. 1). *Sagarana* apresenta uma riqueza universal, remontando sempre às antigas artes de narrar e com vivacidade no estilo poético. Por mais que as defesas do volume de contos ganhem novas dimensões após o artigo de Rónai, o corte fatal vem com o artigo de Antonio Candido.

Para o crítico paulista, “*Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região” (CANDIDO, 1946, p. 1). Candido parece respeitar a ideia de que o regional é usado enquanto contingência, não como gênero a ser defendido – “a província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”. A representação tão profunda (nomes, espécies, floras, objetos, lugares) de uma realidade espaço-geográfica era o que amparava o argumento da crítica que subjugará *Sagarana* e Rosa à égide do regionalismo. De acordo com Candido (1946, p. 1), Rosa “construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro”, pois em seus contos “o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência”.

No mesmo dia em que Antonio Candido publicou seu artigo em *O Jornal* (RJ), João Guimarães Rosa se pronunciou pela terceira vez em uma “confissão” feita a pedido de José Condé. O texto, que hoje figura como espécie de prefácio nas reimpressões, traz diversas revelações sobre o processo de composição do livro. Nessa confissão, somos levados novamente à intersecção entre o trato do regional e a questão entre homem e destino. Guimarães Rosa (1946, p. 1, grifo nosso) afirma:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias [...] o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: *lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino*: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.

Como dissemos anteriormente, parece-nos que as críticas anteriores aos artigos de Paulo Rónai e Antonio Candido não cessaram de tentar a todo custo enquadrar *Sagarana* ao regionalismo enquanto gênero com determinados artifícios e convenções literárias. É com Rónai e Candido que esta univocidade na recepção é deliberadamente rompida. Candido, ao associar a relação entre realidade objetiva e realidade estético-literária como uma “região da arte”, libertou *Sagarana* dos vilipêndios do romance regionalista de caráter neo-realista e possibilitou novas interpretações. Rónai (1946, p. 1), acentua essa distância ao dizer que:

A arte de contar [...] que evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga, está se tornando rara. [...] As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar.

Destaca-se, em *Sagarana*, seu caráter de diferença. E, mesmo que longínquo, atribui-se um aspecto de “épico” ao estilo de Rosa. Tal como Antonio Candido (1946, p. 1) afirma ao acentuar a qualidade de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, que é “onde o autor, deixando de certo modo a objetividade da arte-pela-arte, entra na região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos de nossa literatura”. As qualidades da estreia de João Guimarães Rosa estavam definitivamente reconhecidas.

As afirmações de Antonio Candido acerca desta representação da realidade em *Sagarana* levanta um ponto fulcral: o distanciamento entre *Sagarana* e a produção regionalista conhecida até então. Se Minas Gerais é uma região antes da arte do que do mundo em *Sagarana*, vemos o desprendimento de Guimarães Rosa quanto às amarras de um realismo literário atrelado necessariamente a alicerces históricos/historiográficos. Não é dizer que a história esteja ausente em totalidade da prosa de *Sagarana*, mas sim que o trato desta dimensão é feito através da tradição de raiz oral das artes narrativas, com o objetivo de uma criação estética distinta da mera representação, sem com isso eliminar as suas relações com o real.

Lembre-mos de Roland Barthes (2004, p. 188): “Desde a Antiguidade, o ‘real’ estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou ‘poesia’)”. Assim, quando Rónai salienta que na dimensão narrativa de Guimarães Rosa vemos a fruição da vida, evidencia-se a distância do autor mineiro da voga neorrealista que assolara o regionalismo conhecido até então. Rosa retoma, em sua obra, esse deslocamento entre poesia e história, entre a realidade ficcional e a realidade objetiva, concreta (histórica e factual). Essa relação se manifesta na matéria linguística, na forma literária e no objeto estético em si. O uso do regional enquanto contingência é também uma noção das próprias limitações da linguagem para com o real, não obstante a necessidade incessante da criação neológica e do trato estilizado da sintaxe. É preciso, mais do que trabalhar com o estilo, questionar como pode dar uma

inflexão a essa matéria. Se uma tendência fora observada, é porque é viciosa em seus recursos de representação da realidade, uma *via crucis* da *poiesis*. É um problema das próprias especificidades do discurso literário entendido enquanto *mimesis*.

Não escaparam a *Sagarana* os questionamentos em relação à linguagem, seus artifícios de representação da realidade, e, logicamente, sobre os (des)limites da própria linguagem enquanto estruturação de criação em si mesma. Assim, o abismo entre o realismo e a linguagem se dá como afirmara o filósofo Richard Rorty (1994, p. 25): “O mundo está diante de nós, mas as descrições do mundo não. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas; o mundo por si próprio – sem auxílio das atividades descritivas dos seres humanos – não”. Desse modo, a própria especificidade do discurso literário se baseia nisto: não tem uma relação estrita à realidade, e sim, aos seus modos de representação. Por isso, Tristão de Ataíde (1963, p. 6) falou sobre um “transrealismo”:

É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos. E nessa transrealidade é que permite aos temas mais locais, às personagens tipicamente sertanejas, à linguagem mais aparentemente recolhida “da boca de um bárbaro”, como dizia Antônio Vieira, – assumirem um sentido nitidamente universal.

Essa “aura transrealista” é a marca decisiva do estilo rosiano. E ela só pode ser uma inflexão ao ponto que tensiona os modos de representação e as convenções literárias conhecidas até ali. Como bem pontuou o crítico Erwin Rosenthal (1975, p. 40-41):

Guimarães Rosa não pretende, de fato, dar continuidade a uma técnica narrativa tradicional, transmitida sem reexame crítico de uma geração para a outra; sabe o romancista que um assunto, por mais palpitante, somente adquire realmente interesse quando conquistado através de recursos expressivos adequados. Seu modelo da nova realidade contrapõe-se a toda e qualquer afirmação categórica, a toda e qualquer certeza estabelecida.

Luiz Costa Lima, em *Mimesis e modernidade: formas das sombras* (2003), acerca da distinção dos processos miméticos entre “*mimesis* de representação” e “*mimesis* de produção”, menciona Guimarães Rosa. Costa Lima (2003, p. 181) define a primeira como “a maneira como a sociedade concebe a realidade”; logo, seus modos de apreensão e representação do real e da realidade – nos quais “o produto de arte, por definição, apresenta um relacionamento apenas indireto com o real, não pode adquirir um significado pela utilidade que promova”. Ser e real são relacionais, e na obra de arte o ser é colocado em xeque, pois serve enquanto acordo entre locutor e receptor. Quando o ser e o real deixam de servir como lastro e o processo mimético tende a se libertar da pura representação, tende à produção, afinal “próprio da mimesis da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu déficit anterior” (LIMA, 2003, p. 182).

A utilidade da obra de arte para o real vem da possibilidade de expansão dos modos de apreensão do real por meio da expansão das dimensões de representação do mesmo, pois, mesmo neste alargamento do real, ainda se constitui um processo mimético, porque “o produto rebelde às representações, à aplicação da ideia de ser, continua a ser um produto mimético se só é capaz de funcionar pela participação ativa do receptor” (LIMA, 2003, p. 183). Pois é próprio do discurso literário o uso e amplificação do ser.

Como, em matéria estética, a obra de Guimarães Rosa trabalha uma ampliação dos modos de representação da realidade, ao passo que trabalha com uma matéria referencial específica? Através do uso do regional não enquanto gênero, mas sim como contingência. Essa contingência é a matéria que lhe serve para a amplificação de representação da realidade que a literatura propõe. Assim, é antes Minas Gerais uma região da arte em *Sagarana* do que uma localidade geográfica necessariamente objetiva. Por isso, Guimarães Rosa (2001, p. 25) justifica sua escolha pela paisagem do interior do centro do Brasil: “Porque o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino”.

Se o Sertão é colocado na dimensão de uma região da arte, o sertanejo também é deslocado de sua precisão histórico-geográfica causal. É elevado às dimensões “épicas da humanidade” (CANDIDO, 1946, p. 1), ao mesmo passo que têm a dimensão de indivíduos problemáticos que tanto marca a modernidade literária, como pensou Lukács (2009). Porém, pensemos no que propôs José Carlos Carbuglio (1968, p. 79):

Assim como nos grandes épicos, também em Guimarães Rosa está o depuramento da realidade ideal, criada pelo espírito popular. Com a propensão em dar aos fatos e acontecimentos uma importância que lhe convém e de acordo com sua própria índole, o inconsciente popular converte essa realidade numa imagem idealizada onde se torna difícil separar o acontecido do inventado. Deste modo, suprimidas as limitações humanas e perdidas as noções espaciais e temporais, entramos para a esfera do perfeito ou do mitologicamente completo.

Precisamos levantar algumas questões: quais são essas implicações de “épico” e de antigo contador de histórias na forma dos contos de *Sagarana*? O que implica, formalmente, esse aspecto “épico”? O que é e como se apresenta a contenda entre homem e destino? Como uma obra literária do século XX pode conjurar para si tal característica, comumente associada ao romance *Grande Sertão: Veredas*?

Acreditamos que, se é válido caracterizar o romance como “épico” em termos de recursos e procedimentos literários, esse aspecto deve ser cotejado desde a estreia do autor com o volume de contos, que se torna um ponto fulcral no projeto literário de Guimarães Rosa. Lembremo-nos do que dissera Mário Cavalcanti Proença (1957, p. 166-167

– grifos nossos): “os próprios contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de episódios, são épicos em grande número [...] todos em *Sagarana*...”. Mas por quê?

2. “De Saga a *Sagarana*”

Sabe-se que o neologismo constituído da junção de “saga” (forma simples conhecida através de povos nórdicos) e “rana” (sufixação do nheengatu, que indica semelhança) faz menção a “algo que se parece com uma saga”. Mas a que se destinaria semelhar as narrativas a sagas? E como isso tornaria possível o tema central da luta entre o homem e o destino? As ações do destino, como dito por Rosa, a que se designam? Não é mais uma ideia do fatalismo determinista, mas sim uma concepção mais abrangente da possibilidade do mutável, do movente e do possível – afinal, “lá se vê um rio cair na cachoeira ou contornar montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo de capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar na seca” (ROSA, 2001, p. 25). As coisas não são dadas no destino dos homens, estão sempre por se perfazer. É a contingência em que o regional opera como meio e não como gênero.

Mas para que possamos avançar, é preciso refletir sobre a escolha do neologismo que nomeia o volume. O que significaria uma passagem de “saga” para *Sagarana*? Ou, de outro modo: quais as implicações de formas orais e pré-literárias à totalidade estético-literária dos contos indicadas pelo neologismo que dá título ao volume? É isso que poderia aproximar o autor dos antigos contadores de histórias? Como poderiam conviver, no bojo do objeto estético, modos de subjetividade conflitantes?

Para que possamos pensar nas respostas das perguntas elencadas acima, é preciso que tomemos alguns determinados passos teóricos. O primeiro tem de ser com relação ao uso da ideia de “saga”. Dessarte, recorreremos ao trabalho de Andre Jolles, *Formas Simples* (1976). Essas formas são da linguagem de caráter oral, expressando determinadas disposições mentais que são aparentemente impossíveis de recuperar:

[...] não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia [...] Formas que se produzem na linguagem e que promanam da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta (JOLLES, 1976, p. 20).

Essas formas estão presentes enquanto comportamento linguístico nas personagens de *Sagarana*. Por meio de uma intervenção artificial e literária, Guimarães Rosa conjura a raiz de formas simples como as do caso, do enigma, do mito, da lenda. As formas simples são, essencialmente, formas pré-literárias, que demarcam determinados comportamentos e disposições mentais perante a tentativa de reflexão sobre experiências. Suzi Frankl

Sperber (1996, p. 99, grifos da autora), que as percebe na obra de Guimarães Rosa, define-as como:

[...] blocos de sentido e forma encontráveis em variantes e sequências da ação relatada *ficcional e historicamente*. *Correspondem a uma experiência pré-literária caracterizada fundamentalmente pelo esforço em atribuir um sentido global, de totalidade, a um fenômeno ou um conjunto deles*. Reúne eventos que tematizam a realidade interna e externa do ser humano, porém de modo a superar o limite do instante e do fragmento [...] permitem inclusões e mudanças, sempre a partir de referências que facilitam a recepção e produção e que servem tanto para confirmar uma forma, como para negá-la. A positividade e a negatividade são agenciadas pela linguagem, assim como as formas simples se constituem na própria linguagem.

Vemos, então, que esse compartilhamento de experiências e atribuição, por meio da forma, de um sentido totalizante à vida é um elemento constitutivo do imaginário, logo, constitutivo tanto do sujeito como do mundo circundante. As formas simples são, como pensou Jolles, formas de trato com a linguagem. São como processos quase agrários e manufaturados; e que se encadeariam em cultivo, fabricação e interpretação:

O homem intervém na confusão do universo; [...] Pelo desenvolvimento da explicação e o cerceamento da classificação, chega-se, pois, às formas fundamentais. [...] os elementos acumulados na confusão do universo não possuem, de início, uma forma própria (JOLLES, 1976, p. 29).

É na travessia e na expedição do homem junto ao universo (que não se reduz a um mundo meramente passivo, objeto) que o infinito das experiências se detém na profundidade de uma forma da e na linguagem, fazendo com que se elidam caos e cosmos. Estas formas são relacionadas aos modos como a disposição mental de apreender, apresentar e representar experiências por meio da linguagem se fixa em estruturas que funcionem tanto para produção como para recepção.

Se pensarmos no salto da condição da linguagem pré-literária à linguagem intervencionada pelo ímpeto individual que levará ao objeto estético-literário, as formas simples e seus mecanismos são partes intrínsecas da especificidade do discurso literário, pois representam também a possibilidade de ampliação de um Ser, um modo de representar e apresentar a realidade a partir de uma determinada cultura. Logo, diretamente relacionada à possibilidade do produto mimético.

A passagem de “saga” a *Sagarana* parece exemplificar exatamente esse caso. A consciência autoirônica de saber-se impossível o objeto literário vir a ser de fato uma retomada dessa forma de disposição mental oral e pré-literária, afinal, “o universo de uma forma simples só é válido e coerente em seu próprio interior” (JOLLES, 1976, p. 60). A forma simples da “saga” é, na disposição das formas, tão válida quanto a forma da “história” (que

também configura uma disposição mental), e assim segue na obra de Rosa. Os contos de *Sagarana* levam à emulação dessa disposição.

A forma “saga”, como fora conhecida pelos manuscritos islandeses, retrata (comumente) a formação de um povo, a ocupação de um determinado território, a hereditariedade de determinados *genos*. A forma da “saga” é costumeiramente vilipendiada pela forma da “história”, que tenta apropriar-se do real de uma maneira coercitiva, como uma disposição mental normativa. A *Sagarana* rosiana trata da construção deste Sertão, habitado por seus homens e mulheres em contenda constante com o destino, semelhandos à personagens de parábolas, distanciando-os das temporalidades da forma da história.

Essa inflexão, que consagrará Rosa junto à galeria dos artistas da narrativa (como quis Rónai), lembra-nos das colocações de Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador* (1987). Para o filósofo, estamos vivendo uma época em que os contadores de história, os narradores, estão distantes. Evidenciando uma deficiência em intercambiar experiências, que marca o dispêndio que a era dos meios de informação nos causa.

O narrador, na visão do filósofo, “é um homem que sabe dar conselhos”, e se ele está a desaparecer, é porque “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”, e com elas, a forma de saber que o narrador possui e que dela o mesmo advém, a sabedoria, “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 200-201). E a sabedoria, a forma de enformar as experiências, está desaparecendo. A narrativa trata de um conhecimento útil e duradouro ao homem. E para Benjamin este conhecimento está cada vez mais em extinção entre nós. Um dos marcos desse processo é o desenvolvimento da forma do romance, gênero distante e dissemelhante da tradição oral que o precedeu nas formas épicas. Afinal, reside no âmbito do romance a figura do leitor isolado, que não consegue receber ou formular conselhos, pois se vê distante de um sentido dado da vida.

Assim, para entendermos essa ruptura entre indivíduo e sentido totalizado da vida, da sua essência, precisaremos recorrer a Gyorg Lukács e sua *Teoria do romance* (2009). O aspecto que distingue o caráter épico da Antiguidade e do Medievo para a modernidade literária se apresenta como conflito de um circuito metafísico aberto, e não mais fechado e totalizante como teriam os antigos (LUKÁCS, 2009, p. 25-36).

Quando comparados, a Epopeia antiga e o Romance, o crítico Lukács afirma que, em discrepância, acontece que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). E esta mudança se dá formalmente, *a priori*, na contenda entre Epopeia e Tragédia, o que faz com que o filósofo húngaro assuma que é na prosa em que pode estar a possibilidade da expressão desse peso e leveza dados ao mundo, “que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto” (LUKÁCS, 2009, p. 58). A epopeia tem em si

uma totalidade fechada da vida, enquanto no romance, por via da forma, essa perfaz-se numa “totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60), o que faz com que o autor afirme adiante:

A intenção fundamental da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas (LUKÁCS, 2009, p. 60).

O mundo do romance é um mundo problemático, impossível de totalidade e de intercâmbio de experiências. Não é possível uma saída unívoca às aplicações de sentidos para a vida. É um caminho, na figura do herói, que não mais se volta ao mundo enquanto sua medida. Caminha soturno e sorrateiro à interioridade, à fragmentação, ao descentramento. Se na épica clássica não se tratava de indivíduos, o romance é a sagração desses. Assim, é compreensível a tese de que: “O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, [...] rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2009, p. 82). Se a sabedoria oriunda das antigas narrativas se entrelaçava entre períodos distintos, a forma do romance, que tem seu vício na delimitação de um fim, “encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 84). É a do indivíduo problemático a forma assumida pelo romance para, no ciclo biográfico em que é centrado, “revelar uma determinada problemática do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 85).

Se pensarmos nessa perda da dimensão fechada que sustentou o mundo épico, tal como a perda da disposição mental da forma simples pura da “saga”, não a subjacente da escrita, Guimarães Rosa parece tentar emular este mundo e esta disposição aos contos de *Sagarana* – como pontuado por Rónai (1946) e Candido (1946). Como disse Guimarães Rosa (1946, p. 1), o intento de fazer “parábolas” com os personagens tirados de um Brasil profundo está intrinsecamente ligado ao tema do destino. Para concebermos como a ideia de ‘saga’ se adapta ao *Sagarana* precisamos assumir um *a priori*: Guimarães Rosa tem uma autoconsciência irônica que o permite, a partir do trato do regional enquanto contingência, a perspicácia de dizer que o volume enforma algo semelhante a uma “saga”, pois o seu trato com aquela matéria estaria remetendo a uma busca anterior, uma busca essencial que tem consciência de sua limitação pela totalização.

Ao dizer-nos que nos defrontaremos com as reações humanas e o destino, Guimarães Rosa evoca para si a imagem de um “narrador”, como quis Walter Benjamin enxergar em Leskov. A sabedoria, que só pode ser alcançada por um trato outro com a linguagem e a narrativa, está colocada novamente. Afinal, a parábola é uma forma de linguagem que visa à edificação, à educação, mas esta educação está intrinsecamente

ligada ao processo de mudança de uma “autopercepção”, um modo de subjetividade. E, inevitavelmente, as personagens de Guimarães Rosa recaem na fragmentariedade. Não lhes é dada a completude harmônica, que os aproximaria de uma totalidade desvelada e nítida do sentido da vida. As personagens caminham para um processo de autoconhecimento e, por conseguinte, para o de interioridade e individualização. Porém, vivem circundadas pela imagem do Sertão, que mais se assemelha a *physis* grega, logo, totalizante.

A passagem de “saga” para *Sagarana* parece indicar a noção de que o entremeio, causado pela condição do indivíduo fragmentado deslocado transcendentemente e a tentativa de “emulação” de uma linguagem narrativa há muito distante, é o espaço criador onde reside a obra literária. É o espaço de uma expressão amaneirada, que pode ser fonte de reformação de formatação. Por isso, percebemos o uso de formas simples imbricadas no corpo textual, a realização de uma oralidade ficta (GALVÃO, 1972), calcada em neologismos que buscam sempre a expansão de uma totalização que se sabe falha, que fazem com que a ideia de uma transrealidade se faça possível dentro do escopo do regional, que busca iluminar o sentido da vida por meio de sua confrontação com o destino. Desse modo, partindo desta compreensão, podemos observar melhor os processos narrativos e os procedimentos literários empreendidos pelo autor em seus contos de *Sagarana*.

O procedimento inventivo de Guimarães Rosa (seja na estrutura formal das obras, no léxico ou nos aspectos morfossintáticos) se dá através de uma tensão entre uma tradição épica e totalizante, e os modos formais da subjetividade moderna, que se vê deslocada de uma compreensão completa da essência da vida. O sujeito fragmentado e individualizado se vê defrontado a um processo de autoconhecimento através de sua relação com um mundo de aspecto movente e totalizante, que se dá na imagem de um sertão reinventado e criado. E essa criação funciona na interação entre as tensões e resistências presentes no Sertão épico emulado e o desenvolvimento do autoconhecimento destas personagens.

Embora a sagração desta tentativa seja encontrada em *Grande Sertão: Veredas*, o processo criativo de Guimarães Rosa começa nitidamente em *Sagarana*. As relações explícitas entre o volume de contos e o romance são evidentes, principalmente na figura do personagem Joãozinho Bem-Bem, que atua como antagonista em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Sua presença é decisiva para a formulação do *ethos* de personagens centrais do romance, em especial Riobaldo, Zé Bebelo e Diadorim.

Somos levados a crer que a obra de Guimarães Rosa parece contrapor, através dessa tensão, os meios de expressão de linguagem que levam ao que chamamos de “senso de épico” com a expressão de uma subjetividade complexa e individualizada, que não consegue mais se colocar sem desajustes no mundo – tornando-se as personagens em personagens problemáticas, que tanto marcam os modos modernos de literatura. Este

“senso de épico” se desenvolve com o magma do projeto literário do autor em suas constantes alusões às dimensões universais da condição humana e sua alocação ao cenário sertanejo. O enfoque dado pelo autor na metáfora entre Homem e Destino atravessa a figura do sertanejo e seus modos de vida, como a realidade e suas possibilidades de enformar o ficcional e o mimético.

Para firmarmos a análise de *Sagarana* e apontar as relações diretas entre o volume de contos e o romance de Guimarães Rosa, nos deteremos em tecer breves comentários sobre a aura “épica” do volume de contos e analisar o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a fim de demonstrar como essa tensão entre uma realidade épica emulada faz surgir, como resistência, a “vontade de individuação”. Pois é nesse confronto entre um jogo de subjetividades distintas que o resultado da produção literária dos sertanejos rosianos se faz variado em relação ao trato que o regionalismo lhe dera. É na inserção de indivíduos problemáticos em tempos ainda que emulados e lendários que, na saga do Sertão dos campos gerais, emulado à realidade épica, veremos que o indivíduo surge como resistência ao “senso de épico”.

3. Sagas e lendas de homens e destinos: meios de emulação do épico

Como afirmou Jacques Rancière (2021a, p. 25): “[...] podemos pensar também nos longos contos de *Sagarana* ou de *Corpo de Baile* que transformara, em episódios fantásticos ou épicos os acontecimentos normais da vida do sertão. Refiro-me, por exemplo, ao ‘Burrinho Pedrês’”. Rancière reafirma o que José Carlos Garbuglio (1968, p. 82-83) havia exposto: “*Sagarana*, onde aparecem elementos lendários e atos heroicos, ao compor a vida sertaneja como uma sequência de sagas dos sertões. O próprio nome já é indicativo nesse sentido e denota tal ordem de preocupações e a visão épica da realidade”. É nesta visão épica da realidade que Guimarães Rosa irá entrelaçar suas personagens com a contenda contínua do destino e da travessia pela vereda do autoconhecimento.

O que lhes acomete é o véu da ficção, que se afirma ao elevar a vida à tonalidade épica, à sua emulação por meio da apreensão, apresentação e representação por meio da linguagem literária. É assim que surgem, como nomeou Oswaldino Marques (1957, p. 21), os “prosopoemas”. Os gêneros estão sempre tensionados em Guimarães Rosa. Não seria uma oposição entre grandes e insignificantes acontecimentos, antes “trata-se de identificar o desvio por meio do qual há histórias, por meio do qual a história se escreve como diferente da vida mesmo fazendo parte desta e sendo feita de seus materiais” (RANCIÈRE, 2021b, p. 158). Rosa trata, como maestria, dos pequenos instantes, acontecimentos antes insignificantes do que majestosos (como os da história), das margens da ficção sobre as quais escreve Rancière.

Guimarães Rosa sabe que seu estilo, tão famigerado pelas construções sintático-morfológicas astuciosas, é antes de mais nada um processo contínuo de invenção. Não age

nos gêneros em que escreve seguindo os modos tradicionais ou as conhecidas convenções literárias. Age sempre inventivo e crítico. Além de reafirmar uma ironia romântica de inflexão metalinguística à narratividade por meio do narrador, como em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: “Esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 2001, p. 383).

3.1 Os três nomes de Matraga

“Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou *Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena*” (ROSA, 2001, p. 363, grifos nossos). Assim começa o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, que encerra *Sagarana*. A personagem Matraga, essencialmente, nos revelará um dos maiores preceitos da “vontade de individuação” que alicerça o *ethos* de Riobaldo e sua travessia de autoconhecimento em *Grande Sertão: Veredas*, já que o homem do romance é o “homem a ‘N’ dimensões” e o do conto é como “uma linha, evoluindo num gráfico” (LEITE, 1946, p. 3). Já que esse homem do conto tem suas oscilações num gráfico, mas ainda é preso inteiramente à dimensão unívoca que o teleguia, Augusto Matraga demonstra as dimensões vividas no destino-sertão.

As metamorfoses de Matraga, que veremos como as alternâncias entre sorte e azar, vida e morte, são as inflexões primas para o entendimento das ações do destino e das dimensões da ação e reação do homem. Adentrando, assim como dissera Candido (1946, p. 1), na “região quase épica de humanidade”. Pois essa é a história de uma sagração, ainda que forçosa e ironicamente. Pensemos no que Jolles (1976, p. 32) afirmou no que diz respeito à forma simples da “lenda” e à vida dos santos:

O que é um santo? [...] Podemos considerá-los pessoas dotadas de existência própria e independente, mas eles também formam uma comunidade baseada na solidariedade recíproca e no fato de o conjunto deles representar o ano litúrgico. A santidade está, pois, vinculada à instituição eclesiástica, e a pergunta “O que é um santo?” só faz sentido a partir desse vínculo, o que nos leva a uma segunda pergunta [...] como é que uma pessoa se torna santo? Neste caso, já não se parte do indivíduo, mas da instituição que proclama a santidade.

O processo de beatificação é institucionalizado, um processo na burocracia eclesiástica, sendo que a beatificação e a vida dos santos são processos de aceitabilidade quase discursiva. Pois o santo é o extraordinariamente virtuoso, e é, segundo Jolles (1976, p. 34-36, grifos do autor):

Apreciado a partir e por intermédio de uma forma processual, o que nos permite entrever desde já o significado desta forma que é o *processo* (...) Para que isso aconteça é preciso que o processo seja testemunhal, que confirme o caso de “virtude ativa” num servo de Deus”, além de ser

imperiosa a existência de “uma norma superior” (...) concebê-la como desvinculada não só da pessoa viva mas também da própria vida; se o indivíduo morre, ela torna-se independente, é realmente o fundamento em si mesma.

Por isso é valiosa a associação que fez Walnice Nogueira Galvão (2008) sobre Matraga e as hagiografias de São Francisco de Assis em seu ensaio sobre o conto.

Se, dentro de *Sagarana*, o conto de Matraga é “quanto à forma, [...] vitória íntima” (ROSA, 2001, p. 28), é porque melhor expressa o caráter de parábola das narrativas do volume, o processo que levará à derrocada do desmedido e endividado Nhô Augusto Estêves, inicialmente um valentão à moda de Turíbio Todo de “Duelo” e Targino de “Corpo Fechado”. No início da narrativa, somos apresentados aos instantes iniciais dos processos de alteração de fortuna em infortúnio. É no leilão de uma igreja, em meio à algazarra geral, que estoura a confusão pelo arremate de duas “mulheres-à-toa”. Nhô Augusto arremata Sariema (nome maldoso que associa a esguia moça à ave seriema), que tenta ser resgatada por um rapazola apaixonado, “porque para ele ela não era a Sariema” (ROSA, 2001, p. 365). Logo, é impedido por Nhô Augusto, que ordena que seus quatro capangas o assaltem. Assaz rápido transpuseram a confusão, indo a um prostíbulo, onde Nhô Augusto, soberbo, dispensa a prostituta aos berros: “Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! [...] Vá-se embora, frango-d’água!” (ROSA, 2001, p. 367). É a *hybris* característica deste primeiro *ethos* de Nhô Augusto. “Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio”, e após sua morte, “mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto” (ROSA, 2001, p. 369, grifos nossos).

Atentemo-nos novamente ao uso do adjetivo escolhido por Guimarães Rosa. Tal qual o adjetivo “beócio” usado em “O Burrinho Pedrês”, pancrácio é utilizado aqui com tom depreciativo. Denota “o pateta; idiota; simplório; pascácio”, é também um modo de luta comum entre os gregos antigos e romanos, cujas origens são costumeiramente associados aos heróis Hércules e Teseu, visto que é um modo de luta que amalgama em si mais de uma modalidade. Tal como anteriormente, por detrás destes adjetivos pejorativos, permanecem como resíduos os aspectos de apresentação do caráter épico das personagens. E como tais heróis, tivera uma infância conturbada e de figuras parentais ausentes: “mãe do Nhô Augusto morreu, com ele ainda pequeno... Um tio criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido [...] Quem criou Nhô Augusto foi a avó... Queria o menino p’ra padre... rezar, rezar, o tempo todo” (ROSA, 2001, p. 370).

Ao decorrer da noite, e como nas tragédias antigas que traziam a derrocada dos heróis épicos, a desordem se instaura. Dona Dionóra e Mimita, sua esposa e filha, fogem na madrugada com Ovídio Moura. Seu mais leal servente, Quim Recadeiro, traz-lhe as notícias: “quando chega o dia da casa cair, que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, o dono pode estar: de dentro, ou de fora” (ROSA, 2001, p. 371). Pois até seus

homens, seus capangas, o abandonaram, vão para o mando de Major Consilva, inimigo de seu falecido pai. Quim o alerta: “Mal em mim não veja, meu patrão Nhô Augusto, mas todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre no, no já-já...” (ROSA, 2001, p. 372).

Em definitivo, a primeira grande desordem de Nhô Augusto está definida: é a ruptura total de seu *oikos*, de seu acomodamento social. Abandonado e traído, Nhô Augusto, desmedidamente, parte só para a propriedade do Major, a modo passional e em tom de desonrado. Lá, é atacado pelos homens do Major, que, entre eles, figuram os antigos capatazes e “no meio deles, o capiauzinho mongó que amava a mulher-à-toa Sariema” (ROSA, 2001, p. 374). É espancado insaciavelmente, retirado da fazenda, marcado a ferro com “a marca do gado do Major – que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência...” (ROSA, 2001, p. 376). Assim, um mísero farrapo humano, é atirado do cimo de um monte, consagrando o deboche do Major Consilva em perguntar: “Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, minha gente?”, e o coro em resposta: “Não tem não! Tem mais não!” (ROSA, 2001, p. 375).

Entretanto, Nhô Augusto sobrevive à queda. É encontrado pelo preto Serapião, que vivia na boca do brejo. Ele, junto da preta Quitéria, leva Nhô Augusto para sua morada, protegendo-o dos homens do Major, e cuidam de seus ferimentos. Nhô Augusto ficará meses deitado na esteira do chão, recuperando e sarando. Mas não estava, de todo, abandonado no mundo. Tinha o casal, que virão a ser “pai preto” e “mãe preta”.

Para José Carlos Garbuglio (1996, p. 69), o conto se dá em três momentos, “como se fossem três momentos a serem vencidos para a implantação da consciência de um homem que consegue ultrapassar-se para afirmar sua grandeza e unidade”. A perda do *oikos* e da humanidade é seu primeiro momento no processo de sagração. Assim, neste primeiro momento, “natureza e Matraga são duas forças distantes e inconciliáveis” (GARBUGLIO, 1996, p. 71).

Desde o começo do conto, junto ao leilão da igreja, vemos que há aspectos múltiplos de sinais de reverência na fala de Nhô Augusto. É um homem, em essência, religioso. De repente, “trouxeram, uma noite, muito às escondidas, o padre, que o confessou e conversou com ele, muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar” (ROSA, 2001, p. 379). É nesta conversa com o padre que sairá o centro-motriz do conto. O padre recomenda a Nhô Augusto, que está em vias de sua recuperação, que reze e trabalhe, e eis então o mote que guiará Nhô Augusto ao encontro das causalidades de seu destino, “cada um tem sua hora e sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 2001, p. 380). Essas palavras tornam-se uma verdade unívoca para Nhô Augusto.

Desse modo, a inusitada família se põe a migrar. Vão se estabelecer no povoado do Tombador. E lá, o povo logo se demonstrou favorável ao ímpeto de Nhô Augusto, que dera

para viver “querendo ajudar os outros” (ROSA, 2001, p. 382). Lá, entre credo e labuta, esperando e vivendo por sua hora e sua vez, “se passaram pelo menos seis ou sete anos e meio” (ROSA, 2001, p. 383). É o que caracteriza o segundo momento do conto, o “etapa de purgação ou ascética” (GARBUGLIO, 1996, p. 71).

Tudo corre bem, até que, por causalidade inusitada (por ordem de um destino), Nhô Augusto reencontra um conhecido – Tião da Thereza (que talvez seja o mesmo Tião do leilão da igreja) – que o informa sobre o trágico destino de Quim Recadeiro, que em coragem desmedida, ao saber de seu assassinato, fora vingá-lo e acabou trucidado; informa-o sobre o destino de suas terras e de sua família. O protagonista, atônito, interrompe o conhecido e reafirma para si a frase de Major Consilva: “Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, Tião...” (ROSA, 2001, p. 384). Antes desse encontro, o personagem já estava seguindo o caminho da interioridade. Mas um mal maior acomete sua “virtude ativa”. Ia se acostumando com o sofrimento e largando a labuta e o credo.

E o sofrimento foi tornando-se alegria desmedida, clandestina. Pela primeira vez, no segundo momento de seu processo, está pleno de si. “Esse reencontro consigo mesmo corresponde ao aparecimento dos primeiros desafios, pondo-o agora em face dum processo de sucessivas experimentações, como condição para a conquista definitiva” (GARBUGLIO, 1996, p. 72). É exatamente neste período que aparece o encontro definitivo de Nhô Augusto com seu destino. “Vindos do Norte, da fronteira velha-de-guerra, bem montados, bem enroupados, bem apessoados, chegaram uns oito homens, que de longe se via que eram valentões. [...] E o chefe [...] era o homem mais afamado dos dois sertões do rio” (ROSA, 2001, p. 389). É o encontro de Nhô Augusto com Joãozinho Bem-Bem, figura imparcialmente épica na ficção rosiana. Recebe o bando em sua casa, e deslumbra-se. Joãozinho Bem-Bem, então, convida Nhô Augusto para juntar-se ao bando, que nega. Antes de partir, Joãozinho Bem-Bem declara: “O senhor, mano velho, a modo e coisa que é assim meio diferente [...] pesado e pago, que o senhor é pessoa boa mesmo, por ser” (ROSA, 2001, p. 395). A virtude que se vê ativa em Nhô Augusto segue sendo reconhecida, mesmo com o fraquejo da labuta e do credo em demasia. Está, assim, representada a sua mudança verdadeira, uma verdadeira demarcação do presente e do passado, demarcando a impossibilidade de regresso.

Com a revoada dos pássaros rumo ao norte, com a passagem do tempo das chuvas, com purgação dos pecados, “Augusto Matraga inicia o processo de *ascese*, tocado pela pureza e pela simplicidade, dando expansão à alegria e às pequenas coisas” (GARBUGLIO, 1996, p. 74, grifos do autor). Nhô Augusto continua a ascender em sua expressão linear, como uma linha reta num gráfico. Encontrado com a natureza, ajustado com suas penitências, Nhô Augusto decide partir, peregrinar. Abandona Serapião e Quitéria no Tombador e segue viagem, no lombo de um jumento, “um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2001, p. 401). Vagueiam errantes:

“— Não me importo! Aonde o jegue me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (ROSA, 2001, p. 404). Assim, a causalidade inexplicável que leva o homem ao encontro de seu destino, levou Nhô Augusto ao reencontro com Joãozinho Bem-Bem.

O chefe e seu bando estão realizando a cobrança da morte de um dos seus, que fora covardemente assassinado pelas costas; porém, o assassino deu fuga, e o chefe decidira dar cargo da cobrança por meio dos outros familiares. Enquanto o pai da família pede clemência e perdão, Nhô Augusto intervém, pedindo a clemência e perdão a Joãozinho Bem-Bem, que responde: “— [...] É a regra. Posso até livrar da *sebaça*, às vezes, mas não posso perdoar isso não... Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer” (ROSA, 2001, p. 408, grifos nossos). Aqui é a outra faceta épica de Joãozinho Bem-Bem: a regra; um sentido essencial e unívoco dos sentidos lançados à vida, que a totaliza e impede a individualidade. Porém, Augusto reage contra a regra: “— Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...” (ROSA, 2001, p. 410,).

O confronto acaba por vitimar uma parte do bando durante intenso e veloz tiroteio. Porém, Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto saem em disputa, em facas. Na visão de Garbuglio (1996, p. 75), “a luta final põe em ação duas forças equivalentes: uma voltada para o mal, outra voltada para o bem. É justamente o poder do inimigo que dá a grandeza épica à disputa, justifica a luta como forma tosca de entrar no ‘céu’”, deste modo, esse é o verdadeiro acontecimento que rege o mote de Matraga, e é “este espírito religioso, ou misticismo bronco e primitivo que ressalta do comportamento de Matraga constitui uma das vertentes mais ricas da obra de Guimarães Rosa”.

A insistência nos cuidados do enterro do amigo – que se assemelham à “*bela morte*” antiga (COSTA, 2018, p. 21, grifos nossos) – e do arrependimento dos pecados por ambos para morrer “como um cristão” (ROSA, 2001, p. 411) são sinais dessa vereda religiosa que apregoou a virtude do bem em Nhô Augusto. Antes de sua morte, na multidão curiosa que se formara pelo arraial, reconhece um rosto, “o João Lomba, conhecido velho e meio parente” (ROSA, 2001, p. 412). O aspecto testemunhal está concretizado. Sua fama e sua virtude se eternizam no seu leito de morte, onde predomina uma paz interior que fornece o perdão: “Põe a benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!” (ROSA, 2001, p. 413). Provando, assim, como quer a epígrafe do conto, “sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”.

Para que a sagração estipulada por Jolles (1976) se fomentasse, ainda se precisa instituir uma virtude que perpassasse o indivíduo e sua própria vida. Essa virtude deve ser um fundamento em si mesma. Qual é a virtude propagada pelas metamorfoses de Matraga? É a virtude de estipular-se num mundo totalizante no qual não pode ser totalizado em função das vontades de si. Matraga se levanta contra a univocidade da regra, mostrando não só

altruísmo, mas também individualidade incipiente. E é por meio desta aura religiosa, deste misticismo bronco, que “em *Grande Sertão: Veredas* se converte numa dramática busca das raízes da existência, já agora num plano metafísico, com envolvimento mais complexos” (GARBUGLIO, 1996, p. 75).

Se em alguma instância o *Grande Sertão: Veredas* pode ser considerado épico, é por processos e procedimentos desenvolvidos desde *Sagarana*. É no volume de contos onde se esboça o projeto literário que emula o épico por meio de um regional tratado pela contingência. Esse universo do Sertão rosiano é antes uma região da arte e das narrativas que da história e da realidade objetiva. É impossível ultrapassar, em nossa disposição mental, a barreira limítrofe entre ambas as formas, da “saga” e da “história”, mas é na ficção – no caso de Guimarães Rosa, na literatura – onde essas formas podem voltar a florescer, por meio de uma retomada da visão imaginativa da realidade, reafirmando que a poesia trata daquilo que poderia ter acontecido. Estes são os efeitos de “senso de épico”, que como resistência, criam uma “vontade de individuação”. Deflagrando, assim, as tensões entre modos de subjetividade distintos.

Se “*Grande Sertão: Veredas* traz em si a marca de duas épocas e dois modos de subjetivação” (FRANÇA, 2006, p. 165), esse processo é evocado e esboçado já em *Sagarana*. Por mais que Augusto Matraga não consiga existir para além do bem e do mal, como indivíduo, a sua beatificação é a prova de aderência ao mundo épico e totalizante afigurado pela imagem do Sertão e seus modos de vida. É nessa incipiente “vontade de individuação” de Matraga que vemos esta resistência. Incipiente, pois, como o próprio Rosa afirmara na entrevista a Ascendino Leite (1946, p. 3), a personagem na forma do conto teria uma única dimensão, como “uma linha, evoluindo num gráfico”. Augusto Matraga rebelara-se contra o “senso de épico”, mas não pôde superar as limitações do gênero imposto.

4. Conclusão: marcas dos eões de *Sagarana* no presente-passado de *Grande Sertão: Veredas*

Publicado uma década depois do lançamento de *Sagarana*, meses depois de *Corpo de Baile* (1956), Guimarães Rosa lança seu romance *Grande Sertão: Veredas*. Inflexão decisiva nas encruzilhadas da literatura brasileira, o romance apresenta a história de amores e andanças do jagunço-proprietário Riobaldo. A grande obra de sagração de um Sertão vivo, uma *physis* mutável e movente (NUNES, 2013). Ora geográfico, ora imaginário. Ora real, ora metafísico. Riobaldo é o homem do romance, logo, é o “homem a ‘N’ dimensões” (LEITE, 1946, p. 3). É um dos maiores exemplos de indivíduos problemáticos na literatura do século XX.

No romance não figura apenas como um simples herói, é, antes, um indivíduo. “Era o nascimento do indivíduo em meio a mitos e algo que ainda não chamamos de indivíduos ou homens, apenas jagunços” (FRANÇA, 2006, p. 165). E entre esses mitos prefiguram-se

primorosamente as figuras dos chefes, como a de Joãozinho Bem-Bem. No começo do romance, ao elencar um amontoado dos chefes passados, especificamente é citada a personagem oriunda de *Sagarana*. Lê-se:

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiari. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. *Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia.* Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou [...] *E o “Urutu-Branco”?* Ah, não me fale. Ah, esse... *tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...* (ROSA, 2019, p. 34, grifos nossos).

Vemos como claramente se marca uma influência na cronologia das grandes chefias que se afamavam nos arredores do rio São Francisco, onde no mais distante éon está a figura de Joãozinho Bem-Bem, assassinado por Nhô Augusto. Nesta passagem, fica clara a demarcação do tema do destino novamente. Riobaldo, o antigo Urutu-Branco, é também um desses sertanejos cabíveis às parábolas que elaboram a contenda entre homem e destino. A presença de Joãozinho Bem-Bem marca o *ethos* de personagens principais do romance, como Zé Bebelo, que se nomeia assim em homenagem ao falecido chefe, e marca profundamente a conduta pública de Diadorim, dissimulado de Reinaldo, que conjurava a “regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça” (ROSA, 2019, p. 184).

Assim, Guimarães Rosa reafirma o caráter épico dado às suas personagens. E, ao mesmo tempo, coloca-as como centro de uma tensão entre modos subjetivos. Se para Matraga, personagem retilínea da forma do conto, a expressão de um mundo totalizante se dá por não poder colapsar o auspicioso da regra que recai sobre esse a não ser por meio de uma sagração épica, para Riobaldo, personagem multidimensional da forma do romance, a “epicidade” unívoca do mundo já está rompida: “Regra do mundo é muito dividida” (ROSA, 2019, p. 86).

Deste modo, a ambivalência causada pela tensão do “senso de épico” e a resistência de onde se origina a “vontade de individuação” vem exatamente neste trato para com a apreensão dos sentidos lançados ao mundo e à vida. O Sertão é inefável, logo, tende sempre a caminhar entre o real e o inventado. Tornando-se, assim, uma figura totalizante. É nele que se desenrolam as estórias de homens e seus destinos, de seus enganos e de suas astúcias, do bem e do mal, do épico e do indivíduo. É na inevitabilidade do encontro das personagens com si mesmas e suas condições em meio aos acontecimentos desta realidade épica que se constitui o mais potente tom da obra de Guimarães Rosa, consagrando-a como, de fato, ímpar.

Referências

ATAÍDE, Tristão de. O Transrealismo de G. R. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXIII, n. 203, 1. cad., p. 6, 30 ago. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=43461. Acesso em: 12 jan. 2023.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8.045, p. 1, 21 jul. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34127. Acesso em: 12 jan. 2023.

FRANÇA, Eduardo Melo. Riobaldo: entre líderes e mitos. *Revista Investigações*, Recife, v. 19, n. 1, p. 163-174, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1435>. Acesso em: 28 dez. 2022.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima Mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. O fato épico e outros fatos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 3, p. 79-95, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45669>. Acesso em: 1 dez. 2022.

GARBUGLIO, José Carlos. Sangue, Suor e Céu. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 69-76, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72946>. Acesso em: 1 dez. 2022.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

LEITE, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 7.997, p. 2-3, 26 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=33236. Acesso em: 1 jan. 2023.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOPES DA COSTA, Lorena. Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 11, n. 1, p. 6-24, jan./jul. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/780>. Acesso em: 12 jan. 2023.

- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: PINHEIRO, Victor Sales (Org.). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 172-193.
- PROENÇA, Mário Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: PROENÇA, Mário Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1958.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora, 34, 2021a.
- RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2021b.
- RÓNAI, Paulo. A arte de contar em “Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 7.726, p. 1, 11 jul. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28764. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ROSA, João Guimarães. Confissões – “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9, 2. Seção, p. 8-9, 21 jul. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=78>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo fragmentário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- RORTY, Philip. *Contingência, ironia e solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- SPERBER, Suzi Frankl. Amor, Medo e Salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 41, p. 97-122, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73089>. Acesso em: 29 jan. 2022.

Recebido em 15 de janeiro de 2023

Aceito em 7 de março de 2023