

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Literatura e Crítica Literária

GILMARA ALONSO TACITO

“SÃO MARCOS” E “SARAPALHA”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, À
LUZ DA ARQUITETÔNICA BAKHTNIANA

São Paulo

2010

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Literatura e Crítica Literária

GILMARA ALONSO TACITO

“SÃO MARCOS” E “SARAPALHA”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, À LUZ DA
ARQUITETÔNICA BAKHTNIANA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

São Paulo

2010

“SÃO MARCOS” E “SARAPALHA”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, À
LUZ DA ARQUITETÔNICA BAKHTNIANA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria José Gordo Palo
Orientadora / PUC-SP

Profa. Dra. Olga de Sá
FATEA

Profa. Dra. Vera Bastazin
PUC

São Paulo, _____ de _____ de 2010.

AGRADECIMENTOS

À admirável sabedoria de Kannon, a deusa da misericórdia, que me orientou em todo o percurso de estudo;

à mamãe e papai, que me deram a vida;

a Milena, cuja paciência e compreensão foram fundamentais para que a dissertação fosse realizada;

à profa. Dra. Maria José Gordo Palo, pela paciência e pelo apoio;

ao prof. Bahige Fadel, pelo espaço de trabalho (biblioteca) a que me foi confiado, na Diretoria Regional de Ensino de Botucatu; e

aos amigos maravilhosos que me incentivaram durante o curso de mestrado.

ERRATA

TACITO, Gilmara Alonso. 2010. “São Marcos” e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa, à luz da arquitetura bakhtiniana. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar a presença da entidade Autor-Criador em interação com as personagens nas narrativas “São Marcos” e “Sarapalha”, da obra *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa (1908-1967). A partir dos pressupostos da estética material de Mikhail Bakhtin (2006), entende-se que não há vinculação entre obra e vida do autor, considerando que a literatura corrente faz a conexão do estudo da obra à vida do escritor, para apenas ouvir a sua voz, a revelar-se em confidências. Para o autor, toda análise estética não deve ser orientada diretamente sobre a obra, mas sobre o que a obra representa para a atividade estética do artista e do leitor. Nosso objeto, aqui, se delineia como o conteúdo dessa atividade estética orientada sobre a obra: o objeto estético. Esta é a dupla perspectiva, aqui, aplicada à leitura das narrativas rosianas: ler o objeto estético na sua singularidade e na estrutura artística chamado *objeto estético arquitetônico*, concepção que permite ao Autor-Pessoa (elemento ético-social) desdobrar-se em Autor-Criador (elemento constitutivo da forma artística). Dessa forma composicional é concretizada a unidade entre a consciência do Autor-Criador e o mundo exterior resultante de uma Mente arquitetônica, que faz do mundo (outrem) seu enunciado, e, desse, sua consciência: com esse olhar pretendemos ler o “estranho” em Guimarães Rosa. Em outras palavras, ler a forma artística em acontecimento ou realização. A metodologia de leitura aplicada neste estudo também se fundamenta no conceito de objeto estético, ao praticar a discriminação e isolamento do material analítico-dedutivo da percepção habitual para o insólito da forma artística literária de ambos os textos – os contos de *Sagarana* – em suas especificidades crítico-interpretativas. O teórico de nossa referência é Mikhail Bakhtin e os autores de apoio conceitual aplicados à análise e interpretação assim se nomeiam: Tzvetan Todorov; Katerina Clark & Michael Holquist; Roland Barthes; Antonio Cândido; Massaud Moisés; Carlos Alberto Faraco; Marília Amorim; Renata Coelho Marchezan.

Palavras-chave: Arquitetônica bakhtiniana; Autor-Criador; Autor-Pessoa; Exotopia; Cronotopia; Alteridade; João Guimarães Rosa.

ERRATA

TACITO, Gilmara Alonso. 2010. "São Marcos" and "Sarapalha" of João Guimarães Rosa in the light of the Bakhtinian architectonic. Dissertation in Literature and Literary Criticism. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to investigate the presence of the Author Creator entity interacting with characters in narratives "São Marcos" and "Sarapalha" (1946), *Sagarana* (1946), written by João Guimarães Rosa (1908-1967). Concerning to the assumptions of the aesthetic material of Mikhail Bakhtin, it is understood that there is no linkage between work and life of the author, whereas popular culture connects the study of the literary work to the writer's life, only to listen to his voice, pointed to confidences. For the author, all aesthetic analysis should not be targeted directly to the work, but about what the work represents for the aesthetic activity of the artist and the reader. Our object here is delineated as the stuffing of this aesthetic activity focused on the literary work: the aesthetic object. This is the dual-perspective, here, applied to the reading of Rosa's narrative: reading the aesthetic object in its singularity and artistic structure called aesthetic architectonic object, design that allows to the Author Person (ethical-social element) unfolded in Author Creator (constitutive element of the artistic form). This compositional unity is realized between the consciousness of the Author Creator and the outside world resulting from an architectonic model of the human psyche, that makes the world (otherness) your utterance, and, in it, his conscience: with this focus we claim to read the "stranger" in Guimarães Rosa. That is, to read the artistic form as an event or achievement. The reading methodology applied in this study is also based on the concept of the aesthetic object, by practicing discrimination and isolation of the analytical material deductive of the usual perception to the unusual artistic literary form of both tales from *Sagarana*, in their specific critical-interpretation. The theoretical background is Mikhail Bakhtin, and supporting concepts applied to the analysis, and interpretation, pointing to: Tzvetan Todorov; Katerina Clark & Michael Holquist; Roland Barthes; Antonio Candido; Massaud Moises; Carlos Alberto Faraco; Marília Amorim; Renata Coelho Marchezan.

Keywords: Bakhtinian Architectonic; Author Creator; Author Person; Exotopia; Chronotope; Otherness; João Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
Cap. I- A arquitetônica bakhtiniana em experiência literária na narrativa rosiana.....	18
1.1. Desdobramento do escritor Rosa no processo criativo: Autor-Pessoa e Autor-Criador.....	18
1.2. Celebrização do Homem-Outro rosiano: contrastes do <i>self</i> autoral.....	22
1.3. Etapas da atividade estética e o Autor-Criador.....	27
1.4. Respostas do Autor-Criador Rosa em <i>Sagarana</i> : vivificação do presente do Homem-Outro	31
1.5. A visão transgrediente complementar ao <i>self</i>	35
Cap. II- “São Marcos” à luz da arquitetônica bakhtiniana.....	38
2.1. Relação da “voz segunda” com as personagens: contrastes.....	38
2.2. Feições cronotópicas e alegóricas em interação em “São Marcos”.....	42
2.3. A visão transgrediente do <i>self</i> aos <i>selves</i>	60
Cap. III- “Sarapalha” à luz da arquitetônica bakhtiniana.....	62
3.1. A gênese de “Sarapalha”: de poesia à prosa.....	62
3.2. A visão excedente do Autor-Criador.....	63
3.3. A elocução rosiana: encontro do <i>self</i> autoral com outros <i>selves</i>	72
Conclusão.....	81
Bibliografia	86

INTRODUÇÃO

Esta dissertação contempla a relação criador-personagem nas narrativas “São Marcos” e “Sarapalha”, de João Guimarães Rosa¹, à luz da teoria arquitetônica de Mikhail Bakhtin, apresentada na obra *Estética da Criação Verbal*.

O *corpus* é composto pelas narrativas presentes na antologia *Sagarana*², baseada no texto da 10ª edição, publicada em junho de 1968.

A arte criativa rosiana é comumente tratada como um grande mistério em razão da novidade linguística, no plano do vocabulário, da sintaxe (construção das frases) e da melodia das frases. Em *Sagarana*, três paratextos a iniciam, perseguindo os três mistérios da criação rosiana: identidade do autor, obra e processo de criação: a) *Fac-símile* do poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado no Correio da Manhã de 22 de novembro de 1967; b) “A arte de contar em Sagarana”, de Paulo Rónai; e, c) “Carta de Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de “Sagarana”, transcrita do livro *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa.

No primeiro paratexto, Drummond intenta desvendar liricamente a identidade do criador, os mistérios que subjazem em sua criação, perfazendo um total de vinte e uma interrogações³ em seis estrofes sobre o escritor João

¹ Filho de Florduardo Pinto Rosa e de Francisca Guimarães Rosa, João Guimarães Rosa nasceu a 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais. Exerceu muitas atividades profissionais em vida: formou-se em medicina em 1930; publicou seus primeiros contos na revista *O Cruzeiro* nesse período; trabalhou como médico no município de Itaúna (MG) até 1932, quando foi para Belo Horizonte e tornou-se médico voluntário na força pública estadual; ingressou na carreira diplomática, ocupando postos em Hamburgo, Paris e Bogotá, e chegou a tornar-se membro da delegação brasileira à Conferência da Paz, em 1946. Faleceu em 1967, no dia 19 de novembro, três dias depois de ter tomado posse na Academia Brasileira de Letras.

² O volume inicial, projetado por Rosa em 1937, era composto de doze narrativas e recebeu o nome de *Sezão*. Rosa inscreveu a antologia no Concurso Literário Humberto de Campos em dezembro do mesmo ano, com o título de *Contos* por Viator, porque empreenderia uma série de viagens ao exterior por conta da carreira diplomática. Não obstante tenha entregado o envelope lacrado com seu nome real, com o volume das novelas, como é habitualmente feito em concursos literários, o envelope perdeu-se durante o julgamento. O anonimato persistiu ainda por algum tempo, visto que Rosa ainda estava em missão no exterior, a serviço do Itamarati, e não tivera ciência do incidente da perda do envelope. Nove anos depois do episódio, em 1946, o título de *Contos* foi substituído por *Sagarana*, e o número de narrativas foi reduzido a nove para a publicação.

³ João era fabulista? / Fabuloso? / Fábula? / Sertão místico disparando no exílio da linguagem comum?/ Projetava na gravatinha a quinta face das coisas inenarrável narrada?/ Um estranho chamado João o que não ousamos compreender? / Tinha pastos, buritis plantados / no apartamento?/ no peito?/ Vegetal ele era ou passarinho/ sob a robusta ossatura com pinta/ de boi risonho?/ Era um teatro/ e todos os artistas no mesmo papel,/ ciranda multívoca? João era tudo? Tudo escondido,/ florindo/ como flor é flor, mesmo não semeada?/ Mapa com acidentes/

Guimarães Rosa. De suas indagações líricas, selecionamos três questões que se apresentam importantes para o estudo da autoria, proposto neste trabalho:

- a) “[João] era um teatro e todos os artistas no mesmo papel, ciranda multívoca”?
- b) “João era tudo”?
- c) “Por que João sorria se lhe perguntavam que mistério é esse”? (DRUMMOND in ROSA, 2011, p.12)

Quem é o autor Rosa quando cria? Cria a partir de seu próprio *self*⁴, com o seu próprio pensar e agir, ou faz o papel de (um) outro / outros *selves* / *selves* desconhecido(s)? Pode o autor coincidir com a personagem que cria? O escritor Rosa é um ser cuja inspiração encontra a plenitude por si mesmo? É um “tudo”? Cria sem intermediários, sem coadjuvantes? Pode Rosa desvendar o mistério da criação ao ser questionado? Sorri por esconder um grande segredo, ou por não ser capaz de explicar a própria criação? E ainda, em síntese, como pode um *self* individual ser único e, ainda assim, incorporar também outros *selves*?

Rónai (in ROSA, 2001, p.15-20), autor do segundo paratexto, debruça-se tanto sobre a técnica narrativa rosiana, a questão da renovação da linguagem, quanto sobre a recepção pelo leitor. De forma sintetizada, apontamos algumas de suas observações:

- a) O regionalismo era uma fonte de criação inesgotável, mas tornar-se-ia ilusória para o autor que quisesse suprir eventual falha criativa com o mero armazenamento de costumes, tradições e superstições locais. O mero acúmulo de palavras, modismos e construções dialetais ou a abundância da documentação folclórica e linguística não sustentaria tal empreendimento;
- b) Rosa supera todas as barreiras (da tendência regionalista) ao revelar o conteúdo universal e humano nas nove peças que formavam *Sagarana*. O gênero peculiar do autor na obra era a novela, “menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios – ou ‘subistórias’, na expressão do escritor, aliás sempre bem concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa;

deslizando para fora, falando?/ Guardava rios no bolso/ cada qual em sua cor de água/ sem misturar, sem conflitar? (...) (DRUMMOND, in ROSA, 2001, p. 11-2).

⁴ *Self* é utilizado como sinônimo de “eu”. *Selves* é a forma plural para “eus”.

- c) Rosa engendrava com flexibilidade o enredo, ajustando o tema de acordo com o assunto tratado, o que caracterizava a maleabilidade da novela moderna da época. A tensão existente no processo de criação rosiano vai construindo a expectativa do leitor até o desenlace, que, no entanto, vê-se surpreendido pelo acaso inopinado, nem por isso inverossímil. O criador conservava uma distância segura das personagens e dos acontecimentos, levando a crer que certos procedimentos narrativos (julgamentos que faz sobre as personagens) possuíam caráter irônico e lúdico em relação ao leitor. A atmosfera lúgubre de algumas novelas nas quais respira-se um fundo desânimo antecipa a conclusão fatal, na qual o acabamento é abrupto, quase inexplicável;
- d) É possível que, em “São Marcos”, haja uma coincidência entre autor e personagem em primeira pessoa como objeto de um ato de feitiçaria;
- e) Em “Sarapalha” apresenta-se a vitória do regional sobre o humano, em que predomina o drama da doença sobre o conflito passional entre as personagens.

De posse dessas observações de âmbito geral de *Sagarana*, feita por Rónai, podemos indagar:

- a) Como o criador estabelecia sua relação com o espaço (exotopia) e o tempo (cronotopia) em “Sarapalha” e “São Marcos”?
- b) Que conteúdos e valores universais o criador Rosa revela ao apresentar o triângulo amoroso (Argemiro-Ribeiro-Luísa), em “Sarapalha”, e ao exibir a intolerância religiosa do homem culto urbano João-José em sua relação com o liturgista negro Mangolô em “São Marcos”?
- c) O ajuste do tema ao assunto abordado, mencionado por Rónai (*idem*), apresenta-se como uma característica da novela moderna da época – como acredita o teórico – ou pode indicar uma reformulação do pensamento do autor em função do todo da personagem e do acontecimento artístico da obra, como ensina a teoria da arquitetura bakhtiniana?
- d) Rónai sugere uma possível coincidência entre autor e personagem-narradora em “São Marcos”. É possível a coincidência entre um e outro na obra literária? É possível afirmar que João Guimarães Rosa assume, na

narrativa, o papel de homem letrado urbano que fomenta uma lide em relação ao negro liturgista Mangolô?

e) O conflito da malária, em “Sarapalha”, sobrepuja o conflito amoroso de Argemiro-Ribeiro- Luísa, como dispõe Rónai em sua teoria?

O terceiro, e último, paratexto compõe-se de uma carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revendo o processo criativo da obra, uma resposta à rogativa do amigo, “uma explicação, uma confissão, uma conversa, a mais extensa, possível” (in ROSA, 2001, p.23) sobre os segredos de *Sagarana*. O terceiro paratexto nos conduz aos seguintes questionamentos:

a) A análise literária de uma narrativa agasalha as impressões do próprio autor sobre ela?

b) Cabe fazer conjecturas sobre o fluxo psicológico, a intencionalidade do autor e as causas temporais que ocasionaram a produção da obra?

c) Pode o pesquisador fazer a comparação da vida civil do autor com a vida fictícia das personagens?

Os paratextos que tratam da identidade autoral, obra e processo de criação, apresentaram-se como centros norteadores de indagações para a presente proposta de estudo, sobre a relação do Autor-Criador com suas personagens no tempo (cronotopia) e no espaço (exotopia). A dissertação vem com o intuito de somar possibilidades a essas indagações sobre a criação do artista.

Dos questionamentos de Drummond, Rónai e da própria confissão de Rosa, podemos delinear a questão da autoria bakhtiniana: o desdobramento do Autor-Pessoa e Autor-Criador na atividade de criação; a diferenciação entre “estar” Autor-Pessoa e “estar” Autor-Criador; atentar à atividade de autorar que alça o Autor-Pessoa a Autor-Criador - de consciência fragmentada à consciência total; delinear a relação criador – personagens e personagem-personagem, além das respostas desses entes fictícios ao acontecimento artístico e literário.

A fim de analisar essas relações, buscamos a teoria da arquitetura bakhtiniana presente na obra *Estética da Criação Verbal*⁵ que, em sua primeira

⁵ A obra *Estética da Criação Verbal* possui três paratextos: Introdução; Prefácio à edição francesa; e, Arte e responsabilidade. Ela compõe-se de quatro partes: “O autor e a personagem na atividade estética; “A respeito de problemas da obra de Dostoiévski”; O romance de educação e sua importância na história do realismo; e adendo (fase final –últimos ensaios bakhtinianos). Trata-se de uma publicação que mescla os primeiros e os últimos ensaios do teórico russo Bakhtin. As

parte, trata da relação entre “o autor e a personagem na atividade estética”. Todorov faz a apresentação da obra, em tradução francesa, e distingue os quatro grandes períodos do trabalho de Bakhtin – fenomenológico, sociológico, linguístico, histórico-literário – para reafirmar um único e mesmo pensamento. Essas quatro linguagens são sintetizadas por Bakhtin na última fase de sua vida.

Colocamos em destaque, nesta dissertação, a fase fenomenológica, para tratar da relação autor e herói, a nosso ver, indispensável na referência que faz ao ser humano, ao receber seu acabamento exterior, construtor do olhar da alteridade. A análise de uma obra artística e literária pelo viés da teoria arquitetônica bakhtiniana revela a construção e a estrutura de tal empreendimento, além da interação entre material (linguagem), forma (modos de intervenção do autor) e conteúdo (relação do autor com o mundo).

A teoria arquitetônica considera que uma existência humana torna-se passível de construção estética se for contemplada do exterior, como um todo, de maneira que possa ser englobada no horizonte de um observador. No plano da obra, na relação chamada exotopia, o observador é o autor e o ser contemplado é a personagem. Por outro viés, a criação estética transfere a relação homem e alteridade para o plano do universo ficcional, como explica Todorov (in BAKHTIN, 2006, p. xix),

A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e, por isso mesmo, a completa e a dota de sentido. Relação assimétrica de exterioridade e superioridade, que é uma condição indispensável à criação artística: esta exige elementos “transgredientes”, como diz Bakhtin, isto é, exteriores à consciência tal como ela se pensa do interior, mas necessários a sua constituição como um todo. Assimetria a cujo respeito Bakhtin não hesita em recorrer a uma comparação eloquente: “A divindade do artista reside em sua assimilação à exotopia exterior”.

Todorov ainda ratifica o modo como Bakhtin compreende a autoria e esclarece que a exotopia superior é um conceito clássico: “Deus existe realmente e permanece em seu lugar, não se confunde com suas criaturas, a hierarquia das

peculiaridades da censura soviética e do estilo de vida de Bakhtin, contudo, impediram sua publicação até 1979.

consciências é inabalável, a transcendência do autor nos permite avaliar com segurança suas personagens” (idem, p. xx).

Entretanto, a teoria sobre a posição de superioridade, que Bakhtin tem em relação à personagem, é superada em 1929, ao publicar um livro consagrado ao elogio que faz ao autor russo Dostoiévski, um contra-exemplo de autor que renuncia ao absoluto. A posição de exotopia superior deixa de ser uma lei estética e passa a ser um “estado de espírito”, que Bakhtin denomina de “monologismo”. A renúncia que Dostoiévski fazia ao absoluto, considerada inicialmente uma perversão por Bakhtin, eleva-se como encarnação do dialogismo, uma característica a ser louvada no autor.

No dialogismo, surge um herói cuja voz é construída da mesma maneira que se constrói a voz do autor num romance de tipo habitual. Agora é o herói que realiza o que o autor realizava. O autor não tem nenhuma vantagem sobre o herói, não há nenhum excedente semântico que o distinga dele, e as duas consciências têm direitos perfeitamente iguais. Na arte dialógica, cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto, encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado – e eles não conhecem privilégios nem hierarquia.

Todorov (idem, p. xxx) ressalta, ainda, que a obra supera uma ‘construção’ ou ‘arquitetônica’; ela é heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros.

A questão a que nos propomos aqui, entretanto, não é definir se há uma posição vertical (monológica) ou horizontal (dialógica) exercida pelo escritor João Guimarães Rosa em relação às personagens, mas analisar as peculiaridades individuais dessa interação: relação do autor com as personagens no acontecimento artístico, convivenciamento empático com elas (conteúdo); estilo rosiano nas narrativas “Sarapalha” e “São Marcos” (forma); linguagem, elocução, enunciado e enunciação (material).

A análise da relação entre autor e personagem sob a ótica bakhtiniana nos possibilita atingir os seguintes objetivos: averiguar a resposta que o autor dá às personagens, aos seus traços, ao acontecimento de suas vidas, atos, pensamentos e sentimentos; delinear a distância entre autor e personagens em exotopia (ênfase no espaço) e cronotopia (ênfase no tempo); delimitar o

excedente de visão do autor e da personagem; sondar a importância e a necessidade que o autor, como pessoa humana, tem do *outro*, do ativismo do *outro* que vê, lembra-se, reúne e unifica, criando e recriando o ambiente em um novo plano de existência; aferir a elocução (discurso verbal e não verbal).

Por conseguinte, propomo-nos a estudar o funcionamento da arquitetura bakhtiniana em seus princípios basilares, com o intuito de delinear os meios pelos quais as relações entre o *self* e o homem-outro são produzidas. As peculiaridades manifestas do escritor em “São Marcos” e “Sarapalha”, na fragmentação do mesmo em Autor-Pessoa e Autor-Criador, hipoteticamente, permitem-nos configurar o *design* arquitetônico da obra rosiana. O *corpus* constituído de duas narrativas não tem, contudo, a pretensão de representar a totalidade da obra *Sagarana*, visto que cada narrativa possui suas peculiaridades.

O estudo da primeira fase fenomenológica bakhtiniana, apesar da construção de outros ensaios posteriores, apresenta-se, ainda, como importante para a compreensão de sua teoria, uma vez que oferece os pressupostos iniciais acerca das relações autor-herói. Bakhtin realizou estudos diversos sobre o mesmo tema ao longo dos anos, natural que tenha ampliado e superado alguns posicionamentos iniciais.

A análise das novelas rosianas, portanto, deter-se-á sobre as questões que se mantiveram constantes ao longo do projeto bakhtiniano, ou seja, as peculiaridades existentes na relação entre criador e os seres criados por este, ou, como afirma Bakhtin, entre autor e herói, sem estender-se, de forma definitiva, sobre a simetria (horizontalidade) ou assimetria (verticalidade) existente entre eles.

O estudo das narrativas rosianas requer um procedimento que aproxime as soluções dos problemas, que não siga um percurso rígido, mas se baseie na intuição e nas circunstâncias a fim de gerar algo novo. Assim, a metodologia aplicada à dissertação é o procedimento analítico-comparativo que visa a favorecer o acesso a novos desenvolvimentos teóricos ou descobertas empíricas do sentido.

Para a teoria bakhtiniana da arquitetônica, quem cria é o Autor-Criador, um elemento da obra. O Autor-Pessoa é elemento do acontecimento ético e social da vida. Se não houver discernimento entre um e outro, a obra fica simplificada à mera comparação entre vida e produção: dá-se, por um lado, a transmissão de

fatos da personalidade ética e biográfica do autor; por outro, a incompreensão do conjunto da obra e da personagem. As impressões do Autor-Pessoa sobre o processo de criação da personagem podem ganhar significado elucidativo, complementar e valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra.

Entre Autor-Criador e personagens, deve haver uma distância dinâmica e estável. Faraco (2006) explica que o Autor-Criador ocupa um lugar exterior, situado num dado ambiente, que é aquilo que cerca o outro/objeto. O Autor-Criador deve fazer intervir sua posição exterior (sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico) de forma a revelar, do *outro*, algo que ele mesmo não pode ver. O movimento de exotopia designa uma relação de tensão entre, pelo menos, dois lugares, o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do *outro*. A criação é sempre ética, pois do lugar singular do criador derivam-se valores.

As novelas em *Sagarana* foram escolhidas com o intuito de analisar as peculiaridades da relação do autor com as personagens. Então foi selecionada uma narrativa que privilegiasse o diálogo (Sarapalha) em 3ª pessoa, e outra, que privilegia o discurso em 1ª pessoa (São Marcos). Em ambas, podemos ouvir o eco da vida e escutar os gemidos da mãe terra, sobretudo pela relação amorosa que o Autor-criador celebra com a paisagem sertaneja. A novela rosiana “São Marcos”, narrada em primeira pessoa, possibilita averiguar a relação do Autor-Criador com o acontecimento artístico da obra, e “Sarapalha”, uma narrativa dialógica, o estudo da elocução rosiana.

A teoria bakhtiniana sobre a arquitetônica de uma obra literária conduz ao encontro do Autor-Criador e não do Autor-Pessoa na obra em *Sagarana*. Tal análise permite-nos desvincular a vida do escritor do interior da narrativa; apartar os escritos da gênese da escrita; analisar a relação do autor com o outro no acontecimento artístico e literário; e atenuar, na origem, as impressões do Autor-Pessoa sobre a obra.

Acreditamos que a teoria bakhtiniana pode ser aplicada a toda e qualquer relação entre autor e criador. A leitura, por esse viés, revela-nos a exotopia singular do autor diante do acontecimento artístico. Mesmo que muitos autores escrevam sobre o mesmo tema e sobre o mesmo acontecimento, haverá sempre

uma compenetração diferenciada, uma linguagem peculiar a cada contemplador e uma visão transgrediente do todo, que variará de acordo com a exotopia única que cada um dispõe.

A hipótese da presente dissertação assim se enuncia: se cada elemento – personagem, tempo, espaço, acontecimento do existir – de uma obra é dado na resposta que o Autor-Criador lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe aponta, então essa resposta estará condicionada pela singularidade da posição ocupada pelo Autor-Criador em tempo e espaço determinado na história, de acordo com a perspectiva adotada. A distância ocupada pelo Autor-Criador perante a personagem é singular, dinâmica e estável. O Autor-Criador necessita do homem-outro para criar. A distância fornece ao Autor-Criador a visão transgrediente do acontecimento artístico, que possibilita a antecipação dos acontecimentos na narrativa e a transcendência do sentido literal do *plot*.

A análise de “Sarapalha” e “São Marcos”, sob a perspectiva arquitetônica bakhtiniana, permite transcender o plano superficial e literal das novelas, definindo as diferentes vozes que interagem nas narrativas.

Dessa forma, esta dissertação foi elaborada em três capítulos: o capítulo I, “A Arquitetônica bakhtiniana em experiência literária na narrativa rosiana”, trata dos seguintes sub-itens: Desdobramento do escritor Rosa no processo criativo: Autor-Pessoa e Autor-Criador; Celebrização do Homem-outro rosiano: contrastes do *self* autoral; Etapas da Atividade Estética e o Autor-Criador; Respostas do Autor-Criador em *Sagarana*: vivificação do presente do homem-outro; e A visão transgrediente complementar ao *self*.

O Capítulo II, “‘São Marcos’ à luz da arquitetura bakhtiniana”, está assim dividido: Relação da “voz segunda” com as personagens: contrastes; Feições cronotópicas e alegóricas em interação em “São Marcos”; A Visão transgrediente: do *self* aos *selves*.

O capítulo III, “‘Sarapalha’ à luz da arquitetura bakhtiniana”, encontra-se assim dividida: A gênese de “Sarapalha”: de poesia à prosa; A visão excedente do Autor-Criador; A elocução: encontro do *self* autoral com outros *selves*.

O tema da autoria bakhtiniana tem sido pouco explorado na área da teoria literária. A contribuição da presente dissertação, portanto, vem no sentido de retomar o estudo fenomenológico (1918-1924) de Bakhtin que se apresenta como

fundamento para as fases posteriores: sociológica; linguística; histórico-literária e a final, síntese do pensamento de Bakhtin. A aplicação da teoria da arquitetura bakhtiniana às narrativas rosianas apresenta-se como uma possibilidade de reflexão sobre o processo de criação de João Guimarães Rosa, com ênfase no ato ético de seu fazimento e não naquilo em que a ação resulta, no produto final da ação. Além disso, o estudo do desdobramento do autor em Autor-Pessoa e Autor-Criador possibilita uma visão plural do pesquisador diante do processo criativo na obra.

CAPÍTULO I

A ARQUITETÔNICA BAKHTINIANA EM EXPERIÊNCIA LITERÁRIA NA NARRATIVA ROSIANA

1.1. Desdobramento do escritor Rosa no processo criativo: Autor-Pessoa e Autor-criador

A imagem da literatura que podemos captar na literatura corrente é despoticamente centrada no autor, na sua pessoa, em sua história, em seus gostos, em suas paixões. A explicação da obra tem sido, comumente, perseguida subjacente a quem a produziu, como se, através da alegoria translúcida da ficção, repercutisse a voz do autor revelando-se em confidências. Entretanto, trata-se de relações distintas entre seres distintos: o escritor (pessoa humana) vive na vida real e a personagem (componente da obra), em um mundo ficcional. Vale salientar que o autor, como pessoa, vive em um mundo habitado por *outros selves*, em um cotidiano diverso do universo das personagens, que podem realizar, fingidamente, os mesmos atos que ele. Como lembra Moisés (1997, p. 69), a respeito das relações entre arte e vida:

trata-se de mundos paralelos: o contexto literário instaura uma para-realidade, na qual as personagens nascem, agem e morrem sempre, a cada leitura e a cada leitor, ao passo que nós praticamos uma única vez a soma de gestos que compõem nossa existência. As personagens são eternas, nós somos passageiros.

Entre a experiência estética e o real, há uma mudança de plano. A arte, por um momento, retira o autor do mundo. Conforme Bakhtin, quando o escritor está na arte, não está na vida, e vice-versa. O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma “ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da ‘agitação do dia-a-dia’ para a criação como para outro mundo ‘de inspiração, sons doces e orações’” (BAKHTIN, 2006, p. xxxiv). A arte produzida, no instante de inspiração, é feita por uma consciência total, em uma posição de distanciamento do mundo real (exotopia). Entre a pessoa que assina a obra e aquela que cria, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo. Deve haver, entre uma e outra, sobretudo, a unidade da

responsabilidade. A falta de seriedade do homem nas “questões vitais respondem pela esterilidade da arte” (idem).

O espaço e o tempo da arte, portanto, compõem um mundo inteiramente diverso do espaço e tempo da experiência real. Há uma cisão entre ambos, segundo Bakhtin:

Quando uma pessoa se encontra no campo da arte, ela não se encontra no da vida e vice-versa”. Ecoando o princípio básico de Cohen, Bakhtin observa que nada é dado na natureza da arte e nada é dado na natureza da personalidade humana que em si mesmo possa assegurar um liame significativo entre as duas. A conexão entre elas não é algo dado, porém algo que precisa ser trabalhado, configurado, conceituado. A unidade é aqui criada pela atividade arquitetônica da mente. (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 82).

A vida do autor Rosa e suas impressões sobre sua própria criação possuem imenso valor biográfico⁶ e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra, pois “o artista nada tem a dizer sobre o processo de criação, todo situado no produto criado” (BAKHTIN, 2006, p.5). Consoante Bakhtin (idem, p. 8),

são particularmente absurdas as comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra: compara-se o aspecto abstrato do conteúdo de um pensamento isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem.

O autor, considerado como pessoa humana, não se percebe em sua totalidade, não é capaz de perceber o todo de sua personalidade. Bakhtin (2006) defende a tese de que o autor não tem nada a dizer sobre sua própria criação e que todo pesquisador não deve embasar sua pesquisa na vida do escritor.

O escritor tem necessidade de autorar⁷, de colocar sua individualidade na obra, todavia, ele nos conta a história centrada na obra de arte, não em sua confissão e nem em suas declarações acerca do processo de criação. Rosa

⁶ O Autor-Criador corrobora a compreensão do Autor-Pessoa, ensejando um caráter complementar e elucidativo ao que foi declarado pelo Autor-Pessoa (Cf. BAKHTIN, 2006, p. 6).

⁷ Autorar é a atividade primária de todos os *selves* em um mundo em que prevalece a distinção entre um *self* e outro. O conceito de autoria pode ser aplicado às categorias extraliterárias por ser uma arquitetura da consciência. A obra bakhtiniana está organizada em categorias que privilegiam as díades, tais como mente/mundo, consciência/mundo, autor-criador/autor-pessoa, acabado/inacabado, simetria/assimetria, oficial/não-oficial, monológico/dialógico, épica/romance, interno/externo, verticalidade/horizontalidade.

criador, em *Sagarana*, fornece uma resposta criativa ao todo coletado e armazenado na memória, na imaginação. A resposta criativa realiza-se de forma ativa, entretanto não é vivida como algo determinado: sua determinidade reside no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado. O autor realiza a criação, mas a vê apenas no objeto enformado e não no processo psicologicamente determinado.

Segundo a teoria bakhtiniana, o Autor-Pessoa tem a consciência fragmentada: para que o ser humano se constitua num todo, necessita do acabamento que vem do exterior, através do olhar do *outro*. Todorov explica que a proposição de Bakhtin segue dois planos da pessoa humana:

O primeiro, espacial, é o do corpo: ora, meu corpo só se torna um todo se é visto de fora, ou num espelho (ao passo que vejo, sem o menor problema, o corpo dos outros como um todo acabado). O segundo é temporal e relaciona-se à “alma”: apenas meu nascimento e minha morte me constituem em um todo: ora, por definição, minha consciência não pode conhecê-los por dentro. Logo, o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos “eu”, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro. (in BAKHTIN, 2006, p.xxvii).

No nosso entender, a teoria bakhtiniana sobre a arquitetônica rosiana conduz a trajetória do pesquisador à obra *Sagarana*, ao encontro do Autor-Criador⁸ e não do Autor-Pessoa. Sob essa perspectiva, Rosa, como pessoa humana, tem a percepção de si mesmo ainda dispersa; é um ser fragmentado, em busca da totalidade; é um entre outros, é um elemento do acontecimento ético e social da vida. Embora seja um agente vivo, não tem consciência do todo de si mesmo, ou do *outro*; relaciona-se com o Homem-Outro sem privilégio hierárquico; capta o reflexo de sua vida em fragmentos no plano da consciência do *outro* – sentido do eu, naquilo em que cada um é o complemento do *outro*.

Por conseguinte, o desdobramento do escritor Rosa em Autor-Pessoa e Autor-Criador alça-o a uma posição arquitetônica privilegiada no universo da criação estética e literária. Ao ganhar distância do acontecimento ético e cognitivo do existir e do Homem-Outro, passa a ter uma percepção de si como um ser total;

⁸ Autor: “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento em particular desta” (BAKHTIN, 2006, p. 10). Bakhtin faz a distinção entre Autor-Pessoa (elemento do acontecimento ético e social da vida) e Autor-Criador (elemento da obra).

passa a ser um elemento da obra, tal qual um personagem, embora não nos caiba ainda inferir se em plano horizontal ou vertical.

A realidade é filtrada pela intencionalidade do olhar do Autor-Criador. É ele que faz a leitura do mundo a partir de fatos, acontecimentos, emoções, impressões e vivências do Autor-Pessoa e do Homem-Outro contemplado. O Autor-Criador delega ao narrador a tarefa de enunciar o acontecimento artístico no sertão, em “São Marcos”, narrado em primeira pessoa, e em “Sarapalha”, em terceira pessoa. De maneira didática, poderíamos explicar a metáfora do narrador como um ente que jaz em um campanário de uma catedral hermeticamente vedado, tendo a sua frente várias janelas, com ângulos e perspectivas diversas. As janelas abrir-se-iam uma de cada vez, de acordo com a vontade do Autor-Criador, permitindo que o narrador mostrasse apenas o ângulo do acontecimento que estivesse autorizado e liberado pelo Autor-Criador.

O autor, pessoa, segundo Bakhtin, sofre as limitações que a consciência de uma pessoa humana tem, para explicar sua própria criação. O autor vivencia o objeto e não o processo de seu vivenciamento, ou seja, “o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo psicologicamente determinado” (BAKHTIN, 2006, p. 5). Em entrevistas, as impressões e as declarações do Autor-Pessoa Rosa sobre sua criação possuem apenas um caráter elucidativo e complementar para a compreensão da obra, como se ele estivesse ocupando a função de mero crítico, psicólogo ou moralista. Do ponto de vista do Autor-Pessoa, Rosa não dispõe de um enfoque volitivo-emocional apropriado a esses elementos que não lhe ocupariam, na consciência, o lugar que ocupam na consciência do contemplador. De acordo com a teoria bakhtiniana, o autor Rosa, como pessoa, vivencia o objeto, não o processo de criação.

As impressões do Autor-Pessoa sobre a obra não alcançam a plenitude de seu ser; ele não pode se ver em sua totalidade, não pode ter uma visão completa de si mesmo no interior da obra. Para explicar esse paradoxo, Bakhtin faz uma análise comparativa entre mente e mundo, consciência do autor e obra.

Por conseguinte, a consciência humana registra e plasma a troca que há entre a pessoa/autor e o mundo/universo ficcional e seus habitantes/personagens. É a consciência que modula o intercâmbio contínuo entre as atividades do *self* (eu) e tudo o que é “não-eu-em-mim”.

De acordo com a teoria bakhtiniana, o *self* (eu) autoral, como qualquer consciência humana, nunca é completo; só pode existir dialogicamente. Não é uma substância ou essência por direito próprio; ele existe apenas num relacionamento tenso com tudo o que é *outro*, com outros *selves*, isto é, com outras consciências humanas.

O Autor-Pessoa Rosa, como consciência humana, calibra o tempo e o lugar de sua própria posição, que está sempre dinamicamente se movendo, pela existência de outras consciências e do mundo natural por meio de valores que articula em atos. Rosa ocupa um tempo e um espaço únicos na vida, uma existência que é concebida não como um estado passivo, mas de forma ativa e dinâmica como um acontecimento.

O *self* (eu) autoral rosiano é aquilo mediante o que semelhante execução responde a outros *selves* (outros eus) e ao mundo a partir do lugar e do tempo único que ocupa na existência. A ocupação de um espaço único na vida pelo autor é que remete ao estudo bakhtiniano sobre a atividade arquetônica da autoria. A interação do criador com o que é dado no mundo alcança a unidade pela atividade arquetônica da mente. A atividade de construção de um texto pelo autor corre em paralelo com a atividade da existência humana – que é a construção de um *self* (eu).

1.2. Celebrização do Homem-Outro rosiano: contrastes do *self* autoral

A consciência do Autor-Pessoa, como toda consciência humana, percebe-se de forma fragmentada e dispersa no mundo. A atividade do ser autoral nasce pelo constante deslizamento entre a consciência do autor e do *outro* contemplado. Como lembra Clark & Holquist (2008, p. 90), “a comunicação – a jamais convergente, mas sempre recíproca interdependência de ambos – é de interesse supremo”. O Autor-Pessoa é um ser em busca da totalidade, encontra sua totalidade na complementaridade do olhar do *outro*.

A realidade cognitiva e ética que vigora em torno do Autor-Pessoa é concebida e representada de maneira distinta no plano da criação. A consciência do Autor-Criador no processo de criação é a consciência da consciência, é total,

capta o Homem-Outro em sua totalidade. A resposta do Autor-Criador à personagem conduz o olhar do pesquisador, e é, na obra artística e literária, que a percepção da totalidade do Autor-Criador submerge com vigor.

De acordo com Bakhtin (2006, p. 9), o Autor-Pessoa é um “elemento do acontecimento ético e social da vida”, é um agente vivo, mas não tem consciência do todo do *outro*. Ele capta o *outro* em partes, em fragmentos, contempla pessoas e fatos, capta o reflexo de sua vida no plano da consciência do *outro* – sentido do eu, naquilo em que cada um é o complemento necessário do *outro*.

Rosa, Autor-Pessoa, fornece respostas ao *outro* contemplado de forma dispersa, faz manifestações particulares, e não ao todo da personagem. Além disso, ele não tem noção do processo desenvolvido durante a criação literária e artística. Ele vivencia a personagem, e não o processo criativo, relaciona-se com o *outro* como companheiro (ao lado), como amigo (de dentro), como inimigo (de fora). Os acontecimentos que definem sua existência, seu nascimento e sua morte não lhe pertencem. Isso porque, para que ganhem sentido de acontecimento, imperativo se faz estar antes do nascimento e após a morte, e ele não pode estar presente em nenhum desses marcos. É limitado, finito.

O autor só pode se construir como herói no discurso do *outro*, na criação do *outro*. É o dialogismo celebrando a alteridade. Da mesma maneira que o mundo necessita da alteridade do autor para lhe dar significado, o autor necessita da alteridade do(s) *outro(s)* a fim de construir seu *self* (eu) autoral.

Alteridade é o nome que Bakhtin atribui à lógica que determina a mente, no sentido de que outorga a capacidade de imaginar entidades inteiras a certos aspectos da percepção, ou seja, a outros *selves* que não são essa mente, porém nega a referida capacidade a outros aspectos da percepção, ou seja, ao *self* que é a mente. (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 112).

Ser um ser em constante construção e necessitar do *outro* para ser pleno não são uma circunstância lamentada por Bakhtin. Consoante seu entendimento, a necessidade do *outro*, para se atingir uma completa identidade unitária em si mesma, quer na experiência imediata de si mesmo, quer nos rigores do pensamento dialético, leva ao conceito de responsabilidade que cada um deve ter por si mesmo.

Nos estudos de Bakhtin em relação ao mundo natural, a capacidade de reagir ao ambiente e com ele fazer a interação sinalizava a vida. A resposta que o *outro* dá a um estímulo também tem um sentido otimista e positivo, o de responsabilidade. A cadeia total das respostas compõe uma vida individual. A forma como o autor responde aos estímulos de seu entorno o torna responsável por sua produção artística. O *self* (eu) autoral necessita de um estímulo da alteridade do mundo social a fim de sustentar sua responsabilidade. O *self* (eu) é um ato de graça, uma dádiva oferecida pelo *outro*. Seguindo esses conceitos, a riqueza das personagens rosianas delinea-se na relação de contraste existente entre elas, na oposição de crenças, valores e sentimentos, aspectos que veremos nos capítulos II e III.

A passagem de Autor-Pessoa a Autor-Criador (elemento da obra) acontece na medida em que o Autor-Criador compenetra-se de sua personagem e passa a vivenciar, ver e inteirar-se, daquilo que ela vivencia, ao colocar-se no lugar dela, como se coincidissem com ela.

O Autor-Criador adota o horizonte vital concreto da personagem tal como ela vivencia. Bakhtin ressalta que o horizonte da personagem será precário, visto que faltará uma série de elementos que eram acessíveis a partir da posição inicial do criador. A personagem não vivencia a plenitude de sua expressividade externa, só a vivencia parcialmente e somente na linguagem de suas auto-sensações internas: “não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento de seu rosto”. (BAKHTIN, 2006, p. 24). A personagem não dispõe de um enfoque volitivo-emocional apropriado para agregar, em um todo, esses elementos, pois “estes não lhe ocupariam na consciência o lugar que ocupam na consciência do contemplador” (idem).

O Autor-Criador rosiano fixa seu *self* na obra a partir de outros *selves*. Dessa maneira, a apreensão do *self* criador em *Sagarana* pode ser delineado por meio da resposta que as personagens rosianas dão, no desenrolar do acontecimento artístico, ao Autor-Criador, e na relação existente entre as demais personagens.

Nem todos os teóricos veem o *outro* como uma dádiva como Bakhtin. Para Sartre (*apud* SILVA, 2009), não há separação entre o *self* (eu) e o *outro* no momento em que um toma consciência do *outro*. O *self* (eu) percebe o *outro*

como um objeto estranho ao próprio *self* (eu) e, então, dá início a um reconhecimento prévio, uma tentativa de captar as intenções que o *outro* tem sobre seu *self* (eu). Conforme o entendimento de Sartre (idem, p. 88), “(...) perceber é olhar, e captar um olhar não é aprender um objeto no mundo, mas tomar consciência de ser visto (...)”. Após o impacto de ser percebido no *outro*, o *self* (eu) deixa sua própria consciência e começa a existir perante o *outro* e o mundo. “A aparição do outro faz surgir na situação um aspecto não desejado por mim, do qual não sou dono e que me escapa por princípio, posto que é para o outro” (*ibidem*).

Como ilustração, os textos sartrianos “O olhar”, de 1943, e a peça “Entre quatro paredes”, encenada em 1944, no final da Segunda Guerra Mundial, incutem, no leitor, uma percepção negativa do *outro* contemplado. Nas peças, a conexão entre seus temas pode ser percebida no primeiro texto, que cuida de maneira geral do incômodo que causa o olhar do *outro* no *self* (eu) que contempla, e no segundo, que retrata a convivência de três pessoas que nunca se viram e estão condenadas a conviver entre si. Nesse confinamento, as três personagens descobrem que o inferno imaginado na vida terrestre (eles estão mortos) não tem nada daquilo que eles estão vivenciando agora, e, sim, revela um tormento sem fim no qual cada um é o inferno do *outro*. Totalmente expostos, uns diante dos outros, essa convivência, em ambiente fechado sem janelas, sem camas, onde estão à disposição apenas canapés para sentar, mostra-se por meio de uma total falta de afinidade entre eles. Trancados em um pequeno espaço, é gritante não só a aversão que cada personagem tem um pelo *outro*, como também o medo, a solidão, a angústia de saber que não tem como sair dali. Além disso, ainda estão fadados ao sofrimento acusativo de sua própria consciência. Segundo Sartre (idem, p. 90), o “(...) castigo infernal é este convívio de pessoas que perderam suas proteções, de seres cuja consciência aflorou brutal, de tal forma que nada pode ser escondido”.

A auto-apropriação do mundo pelo *self* (eu), para Bakhtin, se dá como em Sartre, através do *outro*, todavia, de forma diversa. O *self* (eu) bakhtiniano busca sua complementaridade no olhar do *outro*. O *self* (eu) individual é um ato de graça, uma dádiva dada pelo *outro*. Depreende-se, desse paralelo entre Sartre e Bakhtin, uma visão completamente oposta em relação ao sentido do *outro* para o *self* (eu) de cada indivíduo. A alteridade, para Bakhtin, tem caráter amistoso,

enquanto que, para Sartre, tem caráter de alienação. Em Bakhtin, a alegria que o *self* (eu) alcança advém de sua passividade diante do *outro* e da aceitação dele como uma dádiva. O *self* (eu) apenas pode refletir a alegria da existência ratificada do *outro*. (Cf. BAKHTIN, 2006, p. 125).

O *self* (eu) e o *outro* são os dois polos de possibilidades perceptuais. O *self* (eu) se constitui em um completo vazio. Ele pode ser pensado como um projeto, um vir a ser. A consciência humana responde ao presente, projetando o futuro. A consciência tem uma necessidade premente de criar, autorar, enfim, de colocar um *self* (eu) naquilo que realiza.

O *self* (eu) é um nada em si mesmo, um vácuo. O Autor-Pessoa passa a ser Autor-Criador ao fixar seu *self* em uma obra. A obtenção de um *self* (eu) autoral vem de outros *selves* (outros *eus*). Como o autor não pode ver o seu próprio *self* (eu), imperioso se faz tentar perceber o seu *self* (eu) nos olhos dos *outros*, em outros *selves*, em seus contrastes e diferenças. Com a ótica do *outro*, ele atinge a unidade de seu próprio *self*.

A dificuldade que o autor tem em explicar sua obra decorre da presumida cisão entre mundo e mente. Um dos grandes problemas da mente é como contemplar o universo que jaz em seu entorno e traduzi-lo. A consciência do Autor-Criador conhece o mundo visualizando-o, mas só pode vê-lo pela ótica fragmentada de seu *self* (eu), ou pela ótica do *outro*. Cada um desses instrumentos, isto é, a ótica do *self* (eu) e a do *outro*, refrata o que é percebido no mundo de forma inteiramente diversa. O autor, na tentativa de formar o sentido a partir daquilo que tem diante dos olhos, vai moldar o mundo em valores que são refratados de uma ou de outra lente, por uma outra representação.

A consciência da pessoa humana une-se à existência fora dela através dos atos, que vai somando no curso de sua existência. É um ser em construção, busca a própria totalidade no olhar, no ouvir, no sentir, no cheirar, no intuir do *outro*. Clark & Holquist (2008, p. 98) mencionam que a dualidade *eu/outro* reproduz o padrão encontrado em outras modalidades da percepção humana. Além da dualidade da visão bifocal, pode-se também citar o processo dicotômico da audição, em que cada um dos dois ouvidos escuta de modo diferente. O ouvido direito é regido pelo hemisfério esquerdo e apresenta melhor aptidão para reconhecer sons peculiares à fala humana. Já o ouvido esquerdo orchestra o

hemisfério direito, e é mais sagaz para captar sons e ruídos que diferem dos sons da fala.

O Autor-Criador distancia-se do Autor-Pessoa ao iniciar o processo de criação artística. O Autor-Criador interage com o mundo, ocupando uma distância tensa do *outro* e do acontecimento do existir. Bakhtin (idem) denomina esse posicionamento exterior privilegiado do eu-criador de arquitetônica, cuja ênfase está na ação, no movimento, na energia e na *performance* do autor no interior da obra.

1.3. Etapas da atividade estética e o autor-criador

A atividade arquitetônica de autoria contempla o estudo da arte da construção de uma escritura, ou seja, a visão da estrutura realizada pelo criador conjugando conteúdo, forma e material. Essa atividade corre paralelamente à atividade da existência humana, que é a construção de um *self* (eu).

A obra *Sagarana* foi arquitetada pelo autor João Guimarães Rosa enquanto Autor-Criador. Como pessoa, não estaria apto a perceber o todo da própria personalidade ou o todo do *outro* contemplado. Todavia, ao assumir a posição externa de criador em relação ao *outro* e ao fato, transforma-os em protagonistas e antagonistas atuando em um acontecimento artístico, estético e literário⁹. O eu-criador rosiano compenetra-se dos sentimentos de outros *selves* e transforma esses sentimentos em elementos plásticos e artísticos. Como criador, tem a consciência de que o que foi covivenciado não foi produzido pelo próprio *self* (eu). Assim revitaliza esse sentimento, seja de dor, seja de alegria, plasmando-o em imagens, palavras e figuras.

A vida, no sentido de acontecimento do existir¹⁰, pressupõe *selves* performadores. A relação entre o *self* (eu) criador e o *outro* deve ser moldada em *performance* coerente. Essa *performance* acontece por meio de palavras, textos, pensamentos, atos, em suma, em um diálogo tenso e dinamicamente estável com

⁹ A terminologia utilizada contrapõe-se ao acontecimento do existir, sem valor estético e literário.

¹⁰ Acontecimento do existir é um conceito fenomenológico, pois a existência apresenta-se à consciência viva como acontecimento e nela se orienta e vive eficazmente como acontecimento (cf. BAKHTIN, 2006, p. 174).

o *outro* contemplado. A relação entre criador e personagem será mediada por atos, que são respostas produzidas como resultados dos esforços do *self* a fim de plasmar um significado a partir do encontro entre eles. “O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado” (BAKHTIN, 2006, p. 177).

O Autor-Criador deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria, pois se invadir esse mundo, ele lhe destrói a estabilidade estética. Para que aconteça o acontecimento estético, são necessárias duas consciências que não coincidam e que haja uma distância tensa entre ambas. No entanto, nem essa diferença entre essas consciências nem a distância que há entre elas são perdas ou vistas como um mal. O Autor-Criador assume uma posição divergente perante a personagem para encontrar a sua própria totalidade.

Autor-Criador é um elemento da obra, um agente ficcional, mas, ao mesmo tempo, é agente vivo. Enquanto a objetividade cognitiva e ética do Autor-Pessoa capta o *outro* de forma equânime e imparcial, a objetividade estética do Autor-Criador penetra a personagem de todos os ângulos, enxerga o que ela própria vê e o que os outros veem dela. A objetividade estética do Autor-Criador abarca e incorpora o interesse ético-cognitivo do Autor-Pessoa.

Na versão portuguesa (traduzida do francês) de *Estética da Criação Verbal* (1992), a primeira etapa da atividade estética é denominada identificação. “O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar - ver e conhecer - o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele” (BAKHTIN, 1992, p.45). Porém, a tradução direta do russo utiliza uma terminologia um pouco mais complexa, a qual foi adotada no presente estudo: “O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar-ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele” (BAKHTIN, 2006, p. 23). Na versão direta do original russo, essa etapa é denominada de compenetração.

O autor deve adotar o horizonte vital concreto desse *outro* tal como ele o vivencia na compenetração: faltará, nesse horizonte, uma série de elementos que são acessíveis ao autor, a partir de seu lugar. O *outro* contemplado não vivencia a plenitude de sua expressividade externa, apenas o Autor-Criador pode

compenetrar-se do *outro* e retornar ao seu posicionamento inicial, somando as duas vivências, a do *outro* e a que teve como *outro*.

A atividade estética conhece seu primeiro momento na compenetração, mas só é desencadeada com o retorno do autor a ele mesmo, quando ele recupera seu próprio lugar, fora daquele que contempla, “sendo somente então que o material recolhido com a identificação [compenetração] poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo e estético” (idem, p. 46). Sem essa volta, sem esse retorno, encontramos-nos diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, completamente desprovido de valor estético. Nesse retorno que o Autor-Criador faz a si mesmo, fora do *outro* contemplado, ele pode dar forma [enformar] e acabamento ao material recolhido mediante a compenetração/identificação com o outro:

(...) quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação, quando o completamos com o que é transcendente à consciência que a pessoa que sofre tem do mundo das coisas, um mundo que desde então se dota de uma nova função, não mais de informação, mas de acabamento: a postura do corpo que nos transmitia a sua dor tornou-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e acaba a dor expressa e num tom emotivo-volitivo que já não é o da dor; o céu azul que o emoldura tornou-se um componente pictural que traz solução à dor (BAKHTIN, 1992, p. 46).

A criação estética e literária expressa a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. O ambiente é uma delimitação dada pelo autor que cria, uma espécie de moldura que enquadra a circunstância focalizada. No acontecimento de criar, o autor ocupa um lugar singular e único que o constrange a se responsabilizar, face ao outro, pelo seu pensamento. Ao assinar seu pensamento ou sua obra, o autor a torna não-indiferente: dota-lhe de valor no contexto.

O Autor-Criador é uma pessoa mais seu grupo social. O autor que cria um texto não é uma pessoa. Ao mesmo tempo, ele não é uma das personagens, mesmo quando o texto contém uma figura que age ou é nomeada como sendo “o autor”, como é o caso observado em “São Marcos” em que a personagem-narradora chama-se João-José. Autor-criador para Bakhtin é “elemento da obra” (BAKHTIN, 2006, p. 9). Clark & Holquist explicam essa expressão afirmando que o modo de ser do Autor-Criador, no texto acabado, é diferente daquele de uma pessoa e difere também do modo de ser de várias personagens. O autor detentor

da criação está também em um lugar diferente daquele de uma pessoa que não esteja criando, porque as pessoas estão sempre, como pessoas, fora do texto. Para Bakhtin, a arte não se transfigura em vida. Não só as personagens assumem uma vida própria depois de completada a obra onde estão inseridas, como também o mesmo acontece com o Autor-Criador que lhes deu forma e direção. O Autor-Criador se separa do Autor-Pessoa para tornar-se o “legislador secreto do texto a que sua energia trouxe à existência” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 112).

Faraco entende que o autor do texto é autor representado, isto é, Autor-Criador é uma personagem¹¹ como as demais, no mesmo plano horizontal que elas jazem (dialogismo). De acordo com Clark & Holquist (idem, p. 112), o Autor-Criador está no texto, mas em um plano diverso do plano das personagens que estão na obra:

Em resumo, o autor que determina o texto não é uma pessoa. Ao mesmo tempo, ele não é uma das personagens, mesmo quando o texto contém uma figura que age ou é nomeada como sendo “o autor”, como é o caso de um narrador em primeira pessoa. O modo de ser do autor-criador no texto acabado é diferente do de uma pessoa e difere também do modo de ser das várias personagens. Tal autor está em lugar diferente do de uma pessoa que não esteja criando, porque as pessoas estão sempre, enquanto pessoas, fora do texto. Como Bakhtin acentua, a arte é outra: “arte não é vida”. O autor-criador está no texto, mas num plano diverso do das personagens que estão no texto.

Segundo Bakhtin (2006, p. 10), autor “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular deste”. O Autor-Criador tem uma visão mais ampla do que a personagem, fruto da somatória da visão dela (de personagem) com a dele, do vivenciamento dela com o dele. Enquanto a personagem é passiva nas mãos do criador, ele é o agente que se desloca ativamente durante a criação (contempla, compenetra-se, retorna a seu lugar inicial, enforma e dá acabamento ao que viu e vivenciou como criador). Bakhtin explica que as etapas não ocorrem, necessariamente, nessa ordem cronológica.

O autor capta o olhar do *outro*, tenta entender o que o *outro* olha e como o *outro* vê o seu entorno. O autor, ao criar, faz um movimento duplo, o de tentar

¹¹ Bakhtin verifica essa simetria entre personagem e Autor-Criador na obra de Dostoiévski. A relação simétrica entre ambos passa a ser, para Bakhtin, a um só tempo, concepção de mundo e estilo de escrita.

enxergar com os olhos do *outro* e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: sua posição singular e única num dado contexto e os valores que ali afirma. O autor que cria tenta compreender o ponto de vista do retratado, mas não se funde com ele. Retrata o que vê do que o *outro* vê, o que olha do que o *outro* olha. De seu lugar exterior, situa o *outro*/objeto num dado ambiente, que é aquilo que cerca o *outro*/objeto contemplado.

O *eu* que vivencia o acontecimento da vida difere daquele *eu* que cria e representa a realidade social, histórica e cultural de uma determinada época. O *eu* autoral rosiano, que se manifesta na obra *Sagarana*, difere daquele *eu* autoral vivenciado no âmbito da personalidade civil e na vida cotidiana da vida em sociedade. Se ambos coincidissem, se fossem idênticos, o *eu* autoral que assina a obra não apresentaria tantas dificuldades para explicar sua própria criação literária. Ambos interagem no produto da obra, no entanto, ambos jazem dispersos no interior da obra.

Devemos lembrar que, como Autor-Pessoa, Rosa tem a percepção de si mesmo ainda dispersa; é um ser fragmentado, em busca da totalidade. É um entre outros, é um elemento do acontecimento ético e social da vida; embora seja um agente vivo. Não tem consciência do todo de si mesmo ou do *outro*, relaciona-se com o Homem-Outro sem privilégio hierárquico; capta o reflexo de sua vida em fragmentos no plano da consciência do *outro* – sentido do *eu*, naquilo em que cada um é o complemento do *outro*. Ao ganhar distância do acontecimento do existir e do Homem-Outro, o Autor-Pessoa passa a ocupar a posição arquitetônica privilegiada de Autor-Criador. Tal posição possibilita a percepção de si como um ser total, passando, dessa forma, a ser um elemento da obra.

1.4. Respostas do Autor-Criador Rosa em *Sagarana*: vivificação do presente do Homem-Outro.

A relação entre autor e personagem deve ser estável e dinamicamente viva, de acordo com a teoria bakhtiniana em seu fundamento geral e de princípio. A relação entre o Autor-Criador Rosa e suas personagens desfruta dessa estabilidade e dinamicidade, revestida das peculiaridades individuais do artista na

linguagem (material), no estilo (forma) e na relação com o mundo e com o *outro*/personagem (conteúdo).

A relação do criador Rosa com os elementos da obra (personagens, espaço, tempo) revela-se tanto nas respostas – que engloba o objeto (fauna, flora) do espaço físico – que o autor dá a eles, quanto na resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta: no diálogo).

A resposta é o cerne da relação entre um e *outro*. Nela, o criador Rosa acentua cada particularidade das personagens, cada traço dela, acontecimento e ato da vida dela, pensamentos e sentimentos, da mesma forma que, na vida real, as pessoas respondem axiologicamente a cada manifestação que há no entorno delas. Entretanto, na vida real, as respostas são de natureza dispersa e são manifestações particulares a impressões fortuitas do todo e não ao homem inteiro; na arte, a percepção pelo autor baseia-se em uma resposta única ao seu todo. Em outras palavras, na arte, a natureza da resposta dada à personagem é de natureza estética e tem caráter criativo, produtivo e de princípio.

Bakhtin explica que a personagem ganha determinidade na medida em que o autor estabelece com ela uma relação estável. A imagem definitiva da personagem é uma luta do artista consigo mesmo. Se o Autor-Criador deixa-se envolver pela personagem e por seu drama, fica sujeito ao domínio do aleatório, perde a si mesmo e perde também a determinidade estável do mundo. A compenetração do todo da personagem deve cessar, e ele deve retornar para sua posição inicial, a fim de enformar o que foi covivenciado, empaticamente, com ela. Obter a imagem definida de uma personagem compara-se à dificuldade que temos na vida real de enxergar o verdadeiro caráter das pessoas que estão em nosso entorno.

Quanto véus necessitamos tirar da face do ser mais próximo – que nela foram postos pelas nossas reações casuais e por nossas posições fortuitas na vida -, que nos parecia familiar, para que possamos ver-lhe a feição verdadeira e integral. (BAKHTIN, 2006, p. 4).

O autor, ao criar, introduz, na imagem da personagem, toda sua atitude essencialmente criadora. Finda a criação, as personagens desligam-se do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo. Assim acontece com o seu real criador Rosa, no sentido dado por Bakhtin (*idem*, p. 6):

É nesse sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem; o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos.

O elemento essencial na obra é a forma de tratamento do acontecimento artístico pelo Autor-Criador, a forma de seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo. Essa análise exposta não agasalha a extração de material biográfico das obras e vice-versa, na tentativa de explicar pela biografia uma dada obra, considerando-se satisfatórias as coincidências entre fatos da vida da personagem e do autor. Ao mesmo tempo, Bakhtin (*idem*) ressalta que não se pode ignorar o todo da personagem e o todo do autor.

Se o autor coloca ideias próprias nos lábios das personagens com o intuito de convencer ou propagá-las, sem fazer a reformulação de seu pensamento, pode haver a transição do acontecimento estético para um acontecimento ético (o panfleto, o discurso acusatório, o discurso laudatório e de agradecimento, o insulto, a confissão-relatório etc.). A reformulação do pensamento é condição para que ocorra a encarnação do sentido ao ser.

(...) afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo mas ao conjunto da sua personalidade, no qual, ao lado da imagem física externa, das maneiras, das circunstâncias vitais da visão de mundo totalmente determinadas, existe apenas um elemento, ou seja, em vez da fundamentação e da persuasão ocorre o que denominamos encarnação do sentido ao ser. (*idem*, p. 8-9).

A mente do criador é mais do que um mero receptor de informações fornecidas pelas sensações do mundo. Conforme Kant (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008), existe interação e diálogo entre mente e mundo. Para ele, o pensamento é uma síntese de duas fontes de conhecimento, sensibilidade e conhecimento. Cohen (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008) discorda dessa síntese e afirma que existe somente a mente, o reino dos conceitos, que é unicamente

lógico. Ele argumenta que o “objeto do pensamento, não importa como seja concebido, continua [a ser] sempre um objeto que é pensado. E na medida em que o é, trata-se de um objeto raciocinado que é formado pelas categorias do pensamento lógico” (idem, p. 85). Bakhtin acata a teoria kantiana da cisão entre mundo e mente e a presença do diálogo entre ambos, e adota o princípio básico de Cohen de que “o mundo não é dado, mas concebido” (ibidem), todavia, não descarta o papel da imediatidade do mundo na relação entre mente e mundo. O elo que liga a mente ao mundo é a comunicação, a linguagem, estabelecida pela interação e pelo diálogo com o Homem-Outro.

Ao relevar a importância de uma arquitetônica na obra, enfatiza-se a possibilidade de localizar o Autor-Criador em relação a seus personagens no acontecimento artístico e literário, em um tempo e um espaço, e dar uma definição a ele, diante de uma miríade de alteridades ou lógicas da percepção.

A teologia de Bakhtin baseia-se em uma tradição cristã que honra o presente, o humano, a riqueza e a complexidade da vida cotidiana.

É uma tradição que não pode compreender o desdém paulatino pelo aqui e agora, a revulsão pelo corpo. Na verdade, ambos os fatores – a imediatidade da existência histórica e o respeito pela matéria- de há muito chamavam a atenção da imaginação religiosa russa. Como observou Nicolau Zernov: “A convicção fundamental da mente religiosa russa é o reconhecimento da potencial santidade da matéria” (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 107).

O Autor-Criador Rosa também apresenta um diálogo profundo com o cenário em que dispõe suas personagens. De acordo com Santos (1988), em “Sagarana, um livro de dois mundos”, a obra revela uma poderosa orquestração de inúmeros materiais originários da terra natal do autor, Minas Gerais, Brasil. Segundo seu entendimento, “a expressão narrativa em *Sagarana* vem carregada, antes de tudo, de empatia para com o mundo revisitado. Ressoa como uma voz irmã das coisas, fatos e pessoas designados” (idem, p. 39). A voz segunda que ressoa no texto, ainda que extremamente refinada, identificava-se ao meio social rústico, e sua presença no tecido linguístico da narração era percebida pela recriação expressional, “na construção de modos de falar inventados ou altamente modificados a partir da sintaxe-padrão e inseridos na elocução das personagens ou, eventualmente, do próprio narrador” (idem, p. 39).

De acordo com Sperber (1983), Rosa criador dá voz às figuras que não as tem, como os animais e as personagens massacradas pelo mal da malária e pelas normas sociais em *Sarapalha*, embora a obra tenha nascido de uma tradição regionalista, “as narrativas de *Sagarana*, não têm, entretanto, nada que ver com passadismo, com paternalismo, com uma representação do homem como títere ante o meio” (idem, p. 3).

O “causo” rosiano, em razão do tratamento do tema e da linguagem utilizada pelo autor, ultrapassou o nível do particular e se universalizou, na medida em que traduziu uma concepção de vida e de mundo rosiana.

1.5. A visão transgrediente complementar ao *self*

A palavra transgrediente, derivação do termo latino *transgredior*, significa, entre outras coisas, ir além, atravessar, exceder, ultrapassar, transgredir. O Autor-Criador, ao assumir a arquetônica da mente privilegiada no acontecimento artístico, ganha o excedente da visão estética.

A contemplação do horizonte concreto do Homem-Outro pelo Autor-Criador não coincide com o horizonte visto pelo Homem-Outro. Por mais perto que o Homem-Outro possa estar do Autor-Criador, este sempre verá mais que aquele, na posição que ocupa fora e além de si. Haverá sempre algo que não pode ser abarcado por um e pelo outro:

As partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto -, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem. (BAKHTIN, 1992, p.44).

O excedente de visão do Autor-Criador e de seu conhecimento a respeito do Homem-Outro contemplado é condicionado pela posição singular que ele ocupa no mundo, pelas circunstâncias de seu entorno, por todos os homens-outros que se situam fora dele, em uma existência que é concebida, não como um

estado passivo, mas ativamente, como um acontecimento. O autor calibra o tempo e o lugar de sua própria posição, que está sempre se deslocando, pela existência de outros seres humanos e do mundo natural por meio dos valores que articula em atos.

Bakhtin lembra-nos da propriedade física da matéria denominada impenetrabilidade, segundo a qual dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo, para explicar a singularidade da posição do Autor-Criador no espaço artístico e literário. O Autor-Criador molda a estrutura do cenário a partir da posição única que ali ocupa. O sítio particular ocupado pelo Autor-Criador determina o significado daquilo que é contemplado. Bakhtin não ignora o fato de que o visto é sempre parcial, incompleto. Entretanto, a completude justifica-se entre a falta e o excesso daquilo que se pode ver.

Na fenomenologia bakhtiniana dos sentidos, o mais importante é o que eu posso ver e não o que é negado à minha vista pela lei da localização. Do lugar único que estou ocupando na existência há coisas que só eu posso enxergar: a fatia distintiva de mundo que somente a mim é dado perceber é um “excedente do [meu] ver”, onde o excesso é definido em relação à falta que todos os outros têm daquele mundo moldado exclusivamente por mim (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 96).

O Autor-Criador fixa seu *self* a partir de *selves* alheios. Como não lhe é dado se ver em sua totalidade, tenta percebê-lo nos olhos do Homem-Outro. O *self* do Autor-Criador necessita do olhar do Homem-Outro para encontrar sua totalidade. A visão transgrediente na criação artística possibilita que o Autor-Criador deixe seu *self* temporariamente e contemple o acontecimento do existir sob a perspectiva do outro, com valores e sentimentos inerentes a ele. Segundo Bakhtin (2006, p. 23), a análise do excedente de visão conduz à forma da obra:

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste.

Bakhtin (*idem*) ressalta que esse vislumbre do horizonte do Homem-Outro acontece por convivenciamento empático, isto é, o Autor-Criador contempla, axiologicamente, o mundo de dentro tal qual o *outro* o vê; coloca-se no lugar dele

e, depois de ter retornado ao seu lugar, completa o horizonte dele com o excedente de sua visão. Além da forma, pode-se deduzir que a análise do excedente de visão no interior da obra *Sagarana* faz submergir a relação do autor com o mundo sertanejo que o envolve (conteúdo). A percepção da totalidade do escritor Rosa perpassa a interação de seu Eu-Criador com o Homem-Outro no acontecimento estético e literário.

CAPÍTULO II

“SÃO MARCOS” À LUZ DA ARQUITETÔNICA BAKHTINIANA

2.1. Relação da “voz segunda” com as personagens: contrastes

O autor que determina o texto não é uma pessoa e também não é uma das personagens, mesmo quando o texto contém uma figura que age ou é nomeada como sendo o narrador em primeira pessoa, como é o caso da personagem João-José em “São Marcos”. O Autor-Criador está no texto, mas em um plano diverso do das personagens que estão no texto: ele é a “voz segunda” que ressoa no texto, aquele que possui a visão transgrediente do todo da personagem e do acontecimento artístico.

A novela é construída, espacialmente, em torno da personagem João-José e sua incursão à Mata das Três Águas, na região de Calango Frito. O *plot* sobrenatural da novela intriga os leitores que percorrem suas páginas. Da preparação da matalotagem até a chegada ao coração da mata, a narrativa é permeada por diálogos e histórias sobre feitiçaria e rezas bravas.

A personagem-narradora tratava com descrédito tais temas, entretanto sabia a reza brava de “São Marcos”, que dá título à narrativa. A personagem-narradora desacata o liturgista Mangolô, adepto desses rituais, ao passar por sua cafua no caminho que o levava ao coração da mata. Ao chegar onde desejava, repentinamente, percebe que está privado da visão. É acometido pelo desespero ao perceber que havia se perdido na mata e faz a reza de “São Marcos”, que, misteriosamente, o reconduz à cafua do liturgista. A visão da personagem-narradora é restituída após uma luta corporal com o liturgista. Ela encontra a personagem de Mangolô com um vodu, representando seu corpo físico, de olhos vendados. João-José relewa o amarramento, dá dinheiro ao pajé e faz um acordo de paz. Há uma concordância tácita, no final da novela, sobre os poderes sobrenaturais do liturgista e da eficácia da reza brava de “São Marcos” para combater males.

O Autor-Criador fixa a imagem das personagens pelo tom volitivo-emocional e social de suas vozes na elocução. Em “São Marcos”, a personagem-

narradora apresenta-se como um homem mais urbano que rural, com um vocabulário refinado, com dons poéticos e possuidor de uma apreciação voraz pela natureza.

A aversão que ele sente por práticas religiosas transcendentais é apresentada no parágrafo inicial da novela, quando ele afirma sua descrença em relação à feitiçaria quando morava na região de Calango Frito. Embora não acreditasse em feitiços, registra uma série de superstições: nove cismas, doze tabus, oito regrinhas de prevenção, vinte presságios, dezesseis casos de batida obrigatória na madeira, dez usos de figa napolitana, cinco ou seis rituais mais complicados, além de um escapulário, que trazia consigo para proteção contra picadas de ofídios. Cada cisma da personagem traz uma explicação anedótica ou típica da tradição oral regional.

As personagens secundárias tratam a personagem-narradora com benevolência e respeito, atitudes típicas de relações servis. O apreço pela natureza é extraído pelo desconforto que ele sentia ao carregar a espingarda, pois a levava mais por um sentimento de pudor ao que as pessoas poderiam pensar sobre suas idas à mata do que para fazer uso dela. Descreve ainda o estranhamento que os cachorros sentiam ao acompanhá-lo e não vê-lo atirar nas aves e nos animais: “Não dei nem tiro, e ele estranhava, subindo para mim longos olhares de censura. Desprezou-me, sei; e eu me vexei e quase cedi. Nunca Mais!” (ROSA, 2001, p. 265).

O defeito flagrante de João-José está na intolerância ao culto de origem africana que tem analogia com a macumba (artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, voduísmo, amarramento e desamarração). Intolerância que beira as raias do ódio e que deflagra o conflito na história. Ao avistar a cafua do liturgista Mangolô, João-José percebe que ela fica na linha de queda da macaúba e tem o desejo insidioso de que isso venha a acontecer a qualquer hora: “(...) e a árvore cresce um metro por ano; e os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre...” (idem, p. 266).

A reconstituição visual da personagem-narradora João-José é descontínua e quase fugidia, para não dizer nula, como se a compenetração do Autor-Criador e o relato do ângulo de sua visão se mantivesse constante, no horizonte percebido por João-José, sem retorno à posição inicial de contemplação do Autor-Criador. O corpo exterior dele é dado com o chapéu posto e paletó, trazendo

consigo matalotagem, capanga, binóculo e espingarda. O Autor-Criador compenetra-se da personagem João-José e narra o que ele vê e o que ele pensa sobre os poderes sobrenaturais das pessoas que praticam magia em Calango Frito.

O Autor-Criador assume a perspectiva de João-José, em primeira pessoa, recria-o, elabora-o e justifica suas superstições e sua descrença na magia. João-José assume uma posição hierárquica social superior na construção espacial da narrativa. Há apenas o ângulo de sua visão. A imagem externa do paletó e do chapéu pode ser percebida como partes acessórias por sua consciência e pela consciência do Homem-Outro que o cerca. No entanto, a visão transgrediente do Autor-Criador, que totaliza a personagem, não comparece, ou seja, não se tem a imagem interna e externa de João-José.

A consciência da personagem central é contraposta às consciências dos homens em seu entorno. As vozes das personagens secundárias travam embates verbais com João-José em razão de sua intolerância religiosa. Os caminhos delas entrelaçam-se com o da protagonista João-José na trajetória para a Mata das Três Águas, em Calango Frito. Elas surgem com grande frequência e, não raro, de forma misteriosa e mesmo apagada. Apesar disso, suas vozes reverberam no decorrer da narrativa.

A primeira personagem secundária é Sá Nhá Rita Preta – a cozinheira, figura feminina e serviçal que cuida do patrãozinho com desvelo e ternura maternal enquanto ele arruma a bagagem para a expedição – que surge na circunstância do cosimento da manga do paletó da personagem de João-José. Enquanto ela cosia o rasgado, recitava: “Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto...” (idem, p. 264). Ela recomenda ao rapaz que não enjerizasse¹² o Mangolô: “Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de!”(idem, p. 263).

Logo mais, já na estrada para Três Águas, o protagonista encontra Zé-Prequeté, seu homônino: “(...) nesta estória, eu também me chamarei José” (idem, p. 265). Desse encontro casual, advém o primeiro enigma da novela: a personagem admite um segundo nome ao primeiro – José. E a voz desse

¹² O mesmo que zangasse, importunasse, injuriasse, ultrajasse, criasse desordem, causasse abalo no espírito etc.

homônimo reverbera na narrativa nos momentos de angústia de João-José: “-Guenta o relance, Izé!...” (ibdem).

Em seguida, ao passar pela cafua de Mangolô, estabelece um breve e insidioso diálogo com o liturgista da comunidade, especialista em cultuar entidades africanas e adepto de artes como despacho, atraso, telequinese, vidro moído, voduísmo, amarramento e desamarração. O confronto verbal, nesse episódio, coloca dois homens face a face, cada qual com uma estirpe social, com crenças e ideologias manifestamente contrastantes: de um lado, o senhor da terra e do poder material; do outro, o xamã negro da comunidade, cujo poder é espiritual.

Mangolô impõe-se, na região de Calango Frito, como xamã de uma tribo. Essa figura humana ocupa frequentemente a função de chefia, acumulada com a de médico-feiticeiro. Em virtude do controle sobre os entes sobrenaturais que lhe é atribuído, é consultado na tomada de decisões da comunidade, é chamado a adivinhar o futuro e fazer outras previsões, além de controlar os espíritos para curar enfermidades e presidir cerimônias propiciatórias de uma boa colheita e outros ritos. Essa função é mencionada e ratificada duas vezes na narrativa pela voz segunda: na primeira, quando a personagem-narradora passa pela cafua do feiticeiro e constata que por ser horário de missa, “não havia pessoa esperando audiência” (idem, p. 266); e no término da narrativa, quando a personagem de João-José invade a cafua, ainda cego, e percebe os gritos das mulheres consulentes que lá estavam (Cf. idem, p. 290) e se assustaram ao vê-lo entrar furiosamente.

Mais adiante, o protagonista encontra-se com Aurísio Manquitola, identificado pela “voz segunda” como “um mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de cor e casta” (idem, p. 267). Aurísio é a voz que ecoa da fonte tradicional da sabedoria dos antigos, a cultura popular. Jazem, em seu repertório, infindáveis provérbios, expressões populares, rezas, credices, ditados e causos. O discurso verbal de Aurísio vem carregado de expressões da corrente popular, tais como: “Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria” (idem, p. 268).

A frase de Aurísio que vai ressoar pela narrativa será “Tesconjuro”, contração de “eu te esconjuro”. Esconjurar tem o sentido de exorcizar tal

pensamento, popularmente: “Deus me livre!”. Aurísio também lembra ao rapaz que “quando a gente é novo, gosta de fazer bonito, gosta de se comparecer” (idem, 267-8). A voz da experiência do Homem-Outro ressoa na narrativa e vai deslizando pela consciência de João-José, que vai abeberando-se também daquele conhecimento, para encontrar o seu equilíbrio.

A personagem de Sá Nhá Rita Preta, a cozinheira, e Zé-Prequeté, funcionam como espaço humano e social na novela. Atuam de maneira momentânea e ocasional, apenas para dar maior ênfase ao acontecimento, por breve lapso de tempo e desaparecem para nunca mais voltar. Já as personagens de Aurísio Manquitola e João Mangolô escapam a essa função catalítica e paisagística. Embora sejam consciências reduzidas a um mínimo de inquietação interior, a “voz segunda” possibilita maior relevo a elas no desenrolar da história por meio do diálogo. Percebe-se a vingança do liturgista apenas no final da narrativa, através de sua fala, permeada de ressentimento por ter sido chamado de negro “cachaceiro”, “vagabundo” e “feiticeiro” (idem, p. 266) pela personagem João-José.

A grandeza da personagem protagonista rosiana manifesta-se precipuamente na ação, na forma como a “voz segunda” vai estruturando-a, como agente de uma série de episódios da novela: na casa, arrumando a bagagem para a expedição à Mata, no diálogo com Aurísio, no bambual, no coração da Mata das Três Águas, na busca pela cafua de Mangolô, no diálogo final com o liturgista. Foram esses momentos fecundos da narrativa que permitiram o desdobramento de aspectos de sua personalidade que, de outro modo, não seriam reveladas pela “voz segunda”.

2.2. Feições cronotópicas e alegóricas em interação em “São Marcos”

A perspectiva cronotópica apresenta-se como a percepção de tempo e espaço delineada pelo *self* da personagem-narradora João-José e também por aquela percepção percebida como não-*self*, pela voz do Homem-Outro na narrativa (personagens secundários em “São Marcos”). De acordo com Clark & Holquist (2006, p. 296), “a palavra quer dizer literalmente tempo/espaço e, no uso

feito por Bakhtin, é uma unidade para estudar textos de conformidade com a razão e a natureza das categorias temporais e espaciais representadas”. Trata-se do senso integrado de espaço e tempo da “voz segunda”, representado pelas vozes de João-José, Sá Nhá Rita Preta, Zé-Prequeté, Aurísio e Mangolô, que molda o senso da realidade ficcional de “São Marcos”.

Bakhtin explica que cronótopos particulares são feições definidoras ou dominantes de pessoas, períodos e obras de arte e que, no interior de uma mesma obra ou da produção de um só autor, é possível perceber certo número de cronótopos diferentes, e complexas interações entre eles, específicos da obra ou do autor dado. Um cronótopo pode envolver e dominar os outros. O cronótopo é uma ponte, não um muro, entre o mundo real como fonte de representação e o mundo representado.

Em “São Marcos”, os indicadores espaciais e temporais encontram-se amalgamados em um todo cuidadosamente elaborado, concreto. Espaço e tempo apresentam-se indissociáveis em razão de seus fios narrativos entrelaçarem-se e refletirem inúmeros outros: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros” (ROSA, 2001, p. 261). As lembranças da “voz segunda” buscam resgatar, no tempo e no espaço, uma circunstância vivenciada. Subtende-se que a personagem-narradora não reside mais em Calango Frito e já não duvida mais de feiticeiros.

Enquanto a personagem preparava os apetrechos para a expedição, uma série de sub-histórias sobre feitiçaria são contadas: a de Nhá Tolentina, “que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho” (idem, p. 262); o mal estar súbito de uma criada por ter se desentendido com a Cesária Velha, fruto de uma atividade de voduísmo; o feitiço elaborado com urina de aluno e folha de bambu para punir o professor que utilizava de métodos pouco ortodoxos para ensinar os alunos, com “muito coque” e reguada etc.

A sequência ininterrupta de sub-histórias dá agilidade e dinamismo à narrativa, à semelhança da pressa em rodar alguns filmes de cinema mudo. Esse desenrolar inicial precipitado implica ausência de unidade espacial. A narrativa apresenta a personagem preparando-se para a jornada, em seguida, a cozinheira cose o rasgo na manga de seu paletó. Embora a personagem-narradora estivesse por momentos parada, há o diálogo com a cozinheira e a orientação por parte

dela de que não “enjerizasse o Mangolô” (ibdem). Tudo é movimento e até mesmo no deslocamento da agulha – “Coso a roupa não coso o corpo, coso um molambo que está roto...” – sobre o corpo, há indícios do drama que ambos vivem: a personagem-narradora tem uma postura desafiadora em relação à religião vigente daquela região, e a cozinheira o aconselha a ter prudência na lida com o liturgista Mangolô.

O Autor-Criador (Voz Segunda) é dono absoluto da geografia ficcional e pode conduzir as personagens, ou deixar que elas o façam, para pontos distantes e variados, pois ele possui a visão transgrediente do todo. O Autor-Criador ocupa um espaço e um tempo único no acontecimento do universo ficcional. A posição em que o autor se localiza para contemplar o acontecimento imaginado é singular na existência. O *self* (eu) autoral é o resultado de uma infinidade de outros *selves* do mundo, criado a partir do contato do autor com outras realidades diferentes da sua, em uma eterna busca para suprir as lacunas que sua própria consciência é incapaz de lhe dar. No epílogo da trama, há relações divergentes sobre o mesmo tema: crenças e descrenças em relação à feitiçaria. A protagonista João-José discorda da postura adotada pelos serviçais da fazenda em relação ao tema.

A teoria de que o autor ocupa um lugar e um tempo únicos na vida, em uma existência que é concebida não como um estado passivo, mas ativamente, como um acontecimento, coaduna-se bem com a voz segunda presente em “São Marcos”, que calibra o tempo e o lugar de sua própria posição, de forma mutante, pela existência de inúmeras sub-histórias que vão desenvolvendo as peripécias de personagens secundárias indiretamente ligadas ao tema da feitiçaria.

A importância de estabelecer a arquitetônica de um autor reside precipuamente em sua capacidade de proporcionar localização espacial e temporal, de dar definição a miríades de alteridades, uma operação que, simultaneamente, o define. Encontrando a personagem, encontramos o olhar do autor sobre ela; encontrando seu ambiente, encontramos a visão da personagem. O que transcende a visão da personagem e o que escapa de sua visão corresponde ao excedente de visão do Autor Criador.

A estrada (espaço) e o horário do dia (tempo) caminham lado a lado na narrativa: “Mas, como eu contava ainda há pouco, eram sete horas, e eu ia indo pela estrada (...)” (ROSA, 2001, P. 265).

No gênero narrativo novelístico, certos espaços são meramente referidos e pouco explorados; no entanto, os pontos geográficos onde acontecerão eventos novos, trágicos ou pitorescos salientam-se, naturalmente no interior da narrativa. O trecho da estrada que leva à cafua do liturgista Mangolô é bem marcado, visto que o ponto geográfico será retomado ao final da novela. Observemos o trecho que descreve a casa do liturgista:

(...) A casa do Mangolô ficava logo depois. Havia um relaxamento no aramado da cerca, bem ao lado da tranqueira de varas, porque o povo preferia se abaixar e passar entre os fios; e a tranqueira deixara de ter maior serventia, e os bons-dias trepavam-lhe os paus, neles se enroscando e deflagrando em campânulas variegadas, branco e púrpura.
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... Por que a sombra do coqueiro, mesmo sem ser na hora das sombras ficarem compridas, divide ao meio o sapé do teto; e a árvore cresce um metro por ano; e os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre... (ROSA, 2001, p. 266).

A personagem-narradora dialoga de forma pouco amistosa com o idoso e o insulta de forma injuriosa e preconceituosa. A novela “São Marcos” prima pela ação e pouco se detém no conteúdo dramático das situações. Embora as palavras provocativas da personagem-narradora funcionem como a fagulha que faltava para o agravamento da situação, a narração continua, aparentemente, indiferente à situação criada pela personagem.

A descrição do cenário da casa do liturgista alonga-se, passando pelo chiqueiro com seis porcos capados que comem até cobras e que deveriam ser evitados após a meia-noite, por virarem verdadeiras feras famintas. O território de Mangolô é superado quando a personagem toma o carreador da direita, onde a variante se bifurca, no final do feijoal.

A personagem-narradora encontra Aurísio Manquitola na estrada, e o tempo e o espaço tornam-se rarefeitos e imprecisos. Com o diálogo, vem à tona a magia e o encantamento em torno da reza de São Marcos. Aurísio menciona o episódio envolvendo a reza com o Gestal da Gaita e com o Tião Tranjão. Ambas as narrativas são longas e cheias de detalhes. Aurísio termina a narrativa abruptamente ao perceber que o caminho de ambos era diferente e despede-se com a expressão “Bom, até outro dia. Deus adiante, paz me guia!...”(idem, p. 273)

João-José prossegue pelo caminho em declive, descrevendo a vegetação de maneira minuciosa. Logo mais, outra distensão no espaço, agora em um bambual. Na força dos acontecimentos, um desafio entre a personagem-narradora e um desconhecido – gravar poesias naqueles colmos jades – transforma aquele espaço em uma dimensão metafísica. A vibração das palavras nesse excerto é mais intenso que nos anteriores, como se um portal para uma dimensão diferente tivesse sido aberto. A personagem-narradora percebe-se em uma relação de diálogo tensa com um *outro*, poeta desconhecido a quem denomina “Quem será” (idem, p. 275). O mistério paira no ar; no entanto, a voz segunda já havia antecipado que essa “sub-estória” (idem, p. 273) ficaria ainda incompleta.

Mais adiante, a personagem-narradora avista as águas das Três-Águas, entre “frinchas, entre festões e franças” (idem, p. 278). Um labirinto de trilhas surge no percurso da viagem da personagem-narradora: “longe-longe, porém, pelo morro, estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato”(ibdem). Uma alegoria do destino humano? O vínculo entre o espaço e a personagem-narradora fortalece-se e a natureza humaniza-se: “as folhas são estrelas verdes, mãos verdes espalmadas” (ibdem).

A relação da personagem com o ambiente que a cerca revela-se de maneira amorosa e complacente. A riqueza imaginativa do organizador ficcional provê relações mágicas entre animais e o restante da natureza:

O marrequinho pousa tão próprio, aninhado e rodado, que a lagoa é que parece uma palma de mão, lisa e maternal, a conduzi-lo. O rabo é leme ótimo: só com um jeito lateral, e o bichinho trunca a rota. Pára. Balouça. Sacode a cabeça n’água. Espicha um pezinho, para alimpar o pescoço. E vai juntar-se aos outros marrecos, que chegaram primeiro e derivam à bolina, ao gosto do vaivém da água, redondos, tersos, com uma pata preta sob a asa e a cabeça aninhada nas plumas, bico para trás cada qual (idem, p. 281).

Consoante Santos (1988, p.45), a personagem principal “sonda a natureza com todos os cinco sentidos”:

revela-se um nomeador quase divino: nomeia, criando denominações, como “desjeito”, “tectura”, “transmundo”; nomeia inventando designativos de ação, como “aquatizar”, “desdar”, “tchungar”; nomeia compondo qualificativos novos, como “horrorendo”, “mesmeiro”, “estinctado”; nomeia, recriando vozes como “drimir” e “amormeuzinho”. (ibdem).

A flora descrita pela “voz segunda” nessa paisagem ganha idade, gênero, feminilidade, afetividade e erotização: “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” (idem, p. 278). E mais adiante: “de todas as alturas e de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcidas, buritis-senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos” (ibdem).

O coração da mata é o lugar onde o sagrado condensa-se com o máximo de intensidade. A penetração obsequiosa pela personagem-narradora ao coração da mata obedece ao rito que se faz ao pisar em um solo digno de veneração: “Agora, outro trilho, e desço, pisando a humilde guaxima. Duas árvores adiantadas, sentinelas (...)” (ibdem). Mais adiante, a personagem justifica a razão da escolha da “trilha B”: “por que não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente” (idem, p. 279).

O cenário apresenta-se como o elemento que liga a personagem-narradora ao evento mais importante da narrativa, a conversão de seus próprios valores metafísicos. A personagem prossegue na trilha para ouvir os sete rumores do riacho, às Rendas da Yara, que desliza em ebulição. Nos contos e nas lendas, o número sete exprime os sete estados da matéria, os sete graus da consciência, as sete etapas da evolução:

1. Consciência do corpo físico: desejos satisfeitos de forma elementar e brutal;
2. Consciência da inteligência da emoção: as pulsões complexificam-se com o sentimento e a imaginação;
3. Consciência da inteligência: o sujeito classifica, ordena, raciocina;
4. Consciência da intuição: as relações com o inconsciente são percebidas;
5. Consciência da espiritualidade: desprendimento da vida material;
6. Consciência da vontade: que faz com que o saber passe para a acção;
7. Consciência da vida: que dirige toda a actividade para a vida eterna e para a salvação eterna e para a salvação. (CHEVALIER, 1982, p. 606).

A protagonista, no espaço das Rendas da Yaras, incentiva o leitor a “meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur” (ROSA, 2001, p. 279). A mata é um santuário em estado natural e, de

acordo com os ascetas budistas, “o santo encontra nelas o seu repouso” (CHEVALIER, 1982, p. 330). Outros poetas, mais sensíveis ao mistério ambivalente da floresta, podem descrevê-la oscilando, ora para a angústia, ora para a serenidade, ora para a opressão, ora para a simpatia. A personagem rosiana não teme a obscuridade e as profundezas dessa região que ultrapassa a dimensão material da vida. Antes, reconhece a autoridade do espaço e o vivifica. A personagem-narradora passa, reiteradamente, a dialogar com os elementos da terra e a respeitar o seu comando:

Agora vamos retroceder, após as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio mesmo que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar (ROSA, 2001, p. 279).

O delineamento do espaço, processado com cálculo, com meticulosidade, cumpre a finalidade de identificar os elementos da natureza como personificações de figuras humanas, de guardiões e tutores do espaço. Aqui o espaço não tem função estática, fora das personagens, não é um universo de seres inanimados e opacos; pelo contrário, a personagem-narradora descreve um ambiente cuja força e esplendor transcende o texto, não jaz em um ambiente hermeticamente fechado, como tende certas histórias de horror em que há um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da existência real. As figuras da flora são tão humanizadas, sob o olhar da personagem-narradora, que ela afirma:

Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan (ibdem).

A cegueira de João-José transforma as feições cronotópicas da novela bruscamente. O tempo, antes estirado, passa a ser instantâneo. A trajetória da viagem, que antes era de deleite, passa a ser um mergulho na escuridão, um inferno de angústia e pavor do desconhecido. João-José é arrancado do céu. João-José necessita seguir o caminho que o reconduz ao lar; entretanto, está em um estágio denominado “liminaridade” que, em um rito de passagem, separa o

estado inicial de identidade da identidade alcançada na conclusão desse rito. Clark & Holquist (2008, p. 301) lembram que “a faceta cultural do cronótopo está presente também na hagiografia cristã, onde a metamorfose é encontrada como experiência de conversão”. A cegueira apresenta-se, na narrativa rosiana, tal qual um rito de passagem, que tem sua origem na tradição oral do folclore.

O rito de passagem, assumido pelo tempo no cronótopo, caracteriza-se por uma súbita mudança que deixa vestígios na vida ulterior do indivíduo. A cegueira autorizou a personagem a realizar a reza brava de São Marcos. Com isso, ele sentiu forças enigmáticas conduzindo-o à caua de Mangolô e, por uma metamorfose em sua consciência, optou por um pacto de paz com o pajé. Em suma, os acontecimentos conduziram ao desfazimento da relação de conflito entre ambos:

Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, pr'a Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, pr'a não precisar de ver negro feio...
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, 2001, p.291).

A análise sob a perspectiva cronotópica permite a elaboração da hipótese de que a narrativa “São Marcos” seja uma alegoria bíblica da conversão de São Paulo, o apóstolo. A sequência de acontecimentos, no tempo/espaço, que compõe a narrativa, é uma chave importante para delinear essa conexão. Os indícios que fazem a conexão entre novela e texto bíblico estão dispersos pelo texto.

A narrativa “São Marcos” articula-se em plano cronotópico e alegórico. No primeiro plano, em perspectiva cronotópica, a viagem de João-José à Mata das Três Águas dá ensejo ao desdobramento do Autor-Criador no acontecimento artístico e estético da escritura em vários *selves*, por meio das diferentes vozes que ressoam no tecido narrativo:

Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência:
- Guenta o relance, Izé! (idem, p. 285).

E mais adiante:

E, justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Aurísio Manquitola, brandindo enorme foice, gritou também:
- Tesconjuro! Tesconjuro!... (idem, p. 290).

O *self* da personagem vivencia diversos espaços liminares ao penetrar na mata: a caua de Mangolô, o bambual, o coração da Mata. O liminar também ocorre na percepção de sua consciência: inicialmente, o ódio e a intolerância com a religião africana; depois, o impacto sobre seu ser ao ver a exuberância da terra, da fauna e da flora; já no coração da mata, a paz; e com a cegueira, as trevas e o inferno interior.

Nesse processo, a personagem ultrapassa a dualidade das aparências e alcança um patamar de consciência do *eu* intuitivo e do *eu* espiritual. Abre-se, nesse momento, o espaço interior da personagem, simbolizado pelo conjunto das potencialidades humanas, pelo conjunto do consciente, inconsciente e das forças imprevisíveis possíveis. É esse conjunto desperto do *self* (eu) criador que o conduz para o antagonista, que funciona, concomitantemente, como algoz e salvador da personagem, que a liberta de seus preconceitos e crenças.

Em plano alegórico, o simbolismo da viagem em “São Marcos” é particularmente rico. Conforme Jung (*apud* CHEVALIER, 1982, p. 691), “a viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais ainda do que de deslocação local”. Apresenta ainda o *self* da personagem João-José encontrando seu equilíbrio na paz com o *outro*. João-José e Mangolô digladiaram-se em razão de crenças e valores, mas a vitória final foi da comunhão, da percepção de que o *outro* é fonte de riqueza e diversidade, e deve ser respeitado.

Segundo o retórico francês Fontanier (*apud* TODOROV, 1975, p. 70), a alegoria consiste em uma proposição de duplo sentido, de sentido literal e de sentido espiritual, simultaneamente. Todorov identifica várias modalidades de alegoria: evidente, ilusória, indireta e a hesitante. Em “São Marcos”, há a alegoria indireta, em que o sentido literal do texto não se perde.

A novela é concebida pelo Autor-Criador como a ilustração de um acontecimento bíblico registrado em Ato dos Apóstolos, 9: 3-5, sobre a Conversão

de Paulo. A personagem bíblica Saulo era um ferrenho inimigo dos cristãos. Ele obteve a autorização do sumo sacerdote para ir à cidade de Damasco perseguir e prender os adeptos do cristianismo. No caminho para Damasco, cidade conhecida como “a pérola do Oriente”, Saulo é envolvido por uma luz que o cega e que o faz cair por terra. Desse episódio, foi criada a expressão “cair do cavalo”, com o sentido de enganar-se de suas próprias convicções. Saulo arrepende-se e tem a visão restituída, converte-se ao cristianismo e recebe o nome cristão de Paulo.

O teórico Todorov insiste no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Na alegoria indireta, a narrativa surge como a ilustração da ideia do Autor-Criador, e seu sentido literal não se esvai, levando o leitor a hesitar, diante das unidades narrativas mínimas, entre o real e o irreal. Que semelhanças há entre a personagem bíblica de Saulo/Paulo e João/José? E de que forma o enredo possibilita fazer o paralelo entre ideia e literalidade?

A leitura minuciosa de “São Marcos” e a observação de inúmeras passagens conduziram a análise para algumas unidades narrativas mínimas no interior da novela.

Em primeiro lugar, podemos delinear a *intolerância religiosa*. A protagonista de “São Marcos”, embora admita um cabedal imenso de mandingas e sortilégios, descrê completamente da crença religiosa praticada por Mangolô. Não satisfeito em manifestar-se contra esse tipo de religião africana, tripudia do liturgista ao passar por sua cafua, chamando-o de “negro” “cachaceiro”, “vagabundo” e “feiticeiro”. O conflito instala-se imediatamente, visto que Mangolô ressentia-se com o teor zombeteiro e ofensivo dos termos, passando do “riso bobo à carranca de ódio” (ROSA, 2001, p. 267).

Não há que se falar em postura preconceituosa do escritor Rosa ou incitamento ao racismo. O Autor-Pessoa é elemento do acontecimento ético e social da vida e Autor-Criador é elemento da obra, entidades distintas na arquitetônica bakhtiniana da criação estética. Como foi visto no capítulo anterior, o Autor-Pessoa sofre as limitações impostas por sua consciência, não vê a si mesmo e nem o Homem-Outro em sua totalidade. Provavelmente, ao contemplar tal episódio de agressão verbal, partiria para o auxílio humanitário, condenando tal atitude racista ou, se fosse racista, faria a justificação ideológica de tal ato. O Autor-Criador, em uma posição privilegiada no acontecimento artístico, distante

das personagens contempladas, reformula seus pensamentos, qualquer que seja ele, de acordo com o todo das personagens e dos acontecimentos e os concebe dando plasticidade as suas emoções e expressões.

A protagonista tem a visão do todo do antagonista. Mangolô, por sua vez, tem a visão do todo da protagonista, embora não seja apresentada na narrativa. Situam-se, momentaneamente, em uma arena, em polos opostos, em uma relação de distância e tensão.

O Autor-Criador, a consciência das consciências, tem a somatória dessas perspectivas, possui a visão que é transgrediente a ambos que se encaram. Ele dá forma aos gladiadores e às suas convicções e faz o acabamento do espaço que há no entorno deles, utilizando o excedente de sua visão e o discurso das personagens secundárias.

A linguagem da ironia que busca superar circunstâncias que se apresentam avessas à moral e aos bons costumes é denominada de pluritonalidade (BAKHTIN, 2006, p. 370). Enquanto a seriedade avoluma situações conflituosas, o riso coloca-se sobre elas, libertando-as. A indignação, a ira e a revolta são sempre unilaterais: excluem o fato de se indignarem com alguém, causam uma ira responsiva. O riso não divide, só unifica. Embora haja um tom profundamente jocoso na fala do herói, permeado de ironia e humor, a afronta foi vista com seriedade pelo liturgista:

- Ó Mangolô!
- Senh'us'Cristo, Sinhô!
- Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
- Isso é graça de Sinhô...
- ...Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
- Ixe!
- Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? - - - "Primeiro: todo negro é cachaceiro..."
- Ôi, ôi!...
- "Segundo: todo negro é vagabundo".
- Virgem!
- "Terceiro: todo negro é feiticeiro...(ROSA, 2001, p. 266).

A vendeta anuncia-se em razão da reação de Mangolô: "Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocleia, e ainda bateu com a porta"

(idem, 267). A protagonista ainda emendou: “- Ó Mangolô!: ‘Negro na festa, pau na testa!’...”. (ibidem).

A diversidade linguística utilizada para descrever o negro registra bem como era a imagem do povo africano no ideário branco popular na época. Sobre a comparação debochada, a cabiúna – leguminosa papilionácea, de madeira muito escura, também denominada jacarandá-preto – aplica-se ao negro desembarcado clandestinamente no Brasil, após a lei de repressão ao tráfico africano.

Essa passagem apresenta-se como o pomo da discórdia entre ambos e, como todo agravo pede um reparo à altura, a sequência de acontecimentos encarregar-se-á de colocar o herói face a face com o liturgista novamente.

Em segundo lugar, há a *mudança de nome*. A personagem apresenta-se com o nome de João e depois afirma que “também” (idem, p. 265) chamar-se-á José. A personagem ingressa no Mato das Três Águas para verificar, entre outras atividades, se seu “xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro” (idem, p. 264). Xará é a pessoa cujo nome de batismo é o mesmo de outra, é o homônimo. A personagem reconhece-se como xará do pássaro conhecido por João-de-barro, portanto, seu nome é João. Mais adiante, quando a personagem já estava na estrada, gritaram atrás dele:

- ‘Guenta o relance, Izé!...

Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José (idem, p. 265).

O nome pessoal apresenta-se, na novela rosiana, como mais do que um símbolo de identificação: uma dimensão essencial do Autor-Criador. O nome invocado evoca o ser, conecta-se ao som e à linguagem. A pronúncia de um nome cria ou apresenta algo. O Autor-Pessoa da novela “São Marcos” chama-se João, e a personagem, João e José.

Uma mudança de *self* (eu) ou uma adição de um novo *self* (eu)? Quantos *selves* (eus) haverá dentro do Autor-Criador, além do dele? A mudança de nome pode revelar um símbolo de identificação, em um *self* (eu) que ainda não assumiu a totalidade do seu ser nem atualizou as suas crenças. Pode também indicar um ser em transformação espiritual, em busca de uma possível verdade. Eis a segunda chave que nos é dada no início da novela: a mudança de nome da

personagem, uma possível passagem proléptica da visão excedente do Autor-Criador.

Em terceiro lugar, *a queda do cavalo*. Ao escutar seu nome, a personagem de João-José assusta-se e vê seu homônimo esfacelando-se no chão, com a queda de seu pangaré. A cena perfaz-se no início da trajetória para Três Águas:

(...) levei um choque, quando gritaram, bem detrasinho de mim:

- 'Guenta o relance, Izé!...

Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José. Mas não era comigo. Era com outro Zé, Zé-Prequeté, que, trinta metros adiante, se equilibrava em cima dos saltos arqueados de um pangaré neurastênico.

Justo no momento, o cavalicoque cobreou com o lombo, e, com um jeito de rins e depois um desjeito, deu com o meu homônimo no chão (ibdem).

Esse episódio aparece de forma muito opaca na novela e nada mais é acrescentado sobre ele, nem sobre o homem misterioso que jazia sobre o pangaré. Nada o caracteriza, nem a origem, nem a atividade, nem a crença. Um duplo do Eu-Criador? Uma prospecção do que lhe aconteceria?

Segundo Barthes (1984, p. 29), “a arte não conhece o ruído: é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história”. Notamos aqui que a significação desse elemento (prospectivo) da queda do homônimo do pangaré, na novela rosiana, pode entrar, ou não, em correlação paradigmática com outros elementos da obra. Apostamos na aparente significação desse incidente porque essa voz que diz “- 'Guenta o relance, Izé!...”, vai acompanhar a personagem que está cega ao longo de seu calvário, precipuamente nos momentos em que a circunstância vai cobrar dele maior coragem e destemor para encontrar a saída do mato.

Em quarto lugar, *a cegueira*. Logo após o acinte com o liturgista João Mangolô, a personagem João-José prossegue seu caminho até o braço de uma lagoa, onde para a fim de descansar e apreciar as aves e os insetos. Repentinamente sua visão escurece,

E, pois, foi aí que a 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, 2001, p. 283).

A treva descera sob seus olhos. Nem o tênue vestígio da sombra de um clarão. Descreveu a sensação como “pior do que o último salão de uma gruta, com os archotes mortos”. Após refletir sobre um possível eclipse totalitário, em cataclismos, no fim do mundo, a percepção de que estava cego sobreveio-lhe como um golpe. “Portanto... Estaria eu...Cego?! ...Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?... (idem, p. 284).. A surpresa e o horror recaíram sobre a personagem João-José: “Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror!” (ibdem).

Ao se ver privado do sentido da visão, dentro da mata, a personagem hesita e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele), se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é de fato realidade, ou, então, se se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma de sonho, possivelmente de um quase pesadelo:

Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente!...“Santa Luzia passou por aqui, com o seu cavalinho comendo capim!...” Santa Luzia passou por... Não, não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva, por uma escuridão de transmundo, e sem atinar com o que fazer. Maldita hora! Mais momento, e vou chorar, me arrepelando, gritando e rolando no chão (idem, 284-5).

No momento em que a personagem João-José percebe o vazio imenso em que está, destituído do sentido da visão, inesperadamente, sem nenhuma causa aparente, externa ou física, é arrebatado (e com ele, os leitores) ao âmago do fantástico. Num mundo familiar, em que as pessoas relacionam-se de forma natural, em um cenário exuberante da mata em que marrecos grasnam, patos rufam e voam – que é exatamente como o que conhecemos, sem diabos, sem magia, sem vodus –, realiza-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo.

Deparamo-nos com duas possibilidades: trata-se de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação ou de uma doença repentina que se manifestou e, nesse caso, nenhuma lei que conhecemos foi transgredida; o fato

realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, no entanto, é uma realidade paralela, regida por leis desconhecidas, não acessíveis até então.

A magia é uma ilusão, uma crença ou ela existe realmente, com a ressalva de que raramente a observamos? De acordo com a teoria de Todorov (1975) sobre o fantástico, ele ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra possibilidade, deixa-se o fantástico para se entrar no estranho ou no maravilhoso.

A cegueira pode apresentar-se ao Eu-Criador sob dois aspectos, um fasto (positivo) e outro nefasto (negativo), de acordo com as tradições, os mitos e os costumes. A cegueira pode significar um privilégio (dom da vidência, da música e da poesia) ou uma sanção divina, por vezes relacionada com as provas iniciáticas. Para a personagem João-José, o Autor-Criador parece ter optado por uma sanção divina como forma de redenção. Assim, os deuses cegam ou enlouquecem aqueles que eles querem perder, e por vezes salvar. De acordo com Chevalier (1982, p. 180),

Ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser louco, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganosas do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer a sua realidade secreta, profunda, interdita ao comum dos mortais.

Saulo – que passa a se chamar Paulo após a conversão – fica cego após o incidente da luz, com a queda do cavalo. No texto bíblico, a cegueira é uma metáfora utilizada para expressar a falta de visão espiritual. O Deus cristão cega a personagem bíblica de Saulo a fim de libertá-la de seu ódio em relação aos cristãos. A cegueira física parece ser um recurso utilizado pelo ente superior a fim de impedir que o homem veja as aparências enganosas da realidade e poder, dessa forma, transcender a matéria e aspirar às mais altas virtudes. Graças a essa transcendência, quase uma visão transgrediente metafísica, de uma dimensão diferente da que os olhos humanos podem contemplar, o homem liberta-se de suas mesquinharias e ilusões.

O Eu-Criador rosiano obtém êxito ao privar a personagem da visão. Ela percebe o mundo exterior de outra forma. A valentia e a ousadia de outrora dão lugar a um ser “ferido, moído, contuso de pancadas e picado de espinhos” (ROSA, 2001, p. 288). É assenhoreado pela angústia e pela sensação de desamparo: “Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos! Oh...

Diabos e diabos... Oh...” (ibdem). E então lhe chega a voz que vem de algum lugar na mata: “Guenta o relance, Izé”.

A personagem cega e, desvairada, vagueia sem destino no silêncio da Mata das Três Águas. Entre a unidade narrativa da perda da visão e a lembrança da reza brava de São Marcos, há uma extensa narrativa articulada que visa preencher esse momento de completa escuridão da personagem. Os momentos de risco da narrativa recebem o nome de funções cardinais enquanto que os momentos de natureza completiva recebem o nome de catálises (Cf. BARTHES, 1976, p.33-4).

A catálise perfaz-se na narração de “São Marcos” a partir do momento em que a personagem vacila entre o real e o imaginário. Dessa catálise, podemos extrair das passagens narrativas a utilização dos verbos no tempo imperfeito, que indica que não é a personagem-narradora que assim registra, mas sim, o Autor-Criador com sua visão de excedente que resgata o todo do acontecimento:

Às vezes, eu *sabia* que estava correndo. Às vezes, *parava* – e o meu ofego me *parecia* o arquejar de uma grande fera, que houvesse estacado ao lado de mim.

E horror estranho *riçava-me* pele e pelos. A ameaça, o perigo, eu os *apalpava*, quase. *Havia* olhos maus, me espiando. Árvores saindo de detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu *corria* (ROSA, 2001, p. 290).

O tempo declinado no tempo imperfeito introduz uma distância entre a personagem e a voz narradora, de forma que a consciência que narra parece sobrepor-se à consciência da personagem que vivenciava o acontecimento. A visão de excedente prepondera sobre o fato já contemplado e covenciado nessa etapa da narração, sendo já perceptível a enformação e a encarnação do ser no acontecimento artístico e literário.

A visão esvaiu-se, mas os sentidos da audição e do tato ganharam uma nova dimensão:

(...) É isto. Devo esperar, quieto.

Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, todas brincando nas folhas secas¹³.

¹³ ROSA, 2001, p. 286.

(...) Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta (ROSA, 2001, p. 286).

(...) Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores todas – como as palmas das minhas mãos (idem, p. 287).

Todavia, o mato cujo *status* era de santuário, repouso da personagem, vai ganhando vida e passa a ser devorador, fonte de angústia e opressão. Para a psicanálise, pela obscuridade e por suas raízes profundas, a floresta simboliza o inconsciente. “Os terrores da floresta, como os terrores que provocam pânico, inspirar-se-iam, segundo Jung, no medo das revelações do inconsciente” (CHEVALIER, 1982, p. 330-1).

(...) os sons aumentavam, multiplicavam-se, chegando a assustar. Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no oco do pau (ROSA, 2001, p. 287).

A narração angustiada em razão da cegueira amplifica a sensibilidade tátil da personagem. Cipós e animais ganham vida e proporções maiores do que possuem na vida real. A utilização do discurso figurado em “São Marcos” resvala no orgânico e inorgânico:

(...) Um cipó me dá no rosto, com mão de homem. Pulo para trás, pulso um murro no vácuo.

(...) Vem alguém atrás de mim, outra pessoa chocalhando as folhas? Paro. Não é ninguém (idem, p. 288).

Como quinta unidade, temos as *vozes vindas do além*, sopradas no tempo e no espaço pelo Autor-Criador. Segundo Littré (*apud* CHEVALIER, 1982, p. 615), o som é “aquilo que o ouvido capta devido ao efeito de movimentos rítmicos”. Se a Palavra, o verbo, deu origem ao cosmos, então essa Palavra seria o efeito das vibrações rítmicas do som primordial. O som é percebido primeiro que a forma, a audição é anterior à visão. De acordo com a simbologia indiana, tudo que é percebido como som é “Potência divina”.(ibdem).

A percepção do sobrenatural pela personagem em “São Marcos” acontece pela via auditiva, um misto de sons não manifestados, alguns sutis e outros articulados. “Alguma coisa é; sinto. Mas, longe, longe... O coração está-me batendo forte” (ROSA, 2001, p. 285). Mais adiante,

Longe, no sul. Que será? 'Quem será?'... É meu amigo, o poeta. Os bambus. Os reis, os velhos reis assírio-caldaicos, belos barbaças como reis de baralho, que gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos cativos? São meros mansos fantasmas, agora; são meus (ibdem).

A personagem-narradora reconhece outro chamado, segundo ele, “Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência: - ‘Guenta o relance, Izé!’” (ROSA, 2001, p. 285). Acaso? De acordo com Poe (*apud* BARTHES, 1984, p. 67), “um acaso deve ser incessantemente a matéria de um cálculo rigoroso”. Na presente circunstância, é fruto de uma voz que tem autoridade sobre os eventos da narrativa.

A sexta unidade narrativa mínima é a presença de uma *poesia com os nomes de alguns reis leoninos* que dominaram a cidade de Damasco, na Síria, gravada no bambual pela personagem-narradora. A atividade lírica apresenta-se assim disposta:

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekherib (ROSA, 2001, p. 274).

Damasco era a cidade para onde se encaminhava Saulo-Paulo em sua perseguição contra os cristãos no episódio de sua conversão. Tal como a personagem bíblica, a personagem rosiana era intolerante, ficou cega, ouviu vozes vindas do além e mudou de nome com a conversão. A queda do cavalo e o nome dos reis assírios que dominaram Damasco, no bambual, complementam o plano alegórico da narrativa.

2.3 A visão transgrediente: do *self* aos *selves*

A voz segunda (do Autor-Criador) introduz, na narrativa, naquele momento angustiante para a personagem em estar perdida, a “tarefa do pensamento”. O pensamento dá conta muito facilmente de situar a personagem no mesmo plano com todos os outros indivíduos. O Autor-Criador abstrai a personagem de si mesma, antes de tudo, do lugar único que ocupa no acontecimento e, conseqüentemente, a abstrai da singularidade concreto-evidente do mundo. O pensamento dela, que se volta para outros personagens (outros *selves*) na narrativa, possibilita que ela estabeleça um ponto poderoso de apoio, situado fora de si mesma, de cujo interior poderia se ver como *outro*, enquanto personagem entre outras personagens.

Vozes ressoam do exterior da personagem e ganham autonomia em seu interior. João-José brame a reza brava de São Marcos e é conduzido à cafunada de Mangolô. O liturgista havia criado um boneco – “uma bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipanço” (idem, p. 291) – de João-José e amarrado à vista dele: “ - 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...” (ibidem).

A redenção veio como uma dupla dádiva: possibilidade de acordo com o pajé: “(...) e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim, achei magnânimo entrar em acordo (...) (ibidem); e a possibilidade de poder ver novamente: “Mas recobrou a vista. E como era bom ver!” (ibidem).

O Autor-Criador Rosa pode ser encontrado em “São Marcos” nos elementos que concluem a personagem João-José (descrença/crença) e os acontecimentos de sua vida (reversão de valores), por princípio transgredientes à sua consciência. Não há que se falar em tolerância ou condescendência com o *outro*, há apenas a resposta criativa ao todo do acontecimento. O Eu-Criador promove o equilíbrio entre diferentes forças e religiosidades. As personagens apresentam-se como portadores de forças que interagem e se complementam. A diversidade do Homem-Outro é apresentada como dádiva e como elemento de complementaridade.

Na relação que a voz segunda tem com os acontecimentos e no diálogo que ela estabelece com as personagens, cada palavra significa, simultaneamente, tanto a ação de significar a identidade do Homem-Outro, tal como é para ela, quanto à ação de tornar o *outro* completo, um feito possível somente se for realizado por alguém com uma visão mais ampla do todo, por conseguinte, alguém que conduza as sequências e dê sentido a elas. Essa condução só é possível em razão da visão excedente do Autor-Criador. A circunstância, identificada como acaso pelo teórico Leite (1979), aplica-se a quem está acompanhando o acontecimento, e não ao criador, que tem uma perspectiva plural dos fatos e mantém deles uma distância estável.

De acordo com a teoria bakhtiniana,

(...) só a posição de distância cria o valor estético da imagem externa, a forma espacial expressa a relação do autor com a personagem; ele deve ocupar uma posição firme fora desta e de seu mundo e usar todos os elementos transgredientes à imagem externa da personagem (BAKHTIN, 2001, p.87).

A análise da narrativa sob a perspectiva cronotópica permite estabelecer uma ponte entre o mundo real como fonte de representação, ligado às fontes populares (provérbios, parábolas, ditos populares) e o mundo rosiano representado. O olhar transgrediente, em suma, possibilita transcender o plano superficial da obra, deixando entrever as fontes que determinaram o conjunto do sistema de imagens rosianos nas narrativas, assim como os genes da própria arte escritural.

CAPÍTULO III

“SARAPALHA” À LUZ DA ARQUITETÔNICA BAKHTINIANA

3.1. A gênese de “Sarapalha”: de poesia à prosa

A novela “Sarapalha” tem origem na poesia rosiana “Maleita”, presente na antologia poética *Magma*, premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1937. De acordo com Leonel (2001, p. 11), “*Magma* foi um exercício para o desenvolvimento da prosa do autor”.

A forma dada à narrativa em “Sarapalha” autoriza-nos denominá-la de prosa pela lógica temporal. Entretanto, os traços líricos que remanescem de sua poética, fazem submergir as palavras ritmadas e melodicamente flutuantes na disposição anímica da frase. Os acordes em “Sarapalha” ressoam de maneira plangente ao leitor. Nota-se, na intriga, a conexão entre a febre e a maleita, que abala os dois primos envelhecidos pela doença e pelas lembranças amargas – a infidelidade da mulher Luísa e o amor que ambos sentem ainda por ela. A situação de conflito é velada, mas paira sobre o convívio diuturno dos dois primos: Primo Ribeiro, o marido abandonado, e o primo Argemiro, aquele que viera morar com o casal por amor disfarçado à prima Luísa.

A poesia “Maleita” exhibe dois compadres conversando sobre a pesca e sobre os acessos de tremor e frio provocados pela malária, à beira do Rio Pará. Segundo Leonel,

entre a palavra “Maleita”, título do poema, e “Sarapalha”, título do conto de *Sagarana*, não há nenhuma indicação de relação intertextual entre as duas composições. Todavia, a versão anterior do conto, denominada “Sezão”, filia a narrativa ao poema “Maleita” (idem, p. 12).

Leonel observa que, na passagem da poesia para a prosa, houve a introdução de um plano na história, que se duplica: a par dos efeitos da maleita, desenrola-se a crise advinda de um triângulo amoroso em que amor e traição

convivem com a amizade entre os dois primos até o final trágico. A narrativização da poesia introduziu um narrador e produziu a amplificação da história por meio do discurso, no qual o diálogo é o único procedimento.

Tal amplificação leva a um aumento muito grande do discurso: “Maleita” conta duas páginas e meia e “Sarapalha”, 20 páginas. Além disso, introduzem-se, na narrativa, duas personagens: Ceição, a empregada, e Jiló, o cachorro. Ao mesmo tempo, desaparece a personagem do poema que pega piabas com a peneira. Mas a expansão dá-se, sobretudo, pelo aumento do diálogo e pela inserção do monólogo de um dos protagonistas. Aliás, “Sarapalha” mantém a preferência pelo diálogo, não traíndo – ou traíndo, ao revelar – sua origem: o poema dialogado. Uma das maneiras de ampliar o texto “original” é, justamente, o incremento nas falas: em onze páginas, o diálogo é predominante ou é o único tipo de discurso. (LEONEL, 2001, p. 12).

O espaço narrativo é mais preciso em “Sarapalha”, se comparado ao poema “Maleita”. Em relação à temporalidade, os acontecimentos na novela ocorrem em fusão – muito tempo após a enchente e no início da estação. No poema, a cena que focaliza a ação marca-se após a chuva: a espacialidade poética dialoga com a temporalidade da prosa – ponto de fusão da gênese de “Sarapalha”.

3.2. A visão excedente do Autor-Criador

O primeiro eixo de ação externa pode ser delineado na maneira como o Autor-Criador focaliza a paisagem, por intermédio de um narrador¹⁴ em terceira pessoa que é representado pelo Autor-Criador com seu ponto de vista, posição necessária para conduzir sua narração. A partir das diretrizes da arquitetônica da responsabilidade, a voz refratada no texto, seja do narrador, seja da personagem, passa pela reformulação do pensamento do Autor-Criador, de acordo com o todo da personagem e do acontecimento do qual ela participa. Com a reformulação do

¹⁴ Se o Autor-Criador recorre ao narrador em função do discurso social do Homem-Outro e de sua mundividência, ou se o Autor-Criador procura, no narrador, precisamente, uma forma verbal de narrativa, em função da expressão direta das suas ideias, delineiam-se aqui caminhos para futuras pesquisas nesse sentido. Esse tema apresenta-se aprofundado no capítulo “O discurso em Dostoiévski”, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2008, p. 207-310).

pensamento do Autor-Criador, seu tom e sua entonação penetram na palavra do *outro* e nele instala-se, sem entrar em choque com a sua ideia (personagem e narrador). Entretanto, acompanha-a no sentido que esta assume, atribuindo ao sentido o convencional.

A voz delegada/narrador focaliza o ambiente e varre o espaço geográfico de “Sarapalha”: contempla a chegada da malária na região de Tapera de arraial, à beira do rio Pará, e seu rastro de destruição que deixa por onde passa. Ela focaliza o ambiente à maneira de uma câmera cinematográfica, demora-se nas cenas em conexão com o drama, na medida em que elas relacionam-se ao que o Autor-Criador deseja que o leitor capte.

Inicialmente, a voz delegada/narrador apresenta ao leitor o arraial abandonado, as ruas tomadas pelo mato e lembra que aquele lugar já estivera no mapa um dia, antes de a malária chegar. O ambiente vai sendo delimitado de maneira que o leitor possa compreender as variações daquela paisagem. O espaço, em tempo histórico e memorialista, vai sendo recuperado de forma gradativa. O enquadramento esmiúça e expande fragmento por fragmento, detalhe por detalhe. A descrição da paisagem é recriada pelas lembranças e pelas sensações de um *self*-criador longínquo, em tempo e espaço. A voz delegada parte da realidade, todavia suas observações tendem sempre a reconhecer o irreal nela latente.

Em termos comparativos, o enfoque dado pelo Autor-Criador em “Sarapalha” à paisagem sertaneja difere daquela de outros autores brasileiros que se limitavam a verificar e a descrever uma realidade meramente geográfica e social, como pode ser observado pelo método naturalista de Graciliano Ramos, pelo realismo lírico de José Lins do Rego ou pelo realismo pitoresco de Jorge Amado. Da mesma forma que Baudelaire vislumbrava concomitantemente o sublime e o horrendo, o Autor-Criador justapõe o real da malária ao metafísico que o transcende. De acordo com a afirmação de Ribeiro (1966), em artigo de *O Estado de São Paulo*:

(...) com Guimarães Rosa – e com exceção de certos trechos de Machado de Assis – pela primeira vez na literatura brasileira a fantasia passa a participar da observação do real, a complementá-la, mais ainda: a fantasia permeia o real e revela o quanto de irreal existe na realidade aparente.

O Autor-Criador compreendia a vida vegetal no Sertão, naquele contexto, de forma diferenciada daquela modernista. A fantasia na contemplação do real é abundante no intróito de “Sarapalha”. Ele reserva ao rio a virtude da mansidão, por suportar o afluxo excessivo de água sem pressa e sem margens. A malária é mais que uma doença na narrativa, ganha o *status* de uma entidade invisível com vontade própria: “Talvez que para o ano ela não volte, vá s’ embora...” (ROSA, 2001, p.152). A flora que se apossa do espaço também encontra oposição entre seus elementos de espécies variadas.

Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! Ora-pro-nobis!* Apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de-boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pode recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando com o espinho-agulha e com o gervão em flor (ibdem).

Feita a localização espacial, o foco do narrador volta-se agora em busca de personagens para complementar o que a sua perspectiva não foi capaz de captar. A visão transgrediente do Autor-Criador encontra a fazenda de Primo Argemiro e Primo Ribeiro, no Vau da Sarapalha, “três quilômetros para cima, brejo a-dentro, beira rio” (idem, p. 153).

Nessa etapa, o Autor-Criador compenetra-se da consciência do Homem-Outro, de seus valores, anseios e receios, em suma, o Autor-Criador convive com as personagens e seus dramas: a malária, a desilusão amorosa, a falta de esperança, a falência do organismo físico com as febres e os delírios.

Os valores que o próprio autor possui, ao serem presumidos pela própria consciência, sem auxílio do olhar do *outro*, podem perder sua forma concludente, visto que o *self* do Autor-Pessoa é fragmentado, incompleto, incapaz de ver a si mesmo como um todo. Para alcançar essa visão global, ele necessita sair de sua perspectiva, compenetrar-se da perspectiva do *outro* que contempla e retornar à posição inicial.

Em “Sarapalha”, o espaço geográfico revelado pelo Autor-Criador é de âmbito restrito, as personagens jazem no vão da casa, entre a moradia e o curral tomado pela plantação de milho, sentados “num casco de cocho emborcado” (ibdem), ora dialogando, ora delirando, entre as crises de febre à beira do Rio Pará. O cenário exibido é uma extensão do sofrimento, da dor e da desagregação

vivenciada pelas personagens. O interior da casa é pouco explorado, embora seja descrito como uma enorme morada. A voz delegada prefere a concisão à prolixidade ao narrar, a concentração de efeitos da febre à dispersão do ambiente interior da casa.

O efeito destruidor da malária é denotado no todo da narrativa: na ausência de vitalidade dos homens; na invasão das plantações pelo mato; no aspecto denegrado e desmantelado da fazenda; e, pela lembrança da passagem do boiadeiro que levou a prima Luisinha do marido Ribeiro. Há, no espaço do conto, uma acumulação indefinida de tempo, do que havia sido outrora a fazenda e o que restara dela:

É aqui, perto do pau da Sarapalha: tem uma fazenda, denegrada e desmantelada; uma cerca de pedra-seca, do tempo de escravos; um rego murcho, um moinho parado; um cedro alto, na frente da casa; e, lá dentro, uma negra, já velha, que capina e cozinha o feijão. Tudo é mato, crescendo sem regra; mas, em volta da enorme morada, pés de milho levantam espigas, no chiqueiro, no curral e no eirado, como se a roça se tivesse encolhido, para ficar mais ao alcance da mão. (ibdem).

A esse cenário de desagregação adiciona-se o drama do amor clandestino de Argemiro em relação à Prima Luisinha. A traição ganha maior nitidez com o início das febres e dos delírios provocados pela malária. O conflito interno da personagem de Argemiro oscila entre a lealdade e a deslealdade em relação ao amigo. “A situação de conflito é velada, mas subjaz ao convívio diuturno dos dois primos: Primo Ribeiro, o marido abandonado, e Primo Argemiro, aquele que viera morar com o casal por amor disfarçado à prima Luísa” (SANTOS, 1988, p. 43).

Se a paz reinasse entre ambos, não haveria acontecimento artístico e, sem conflito, não haveria história. De acordo com Moisés (1997, p.20), “somente a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora, etc., faz com que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros”.

À noção de espaço segue-se imediatamente a de tempo. Como a narrativa reduz-se a uma única célula dramática, o tempo da ação é reduzido, limitando-se a algumas horas do dia. Em “Sarapalha”, os fenômenos da natureza marcam a passagem das horas. Lins, ao questionar o que é o tempo, registra o paradoxo da flecha de Zenão de Eléia, discípulo de Parmênides:

A cada momento do tempo, lembra Zenão, ocupa a flecha disparada um determinado espaço; ocupar um determinado espaço quer dizer: estar em repouso. Seria possível, somando vários repousos, obter o movimento, esse trânsito no espaço e no tempo? (LINS, 1976, p. 63).

Lins (idem) concorda com a conclusão inferida por Zenão de que a flecha que voa pode estar imóvel. A decisão de nomear, individualmente, o espaço e o tempo no qual se movem, despreocupadamente, as personagens, pode levar a uma conclusão da história com inúmeras armadilhas, ilusões e equívocos.

A narração em “Sarapalha” não dura mais do que algumas horas da manhã, é a soma de inúmeros repousos. A capacidade de ver o tempo e de ler esse tempo no todo espacial como acontecimento é que nos leva ao conceito de exotopia. O Autor-Criador mantém distância do objeto contemplado e preenche o espaço que está em torno do Homem-Outro contemplado, não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, um acontecimento artístico.

O Autor-Criador lê os indícios do curso do tempo em tudo, principiando pela natureza e terminando pelos costumes e tradições da cultura local. O tempo em “Sarapalha” revela-se, precipuamente, pela natureza: o movimento do sol é percebido pelo caminhar das sombras, pelo gorjear dos pássaros, pela lenta vinda da malária na região, pela estação da seca e das chuvas, pelos fenômenos da movimentação das águas (enchentes/secas), pelo período do dia em que o pernillongo pampa ataca, pelos tremores, delírios e febres em razão da malária.

O movimento do olhar do Autor-Criador e a descrição da decomposição do espaço presentificam a malária, delineando os visíveis indícios complexos do tempo histórico conhecido pela passagem da malária na região. Os efeitos da malária são percebidos na multiplicidade de ângulos em que o ambiente é enfocado: no abandono das casas, na invasão do mato, no encolhimento da plantação.

A metamorfose do ambiente e do homem é percebida pelo contraponto do que havia sido a vida do homem antes da chegada da malária e como ele havia sucumbido diante dela. Antes, o arraial, as “casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério” (ROSA, 2001, p. 151), vestígios de suas mãos e de sua inteligência; depois, “a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu” (ibdem). Com base nesses

elementos, nascidos de um antes e de um depois, frutos de uma visão excedente, o autor interpreta e soma as marcas deixadas pela natureza, de geração em geração, das épocas, das nações, dos grupos e das classes sociais.

Contemplemos alguns indicativos de tempo que indicam a passagem das horas na narrativa: era uma “manhãzinha fria” (idem, p. 154); logo mais a cerração desmancha-se; depois os pássaros pretos ameaçam assaltar a rocinha e as personagens não se locomovem: “(...) mais da metade de uma hora é passada, e nada dos dois homens se mexerem de onde estão” (idem, p. 157); então, “A sombra do cedro vem se encostar no cocho” (idem, p. 162); e por fim, “Nem resto de brumas na baixada. O sol caminhou muito” (idem, p. 165).

O tom dramático de sofrimento vivenciado pelas personagens ressoa ao leitor com mais intensidade nas descrições e nas falas das personagens. Após a exibição do triste horizonte captado pelo narrador, vem a perspectiva da malária no corpo exterior do Homem-Outro:

Primo Argemiro parece um defunto – sarro de amarelo na cara chupada, olhos sujos, desbrilhados, e as mãos pendulando, compondo o equilíbrio, sempre a escorar dos lados a bambeza do corpo. Mãos moles, sem firmeza, que deixam cair tudo quanto ele queira pegar. Baba, baba, cospe, cospe, vai fincando o queixo no peito (...) (idem, p.155-6).

Primo Argemiro se agarrou com as mãos nos joelhos. Os maxilares estrondam; só param de bater quando ele faz vômitos. E está cor de cera-do-reino quando pega a derreter (idem, p. 163).

Primo Ribeiro se deixa cair no lajedo, todo encolhido e sacudido de tremor (ibdem).

E ainda nas falas: “– Está custando, Primo Argemiro...” (idem, p. 155); “O seu [baço] inchou mais, Primo Argemiro?” (idem, p. 156). E todos os dias ambos verificavam quem tivera o baço mais aumentado. E mais adiante: “Não deixa esse cachorro vir lambar minha cara, primo... Vou me deitar aqui...” (idem, p. 163)..

Santos (1988, p. 43) observa que há um contraste relevante a ser notado na fatura do conto:

todo ele se constitui num prolongado e afetuoso diálogo entre os dois homens, o que supõe entendimento e afeto. Unidos pela febre e pelo sentimento de carência da mulher amada, agem, durante todo o tempo da narrativa, como auxiliares prestimosos, arrimos-de-vida-e-morte um para com o outro. A revelação inesperada do Primo Argemiro, porém, rompe a situação de paz no

sofrimento. E a febre, vizinha da morte, não impede que, com terrível veemência, Primo Ribeiro suspenda o diálogo e expulse de sua casa o único arrimo de uma vida a extinguir-se.

A cumplicidade entre as personagens pode ser observada pela perspectiva do narrador quando ele “adivinha” a vontade, ora de um, ora de outro: “E quando Primo Ribeiro bate com as mãos nos bolsos, é porque vai tomar uma pitada de pó. E quando Primo Argemiro estende a mão, é pedindo o cornimboque” (ROSA, 2001, p. 155). E de ambos: “E quando qualquer dos dois apoia a mão no cocho, é porque está sentindo falta de ar” (ibdem). A voz narrativa/delegada ainda esclarece o sentido de diversos vocábulos ditos por ambos:

E a maleita é a ‘danada’; ‘coitadinho’ é o perdigueiro; ‘eles’, a gente do povoado, que não existe mais no povoado; e ‘os outros’ são os raros viajantes que passam lá em-baixo, porque não quiseram ou não puderam dar volta para pegar a ponte nova, e atalham pelo vau (ibdem).

O Autor-Criador responde ao presente projetando o futuro. A compenetração do Autor-Criador, feita na carne dos maleitosos, propicia o primeiro momento da atividade estética. Nesse momento, o Autor-Criador vivencia, vê e se inteira da circunstância – do que é vivenciado, colocando-se no lugar deles, como que coincidindo com eles. As personagens maleitosas, que sofrem, não vivenciam a plenitude de sua expressividade externa.

A compenetração feita pelo Autor-Criador deve ser seguida de um retorno a sua posição inicial. Conforme a teoria bakhtiniana (2006, p. 25), a atividade estética começa propriamente quando o autor retorna à posição inicial, fora do *outro* que sofre, quando enforma e dá acabamento ao material da compenetração. O Autor-Criador preenche o material da compenetração, isto é, o sofrimento do Homem-Outro, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material de sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função, não mais comunicativa, e sim de acabamento. O Autor-Criador os privilegia com o excedente de sua visão, de sua vontade e de seu sentimento.

A importância do espaço e do tempo, nas novelas rosianas, reside precisamente na distância que o Autor-Criador guarda dos fatos e acontecimentos que vão desenrolando-se no decorrer da narrativa. Observou-se que a análise

feita ateve-se ao universo ficcional do Autor-Criador, e não na forma como o Autor-Pessoa captou os dados do mundo real contemplado. O Autor-Criador porta um excedente de visão estética, que é condicionado pela posição que o autor ocupa no mundo, pela singularidade e pela insubstituíbilidade de sua posição arquitetônica no acontecimento do existir. Nesse momento e nesse lugar, o Autor-Criador é o único a estar situado em dado conjunto de circunstância e todos os outros estão situados fora da posição do autor.

Consoante Bakhtin (2006, p. xxxiii), “os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade”. O *self* rosiano criador fornece uma resposta particular a um dado meio específico, o sertão. A resposta ao meio apresenta-se de forma singular, porque o *eu* de cada pessoa responde de forma diferente ao ambiente. A cadeia total dessas respostas compõe uma vida ficcional individual. O que garante o nexos interno entre vida e arte no Autor-Criador é a unidade da responsabilidade. O Autor-Criador deve tornar-se inteiramente responsável, deve responder com sua vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos.

O Autor-Criador é incompleto e fragmentado por si mesmo. Há, de acordo com a teoria de Kant (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008), um hiato entre a mente e o mundo. Para Bakhtin, essa interdependência é benéfica para a mente e para o mundo. O ato de criar, a resposta que o Autor-Criador dá ao acontecimento, relaciona-se diretamente com o “*locus*” único que ele ocupa no ambiente natural e cultural que o circunda em constante mudança.

Segundo a relatividade einsteiniana, pela lei da localização, aquilo que o autor contempla é governado pelo lugar a partir do qual ele contempla. O sítio particular a partir do qual algo é percebido determina o significado daquilo que é observado. Embora se possa estar em um mesmo evento, ele vai ser diferente para cada um que observa, porque dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. De acordo com Clark & Holquist (*idem*, p. 95-6),

Do lugar único que estou ocupando na existência há coisas que só eu posso enxergar: a fatia distintiva de mundo que somente a mim é dado perceber é um ‘excedente do [meu] ver’, onde o excesso é definido em relação à falta que todos os outros tem daquele mundo moldado exclusivamente por mim.

Seguindo, portanto, a orientação bakhtiniana quanto à distância que o Autor-Criador deve manter no tempo e no espaço em relação ao *outro*, o *eu* criador deve entrar em convivenciamento empático com a personagem, ver o mundo axiologicamente de dentro dela tal qual ela a vê, colocar-se no lugar dela e, depois de ter retornado ao seu lugar, completar o horizonte dela com o excedente de visão que desse seu lugar se descortina fora dela, convertê-lo, criar para ela um ambiente concludente a partir desse excedente de sua visão, de seu conhecimento, de sua vontade e sentimento.

A visão excedente do Autor-Criador – mescla de sua visão plural do evento, da perspectiva de cada personagem e mais de sua própria perspectiva – joga um fecho de luz na cena em que há o diálogo entre Ribeiro e Argemiro, tira-os do anonimato, faz daquele ato um momento privilegiado. O tempo que precede a novela (enchente, a vinda da malária e a fuga de Luisinha) funciona como germe ou preparativo do instante decisivo na vida desses protagonistas.

O Autor-Criador flagra um dia especial na vida dos dois primos. Argemiro dá-se conta dessa diferença quando percebe que a fala cotidiana é alterada por Ribeiro. Argemiro espera, com paciência, o momento em que Ribeiro falaria “Vida melhor do que a nossa...”, para responder: “– É sim..” (ROSA, 2001, p. 156). Todavia, Argemiro recebe só o silêncio de Ribeiro. O perdigueiro deita-se perto, sacode as orelhas e nem assim o diálogo avança. Apenas o silêncio e a mudez do outro espiando as três galinhas, desfiando a beirada do cobertor, com muita nervosia de unhas.

E do silêncio e das lembranças vem o tema da morte. Ribeiro expressa o desejo de ser enterrado no cemitério do povoado. O pedido vem justificado pelo mal que a malária havia causado em seu corpo e em sua mente e na falta de esperança de voltar a ter o vigor de antes. O assunto proibido vem à tona pela própria voz do marido que havia sido traído: sonhara com Luísa.

Elementos novos no cotidiano de ambos darão ensejo à confissão de Argemiro: a mudança nas falas, o silêncio, o desejo de morrer de Ribeiro para liquidar o sofrimento do corpo, a saudade de Luísa, o perdão concedido a ela pela traição, o reconhecimento da fidelidade de primo Ribeiro para com Argemiro e o remorso deste por não corresponder a essa confiança.

Fustigado pela culpa, Argemiro decide pela confissão de sua fraqueza – o amor que guardava por Luísa – e espera que sua falta seja expiada e perdoada

por Ribeiro. Todavia, o coração de Ribeiro não compreende a atitude virtuosa do companheiro, sente-se agora duplamente traído, pela esposa e pelo primo. A epígrafe que antecede o conto antecipa o perigo de manifestar-se fora de hora: “Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai.. Não cantes fora de hora, ai, ai, ai... A barra do dia aí vem, ai, ai, ai... Coitado de quem namora!...” (idem, p. 151).

O tempo ulterior ao momento privilegiado adquire coloração equivalente: torna-se previsível ou conhecido, seja porque encerrado, seja porque os atos a praticar foram determinados por aquele hiato dramático, seja, ainda, porque as personagens saem do foco do Autor-Criador e dão a impressão de regressar ao anonimato. Com a expulsão de Primo Argemiro, nada mais resta a ser acrescentado ao acontecimento. O acabamento foi dado e finalizado pelo Autor-Criador. Encerra-se o ato. A novela fecha-se.

“Sarapalha” desafia seus leitores a enquadrá-la na definição de novela como narrativa, menor que a do romance, maior que a do conto, de fatos fabulosos, ideados para recrear ou para ministrar saudável ensinamento. O final abrupto de “Sarapalha” leva o leitor a refletir sobre a fragilidade das relações humanas. Para avançar na compreensão do acontecimento artístico de Argemiro e Ribeiro, outro plano deve ser abordado, o plano da elocução.

3.3. A elocução rosiana: encontro do *self* autoral com outros *selves*

Como vimos nos capítulos anteriores, o universo do Autor-Criador posta-se para ele como o ambiente do Homem-Outro, de seu herói. Tudo que caracteriza e define a existência presente para o *self*-criador e o leva ao movimento dramático da criação, passa pela luz axiológica tomada de empréstimo da alteridade. Do nascimento à morte e de todos os elos situados entre esses pólos, jaz o âmbito do enunciado axiológico sobre a presença da existência. A enunciação liga Autor-Criador ao Homem-Outro, perfaz-se como uma condição da existência.

A enunciação no texto rosiano é uma combinação daquilo que é efetivamente verbalizado e daquilo que é não-verbalizado, mas pressuposto pelo Autor-Criador e personagens. De acordo com Bakhtin (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 277),

A vida não efetua uma enunciação a partir de fora, ela penetra e exerce influência a partir de dentro, isto é, como sendo aquela unidade e simultaneidade a cercar os falantes e aquela unidade e simultaneidade de juízos de valor social básicos que surgem do fato de eles existirem e sem os quais nenhuma proferição inteligível se torna possível.

A enunciação no texto rosiano liga um personagem ao *outro*, forjando, entre os dois polos de toda percepção, a própria possibilidade de seu existir unidos em uma simultaneidade. A enunciação que se dá entre o *self* do Autor-Criador e as personagens e a relação de tais personagens entre si constitui as elaborações primordiais da auto-identificação.

Para Bakhtin, a formação de uma identidade perfaz-se por um movimento que vai do não-*self* por meio da aquisição de “linguagens” diferentes a um *self* (eu) que é a soma de suas práticas discursivas. Enquanto para Freud, o *self* (eu) é suprimido no serviço do social, em Bakhtin, o *self* (eu) é precisamente uma função do social. Em Freud, quanto mais há do *outro*, menos há do *self* (eu); em Bakhtin, quanto mais há do *outro*, mais há do *self* (eu). À luz do que foi apresentado, podemos compreender que a consciência do *self* do Autor-Criador vem na medida em que olhamos o Homem-Outro/a personagem e sua linguagem e seu discurso no interior da obra.

A narrativa rosiana celebra o diálogo em “Sarapalha” como forma de interação verbal. O Autor-Criador revela-se, de maneira geral, nas vozes que ressoam, na narrativa, tanto na enunciação quanto no enunciado das personagens. Todavia, a voz delegada do Autor-Criador, em “Sarapalha”, vai rarefazendo-se na medida em que as personagens começam a interagir verbalmente. A onisciência e onipresença do Autor-Criador alcançam apenas o fluxo de consciência da personagem de Argemiro, atormentada pela deslealdade com o amigo. A voz delegada ressurgue na presença contínua e persistente ao lado de Argemiro. Ela pode ser comprovada pela abundância de informações que traz ao leitor sobre o drama de consciência que o persegue, ela cerca a consciência de Primo Argemiro e a esmiúça para o leitor.

No desenrolar da novela “Sarapalha”, ao longo das pausas que os acessos da malária provocavam nos homens, a voz delegada vai revelando as lembranças ternas que Argemiro possui de Luísa. No ponto de intersecção entre o horizonte

do Autor-Criador e o da personagem, situa-se o ponto culminante da novela: o drama de revelar ou não os sentimentos que ele nutria pela ex-esposa de Ribeiro.

O Autor-Criador exhibe a visão de transgrediência ao ocupar uma distância dinâmica e estável do acontecimento da vida das personagens. Contemplemos a entonação, mesclada de indignação e ironia, da voz delegada, diante da postura dos maleitosos no seguinte excerto:

Podem zombar, podem chamar o resto dos melros, podem comer o milho todo e o arrozal já selvagem. Porque, mais da metade de uma hora é passada, e nada dos dois homens se mexerem de onde estão (ROSA, 2001, P. 157).

No parágrafo seguinte, o foco vai mudando gradativamente. O Autor-Criador exhibe a compenetração que já havia sido feita da consciência e da vontade de Primo Argemiro. Emite um pensamento que poderia ter sido proferido em primeira ou terceira pessoa: “Mas Primo Ribeiro nunca teve esses olhos estúrdios e nem esse ar de fantasma” (ibdem). Em seguida, a voz que narra é realizada em terceira pessoa: “Primo Argemiro tem de puxar qualquer conversa”. (ibdem).

A voz do Autor-Criador que jaz imiscuída nos pensamentos da personagem traduz seu receio de que o fim do companheiro de doença esteja próximo. O discurso de Argemiro é sempre ambíguo e falho, em razão de proferir sempre aquém do vivenciado, sempre com receio de revelar mais do que poderia.

O diálogo pode ser definido como a alternância entre os enunciados, entre os acabamentos, ou seja, entre sujeitos falantes, entre diferentes posicionamentos. Em um sentido mais amplo, não é apenas a comunicação em voz alta de pessoas colocadas frente a frente, mas toda comunicação verbal de qualquer espécie que seja. De acordo com Bakhtin (*apud* MARCHEZAN, 2008, p. 116),

O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva.

Todavia, enunciado e diálogo são conceitos interdependentes. Como bem explica Marchezan (idem, p. 117),

o enunciado de um sujeito apresenta-se de maneira acabada permitindo/provocando, como resposta, o enunciado do outro; a réplica, no entanto, é apenas relativamente acabada, parte que é de uma temporalidade mais extensa, de um diálogo social mais amplo e dinâmico.

As situações efetivas de vida funcionam como cenários que dramatizam acontecimentos específicos. O discurso verbal apresenta-se como o meio pelo qual situações efetivas de vida estruturam-se. A novela “Sarapalha” constitui-se num prolongado e afetuoso diálogo entre dois homens unidos pelos delírios da febre, provocados pela malária, e pelos sentimentos de carência em relação à mulher amada ausente. O acontecimento de vida penetra na fala das personagens e exerce influência direta no desenvolvimento da narrativa. Ambos estão conectados à circunstância de auxílio recíproco na doença da malária e na reconstrução da memória de Luísa, a esposa que havia fugido com o boiadeiro.

Há perfeita intersecção e consonância de réplica do diálogo aberto realizado entre os maleitosos com a réplica do diálogo interior desenvolvido por Argemiro. Não há vozes desconexas no interior do texto. A voz delegada apresenta-se bem definida e bem marcada no texto que acompanha cada detalhe da cena e que eventualmente imiscui-se com a do Primo Argemiro.

O discurso das personagens, combinação de experiências da vida e da imaginação, produzido pelo Autor-Criador, é ativo e produtivo. Graças a ele, o acontecimento artístico ganha contorno, é conduzido a uma conclusão avaliativa e tem sua ação expandida para o futuro. O discurso tem o mister de ligar pessoas e situações. É possível delinear, na fala entre Ribeiro e Argemiro, uma relação de profunda reciprocidade entre um e outro, fruto do elo de lealdade que os une, presente em cada réplica, em cada enunciado. Todavia, o universo da consciência de Argemiro é mais expandido pelo Autor-Criador, recortando os valores morais trazidos pelo homem sertanejo, seu brio, suas convicções.

A reflexão bakhtiniana sobre o diálogo conecta sujeito, espaço e tempo, conservando e salientando a constituição histórica, social e cultural do entorno da

narrativa, também explorada por meio do conceito de cronótopo¹⁵. Como exemplo, podemos citar a partida de Luísa, cujos antecedentes circunstanciais marcam o tempo histórico no diálogo:

- Escuta, Primo Ribeiro: se lembra de quando o doutor deu a despedida p'ra o povo do povoado? Foi de manhã cedo, assim como agora... O pessoal estava todo sentado nas portas das casas, batendo queixo. Ele juntou a gente... Estava muito triste... Falou: - 'Não adianta tomar remédio, porque o mosquito torna a picar... Todos têm de se mudar daqui...Mas andem depressa, pelo amor de Deus!'... – Foi no tempo da eleição de seu Major Vilhena... Tiroteio com três mortes...
- Foi seis meses em-antes-de ela ir s'embora...(ROSA, 2001, p. 159-160)..

A elocução em “Sarapalha” é um misto de ditos (expressão verbal) e não-ditos (expressão não-verbal). Em seu sentido retórico, a elocução é a expressão verbal do pensamento. Todavia, para Bakhtin, a elocução não é somente o que é expresso por palavras, ela pode expandir-se para além do que seja dito.

O diálogo possibilita a expressão verbal de cada personagem. Mas, nem sempre esse discurso mostra-se com sentido completo ao leitor, é necessário contemplar o que não está expresso no texto para sua compreensão.

O cenário de elocução em “Sarapalha” contém as três *dramatis personae* que devem manifestar-se na narrativa: locutor (es) – Primo Ribeiro/Argemiro/voz narrativa –, ouvinte (s) – Primo Argemiro/Ribeiro/leitor – e drama (s) –efeitos da malária nas personagens/conflicto de consciência de Argemiro:

- Ei, Primo, aí vem ela...
- Danada!...
- Olh'ele aí...o friozinho nas costas...(idem, p. 155).

A conversa é pouco esclarecedora nesse excerto. Com a finalidade de desvendar a razão e a significação desse colóquio, é imperioso analisá-lo. Quem seria a “danada”? Qual seria o sentido completo do colóquio? A entonação dada à palavra indica indignação com a vinda de algo ou de alguém, certa censura moderada ao ente invisível que vem até eles. Tal entonação preenche o vazio

¹⁵ O Cronótopo é uma unidade para estudar textos de conformidade com a razão e a natureza das categorias temporais e espaciais representadas, de forma a engajar a realidade (cf. CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 296)

semântico do adjetivo “danada”, mas ainda assim não realiza a revelação da significação do todo.

A entonação “é o meio pelo qual as categorias gerais de espaço e tempo são convertidas em interpretações específicas da realidade” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p.226). Ao falar, as pessoas antropomorfizam valores. De acordo com Bakhtin,

o espírito aborígene produtor de mitos parece ter permanecido vivo. A entonação leva a soar como se o mundo a circundar o locutor estivesse ainda cheio de forças inanimadas – ela ameaça e invectiva ou adora e acaricia objetos e fenômenos inanimados. (*apud* CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 226).

A simultaneidade do dito e do não-dito é evidente nos efeitos da entonação (como uma coisa é dita) sobre a linguagem (o que é dito). A entonação, mais do que qualquer outro aspecto da elocução, costura o material repetível, meramente linguístico, à situação social irrepetível em que é falado. A entonação é a interface imediata entre o dito e o não-dito: “ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação de vida para o discurso verbal – dota de momento e singularidade históricos vivos tudo quanto é linguisticamente estável” (*idem*, p.227).

Esse contexto extraverbal da enunciação compreende três fatores: “(1) a vista espacial comum dos interlocutores (a unidade do visível), (2) o conhecimento e entendimento comum da situação e (3) a avaliação comum desta situação” (*idem*, p. 224).

Revertendo esses conceitos para a novela rosiana, encontramos, na expressão “danada”, uma locução significativa para o ouvinte (primo Argemiro), mas não para o leitor. A voz delegada/narrativa, agora funcionando como locutor que acompanha o diálogo entre as personagens, justifica o vocábulo utilizado no contexto nos parágrafos que seguem: “E a maleita é a “danada” (ROSA, 2001, p. 155), de forma que o leitor possa compreender as expressões utilizadas de forma familiar pelas personagens.

O contexto extraverbal é apresentado pelo Autor-Criador, que soma a visão comum dos interlocutores, daquele “ver conjunto”, do locutor e do ouvinte: “um pouco antes ou um pouco depois do sol”(ibdem); de como a situação é entendida e compreendida por ambos, desse “conhecer conjunto”, “faz muito tempo, entra ano e sai ano, é toda manhã assim”(idem, p. 154); e dessa “avaliação equânime”

– efeitos da malária no organismo –, temos o fator que nutre a elocução. Todavia, alguns desses elementos extraverbais remanescem em estado de latência. Eles não são expressos, mantêm-se “sem especificação ou articulação verbal” (CLARK & HOLQUIST, 2008, p. 225). As febres e os acessos de tremores são aguardados pela psique do locutor e do ouvinte; não obstante, tudo isso está pressuposto na palavra “Danada”.

A narrativa “Sarapalha” traz o drama da chegada da malária/maleita na região e os efeitos no corpo físico dos maleitosos. O nome dela não era habitualmente expresso, quando muito, dito “intermitente” (ROSA, 2001, p. 159). A palavra “drama” também é denominada por Bakhtin de “tópico”, embora não seja uma *personae* humana, detém esse *status* para ele, antropomorfiza-o, isto é, atribui forma humana ou caráter humano a ele. O tópico (drama) é criado e modelado pelo locutor, da mesma forma que a personagem é criada pelo Autor-Criador. Um molda o outro.

A locução das personagens é uma forma de luta. O modo como elas atuam em tais tópicos (dramas) revela quem elas são. A atadura que conecta experiência e expressão na vida cotidiana, o sítio onde vida e fala articulam-se um com o outro, é a elocução. Bakhtin a compreende como a simultaneidade do que é efetivamente dito e o que é pressuposto, mas não é falado.

O ‘eu’ só pode realizar-se verbalmente com base no “nós”: eu-nós. A personagem Ribeiro não compreende o todo de sua história, do abandono da esposa, por si mesmo; ele necessita do *outro*, do companheiro para reconstituir a história da partida da esposa e assim justificá-la. Ribeiro admite, no discurso, que pelejou para esquecer a esposa desde que ela o abandonara e que não havia obtido sucesso na empreitada. Optou por “deixar a cabeça solta” (idem, p. 160) e confiar ao amigo seus pensamentos, seus ressentimentos, sua dor.

Libertando-se do trauma causado pelo abandono e pela traição da esposa, Ribeiro faz apelo ao testemunho de Argemiro para fortalecer as reminiscências da esposa, agora não mais sobrecarregadas com o fardo da infidelidade, mas repletas de perdão e benevolência: “Não sei, não... Só sei é que se ela, por um falar, desse de chegar aqui de repente, até a febre sumia...” (ibidem). A confissão de Ribeiro sobre o acontecido vem acompanhada da afirmação de confiança depositada no amigo: “Também, eu só estou falando é com você, que é p’ra mim

que nem um irmão. Se duvidar, nem um filho não era capaz de ser tão companheiro, tão meu amigo, nesses anos todos...” (ibidem).

Na sucessão do narrar, as personagens agem como auxiliares prestimosos, arrimos-de-vida-e-morte um para com o outro. A locução revela essa compreensão mútua: “Ai, Primo Argemiro, nem sei o que seria de mim, se não fosse o seu adjutório! Nem um irmão, nem um filho não podia ser tão bom... não podia ser tão caridoso p’ra mim!...” (idem, p. 169).

A personagem Ribeiro vai reconstruindo o quadro da memória em que estivera casado com Luísa, das partes esquecidas, busca auxílio no discurso do *outro*, que também estivera presente no acontecimento. O discurso – que funciona como um solucionador da situação e vai conduzindo a ação para o futuro desenlace – conecta as duas personagens que dialogam e mais aquelas que ficaram dispersas no tempo. As impressões e os devaneios de Ribeiro ganham acuidade e exatidão ao apoiar-se na lembrança do *outro*, como se a mesma experiência fosse recomeçada, não apenas por ele, mas por ambos.

A evocação das lembranças de Luísa perpassa a cantiga relembrada por Argemiro, por insistência de Ribeiro, de uma jovem que fora levada por um moço-bonito que havia aparecido no lugar, vestido com roupa de dia-de-domingo e com a viola enfeitada de fitas. O moço-bonito era o capeta que a levou em canoa rio abaixo, e

ninguém não pôde saber p’ra onde foi que eles foram, nem se a moça, quando viu que o moço-bonito era o diabo, se ela pegou a chorar... ou se morreu de medo... ou fez o sinal-da-cruz... ou se abraçou com ele assim mesmo, porque já tinha criado amor... E, cá de riba, o povo escutou a voz dele, lá longe, muito lá longe... (idem, p. 168).

A redenção de Luísa é feita com o auxílio conjunto da memória de ambos, por meio do diálogo. Todavia, desse primeiro desenlace, nasce outro drama, o sentimento de Argemiro de não ser merecedor da confiança de Ribeiro. A situação extraverbal de Argemiro está implicitamente registrada no verbal. Todavia, o diálogo, que havia sido comedido até então, desemboca para um caminho sinuoso e perigoso quando Argemiro, corroído pelo remorso e pelos sentimentos proibidos que nutria por Luísa, resolve abrir o coração para Ribeiro e falar de seu amor por ela.

O diálogo, nessa etapa da novela, torna-se constante e mais significativo, e a voz delegada é anulada inteiramente. Após a sentença de degredo, em que o diálogo entre os dois primos termina, ela ressurge novamente e acompanha a saída de Argemiro do vau da Sarapalha e seu acesso de delírio provocado pela malária, que o derruba nas folhas secas do mato.

“Sarapalha” é fábula regional de um relacionamento de amizade, na qual jaz, implícita, a mensagem axiológica cultural e social de que é mais provável perdoar a traição de uma mulher do que a deslealdade de um amigo.

CONCLUSÃO

As novelas rosianas analisadas à luz da teoria da arquitetônica bakhtiniana permitiram-nos observar o desdobramento do escritor Rosa em Autor-Pessoa e Autor-Criador no processo de criação e desvincular o estudo da obra rosiana da trajetória pessoal de seu criador. A unidade da consciência do Autor-Pessoa e Autor-Criador é criada pela atividade arquitetônica da mente. A arte retira o autor do mundo e permite que vigore uma consciência total em exotopia – distância dinâmica e estável do Homem-Outro no acontecimento.

A obra *Sagarana* apresenta uma arquitetônica, uma estrutura que possibilita evidenciar a relação do Autor-Criador com suas personagens no acontecimento artístico e literário. O Autor-Pessoa Rosa é um elemento do acontecimento ético e social da vida, que possui a consciência fragmentada e busca sua complementaridade no olhar do Homem-Outro – sua alteridade. A passagem de Autor-Pessoa a Autor-Criador acontece na medida em que o Autor-Criador compenetra-se de sua personagem e adota seu horizonte de vida, valores e sentimentos.

O Autor-Criador fixa seu *self* na obra a partir de outros *selves* por ele criados. O *self* criador rosiano apresenta-se como um projeto, um vir a ser, e pode ser reconhecido em *Sagarana* pelas respostas que as personagens rosianas trocam no desenrolar do acontecimento artístico com o Autor-Criador e na relação existente entre as próprias personagens.

A alteridade rosiana tem caráter amistoso, de complementaridade, como mostra Bakhtin. O *self* bakhtiniano é um ato de graça, uma dádiva dada pelo Homem-Outro. De forma diversa, apresenta-se a alteridade para Sartre, cuja percepção do Homem-Outro é negativa, com caráter de alienação.

A consciência rosiana tem necessidade de autorar, de imprimir seu *self* na obra, e, para tanto, ela necessita sempre do olhar do Homem-Outro. Em *Sagarana*, o Autor-Criador, selecionou os elementos do sertão para criar. A riqueza das personagens rosianas delineia-se na relação de contrastes existentes entre elas e entre elas e o Autor-Pessoa/Autor-Criador no âmbito de cultura, crenças, valores.

Não se ignora o acontecimento do existir vivenciado por Rosa como médico, militar, diplomata, escritor, embora esse acontecimento não seja simplesmente dado na obra pelo Autor-Criador. Para que a realidade cognitiva e ética seja abarcada pela realidade estética, imperioso se faz que o acontecimento cognitivo e ético seja concebido artisticamente de forma significativa em seus elementos (conteúdo, forma e material) e em suas relações de espaço, tempo e sentido. O acontecimento artístico e literário é construído pelo Autor-Criador com a colaboração do Homem-Outro, com seu discurso e valores.

O Autor-Criador deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria, pois se invadir esse mundo, ele lhe destrói a estabilidade estética. Autor-Criador é um elemento da obra, um agente ficcional, mas, ao mesmo tempo, é um agente vivo.

Na etapa inicial da concepção do ato estético, ocorre a compenetração: o Autor-Criador deve adotar o horizonte vital concreto do Homem-Outro contemplado. Após a compenetração, o Autor-Criador retorna ao seu posicionamento inicial, somando as duas vivências, a do *outro* e a que teve como *outro*. No retorno que o Autor-Criador faz a si mesmo, fora do *outro* contemplado, pode dar forma (enformar) e acabamento ao material recolhido mediante a compenetração/identificação com o outro.

A personagem é passiva nas mãos do criador. O Autor-Criador é o agente que se desloca ativamente durante o processo de criação: contempla, compenetra-se, retorna a seu lugar inicial, enforma e dá acabamento ao que viu e vivenciou. Bakhtin explica que essas etapas não ocorrem, necessariamente, na mesma ordem cronológica.

A relação entre o Autor-Criador Rosa e suas personagens desfruta de estabilidade e dinamicidade, revestida das peculiaridades individuais do artista na linguagem (material), no estilo (forma) e na relação com o mundo e com o *outro*/personagem (conteúdo).

A relação do criador Rosa com os elementos da obra (personagens, espaço, tempo) revela-se nas respostas que o autor lhes dá, a qual engloba tanto o objeto (fauna, flora) do espaço, quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta).

O Autor-Criador, ao assumir a arquitetônica privilegiada no acontecimento artístico, passa a ter o excedente da visão estética que é condicionado pela posição singular que ele ocupa no mundo, pelas circunstâncias de seu entorno,

por todos os Homens-Outros que se situam fora dele, em uma existência que é concebida, não como um estado passivo, mas ativamente, como um acontecimento. A visão transgrediente na criação artística possibilita que o Autor-Criador deixe seu *self* temporariamente e contemple o acontecimento do existir sob a perspectiva do Homem-Outro, com valores e sentimentos inerentes a ele, na refração de seu mundo.

A imagem definitiva da personagem é uma luta do artista consigo mesmo. Se o Autor-Criador se deixa envolver pela personagem e por seu drama, fica sujeito ao domínio do aleatório, perde a si mesmo e perde também a determinidade estável do mundo.

O elemento essencial na obra é a forma de tratamento do acontecimento artístico pelo Autor-Criador, a forma de seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo. O Autor-Criador faz a reformulação de seu pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo, mas ao conjunto da personalidade da personagem.

O Autor-Criador concebeu *Sagarana* com a sabedoria colhida nas vozes presentes nas correntes populares dos antigos dialetos, das cantigas, dos refrões, dos provérbios, dos lábios dos simples e dos loucos. As novelas “Sarapalha” e “São Marcos” ligam-se às fontes populares, fontes que determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística.

A expressão narrativa, em *Sagarana*, vem carregada de empatia (afinidade/covivenciamento empático) com o universo contemplado. Como ilustração dessa ideia, podemos indicar algumas passagens em “Sarapalha”:

1) A visão do mosquito transmissor da malária apresenta-se:

a) Com hábitos e intenções: “O mosquito fêmea não ferroa de-dia; está dormindo, com a tromba repleta de maldades (ROSA, 2001, p. 153);

b) Com a graça de um tenor: “E o anofelino é o passarinho que canta mais bonito, na terra bonita onde mora a maleita”(ibdem); “Vem soturno e sombrio. Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, psalmodiando tremido, numa nota única, em dó. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meiga voz de descante, na orgia crepuscular” (idem, p. 154);

b) Com aparência de nobreza e distinção: “(...) o pernilongo pampa, de pés de prata e asas de xadrez” (ibdem);

2) Valorização da Natureza: “E, um pouco antes ou um pouco depois do sol, que tem um jeito de aparecer sempre bonito e sempre diferente”(ibdem);

3) Animização de elementos da narrativa:

a) Na fauna: “O passopreto, chefe dos passopretos da margem esquerda, pincha num galho de cedro e convoca os outros passopretos, que fazem luto alegre no vassoural rasteiro e compõem um *kraal* nos ramos da capoeira-branca. Vão assaltar a rocinha; mas, antes, piam e contrapiam, ameaçando um hipotético semeador: - Finca, fin-ca, qu’eu!’ranco!...” (idem, p. 157);

b) Na flora: “Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – ora-pro-nobis! Ora-pro-nobis! (idem, p. 152).

O “causo” rosiano, em razão do tratamento do tema e da linguagem utilizada pelo autor, ultrapassou o nível do particular e se universalizou, na medida em que traduziu uma concepção amorosa de vida e de mundo. Pode-se deduzir que a análise do excedente de visão no interior da obra *Sagarana* faz submergir a relação do autor com o mundo sertanejo que o envolve (conteúdo). A percepção da totalidade do escritor Rosa perpassa a interação de seu Eu-Criador com o Homem-Outro no acontecimento estético e literário.

A invisibilidade do Autor-Criador no texto é igual à incapacidade do *self* de ver a si próprio. Invisibilidade que não é metafórica e nem misteriosa, é estrutural. É uma invisibilidade cognitiva, na medida em que o todo do *self* nunca pode ser fixado numa imagem sua, por ser da natureza do pensamento que semelhante figura seja sempre parcial, incompleta. Haverá sempre uma não-correspondência entre o *self* ativo que produz signos e os signos de si mesmo que ele engendra. A distinção *self/outro* está no coração de toda cognição.

O tema da viagem, ou a trajetória de ida e volta acontece em sete das nove novelas rosianas. A trajetória de ida e volta, segundo Cândido (1979, p. 345), é “uma forma espiritual da antropofagia. A penetração se faz pelo indivíduo adentro, consistindo na descoberta de sua individualidade – brasileira – , que, contudo, tem nas raízes portuguesas ecos de outras culturas”.

A preponderância do *outro* sobre o *self* (eu) do Autor-Criador ou da personagem foi incorporada. Já são um só. A civilização, vista como metrópole, já está dentro do *self* (eu) autoral. O *eu* do autor é o *outro*. O *outro* é o autor. Por conseguinte, desvendar a construção das personagens, em *Sagarana*, implica

saber como agem as forças externas no acontecimento artístico nas novelas analisadas: em “Sarapalha”, há a força do mal da malária que atinge os entes da região sertaneja; em “São Marcos”, há a crença religiosa em voduns e rezas bravas. As superstições e as crendices são tão importantes no desenrolar da trama que a protagonista dedica o pensamento a elas na maior parte de sua existência, mesmo que seja para negá-las.

Portanto, em “São Marcos”, a parábola é dominante e reclama o olhar do Homem-Outro do sertão e opera os contrastes sob perspectivas cronotópicas. Em “Sarapalha”, poesia e prosa fundem-se no plano da história do triângulo amoroso: Primo Ribeiro, Primo Argemiro e Luísa. Discurso e história constroem a temporalidade em intenso dialogismo. A ação do Autor-Criador é observado pela justaposição do real ao metafísico em visão transgrediente. O Autor-Pessoa descreve-se fragmentado, incompleto, carece da perspectiva do outro que está a contemplá-lo. Tempos diversos em narrativas diferenciadas pela enunciação (“Sarapalha” e “São Marcos”) que modula o dramático entre as personagens, as quais buscam sua complementaridade – seu excedente de visão e, então, sua totalidade.

Lugar e posição narrativos geram significados novos em trabalho de diferenciação e de passagens do foco do Autor-Criador ao Homem-Outro – condição de ser da personagem de ficção rosianos, conectando-se às experiências de narrar.

BIBLIOGRAFIA

- AMORIN, Marília. Cronotopia e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto. p.95-113, 2008.
- BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes. p. 93-13, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Hucitec, 2008.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Ed. 70, 1984.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- _____. **Novos Ensaio críticos / O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. **Obras Escolhidas**. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. **Obras Escolhidas**. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BOSI, Alfredo. As fronteiras da literatura. IN: Vários Autores. **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997. p.11-19.
- _____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández. (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 345.

CARAMELLA, Elaine da G. de P.. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, Fani (org). **Biografia: sintoma de cultura**. São Paulo: Hacker – Cespuc, 1996.

CHAIA, Miguel. Biografia: método de reescrita da vida. In: HISGAIL, Fani (org) . **Biografia: sintoma de cultura**. São Paulo: Hacker – Cespuc, 1996.

CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa: Teorema, 1982.

CLARK, Katherina; Holquist, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva: Cartas de J. Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas cidades, 1975.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. Of other spaces. In: _____. **Diacritics**, volume 16, n 1. (Spring, 1986), p. 22-27.

FRANCO, Sandra Coelho. **O biografema na biodiagramação da obra literária e epistolar de Monteiro Lobato**, 2007. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

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

HISGAIL, Fani (org). **Biografia: sintoma de cultura**. São Paulo: Hacker – Cespuc, 1996.

LEITE, Dante Moreira. A ficção de Guimarães Rosa. In: _____. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Edusp, 1979. p. 100-117.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo, Ática, 1976.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Seleção de textos). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: _____. BRAIT, Beth (org). **Bakhtin outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 115-131.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1997.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: 34, 2009.

OLMI, Alba. **Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

PERRONE – MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (org). **Biografia: sintoma de cultura**. São Paulo: Hacker – Cespuc, 1996.

POE, Edgar Allan Poe. A filosofia da composição. In.: **Ficção completa: poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981. P.101 a 114.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraamentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTIAGO, Santiago. O narrador pós-moderno. In:_____. **Nas malhas da letra: Ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975).

JORNAIS E REVISTAS

BORBA, J. C. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 19 maio 1946. Arquivo JGR –R2, IEB / USP.

BRANDÃO, Adriana. Entrevista Curt Meyer-Clason. **Revista Leitura**. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, Ano 18, n. 12:16-20, Dez / 2000.

BRASIL, Ubiratan. Memória é base de toda identidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 de novembro 2008, Folha Cultura, Literatura.

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem. **Revista de Letras** – Universidade Federal do Ceará. N 28, vol. ½ : 112-115, jan/ dez 2006.

CASTRO, Vander de. Guimarães Rosa fala aos jovens. Rev. **O Cruzeiro**. 23.12.1967. Arquivo temático Data Base Folha de São Paulo.

CAVALCANTE, Neuma. Cadernetas de viagem de João Guimarães Rosa: fonte de criação literária. **Veredas** 8: 303-318. Porto Alegre, 2007.

CLAVER, Ronald. BUENO, Antonio Sergio. Travessia em Guimarães Rosa: a poesia, o rio, a vida e a morte. **Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte, Ano VII, n. 7: 143-152, nov. / 1972.

HOISEL, Evelina. Autobiografia e biografia: no espaço do Grande Sertão. **Estudos Lingüísticos e literários**. Universidade Federal da Bahia. N. 20-21: 207-224, jun-dez. 98.

JOSEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: IN: Vários Autores. **Gêneros de fronteira**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 217-226.

LEONEL, Maria Célia. De magma a Sagarana: matrizes Rosianas. São Paulo: **Revista Leitura**. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, Ano 19. n. 12: 10-15, Dez. / 2001.

_____. A palavra em Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 35: 201-210, 1995.

LIMA, Sonia Maria Van Dijck. Com a palavra os criadores. Ensaio. **Revista Leitura**. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, Ano 19. n. 2:27-33. Fev./2001.

_____. Introdução à história de Sagarana. Ensaio. **Revista Leitura**. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, Ano 17. n. 3:32-42. Julho/1999.

_____. Sagarana e a recepção crítica. Ensaio. **Revista Leitura**. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, Ano 20, n. 6: 13-19. Junho/2002.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. Guimarães Rosa: Uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. **Revista de Letras**. Universidade Federal do Ceará. N 28, Vol. 1/2: 144-148, jan / dez 2006.

MARQUES, Osvaldino. Guimarães Rosa e seu corpo de baile. **Jornal do Brasil**. 21.11.1967. Arquivo temático Data Base Folha de São Paulo.

MEDEIROS, Alexandre. Outras histórias do grande sertão. **Jornal do Brasil**. 19.11.1997.

MINAES, Ivone Pereira. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. **Revista de Letras. Unesp**. São Paulo, v. 25: 25-34, 1985.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque. Entre real e irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade. **Rev. de Letras, Ceará**, n. 25, Vol. 1/2: jan/dez. 2003.

MOTTA, Sérgio Vicente. Guimarães Rosa / Joan Miro: Um diálogo intra e entre artes. **Revista de Letras**. Universidade Estadual Paulista/ UNESP. São Paulo, v.36: 133-156, 1966.

NUNES, Benedito. A viagem. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24.12.1966. Arq. Temático Data Base Folha de São Paulo.

O homem João Guimarães Rosa segundo Renard Perez. **Jornal do Brasil**. São Paulo, 21.11.1967. Arq. Temático Data Base Folha de São Paulo.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: **Linhas Tortas**. São Paulo, Martins, 1962, p. 252.

_____. Conversa de bastidores *in* Tudo se finge primeiro: germina autêntico é depois. 50 anos de *Sagarana*. **Jornal do Brasil**. 20.04.1996. Arquivo temático Data Base Folha de São Paulo.

RIBEIRO, Leo Gilson. Roteiro da obra de João Guimarães Rosa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15.10.1966.

RONCARI, Luiz. Lugar do sertão. **Folhetim**, 12.12.1984. Arquivo temático Data Base Folha de São Paulo.

SANTOS, Livia Ferreira. Sagarana, um livro de dois mundos. **Revista de Letras**. Universidade Estadual Paulista/ UNESP. São Paulo, v. 28: 37-51, 1988.

SECCHIN, Antonio Carlos (org.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2007.

SPERBER, Susi Frankl. Guimarães Rosa e a vez dos que não tem voz. **Suplemento do Correio Popular**. Cultura. Campinas, 1.05.1983. Arquivo temático Data Base Folha de São Paulo.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Martins Fontes, 1980. p.95-125.

WYLER, Vivian. Um reencontro com Guimarães Rosa nas trilhas de vida e de criação. **Jornal do Brasil**. 5.11.1984. Arquivo temático Data Base Folha de São Paulo.

Endereços Eletrônicos

SILVA, Maria Ivone Camargo; DIAS, Silvano Severino; REZENDE, Vani Terezinha de. **O olhar em Sartre: relação entre o eu e o outro**. Revista da Católica, Uberlândia, v. 1, n. 1, 2009, p. 87-96. Disponível em: <<http://www.catolicaonline.com.br/revistadacatolica>>. Acesso em: 16.04.2010.