

AVE, A PALAVRA DO SERTANEJO NA LITERATURA BRASILEIRA

AVE, THE WORD OF THE HERDSMAN IN BRAZILIAN LITERATURE

ANDRÉ TESSARO PELINSER ¹

LETÍCIA MALLOY ²

¹ Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte e Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Brasil.

(e-mail: andre.pelinsér@gmail.com)

² Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte e Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) – Brasil.

(e-mail: leticiamalloy@gmail.com)

Resumo

Publicada postumamente, a coletânea de textos intitulada *Ave, Palavra*, de Guimarães Rosa, vem ganhando pouca atenção da crítica, sobretudo ao se considerar as contribuições que pode trazer aos estudos da obra daquele autor. Dentre os textos mais interessantes do volume, destaca-se a reportagem poética “Pé-duro, chapéu-de-couro”, em cujas páginas o autor procede, à sua maneira, a uma verdadeira gênese do vaqueiro sertanejo, imputando-lhe raízes a princípio improváveis. Com isso, Guimarães Rosa sugere vincular-se à tradição literária regionalista brasileira, destoando das vozes da crítica. Busca-se, neste artigo, dar uma parte da merecida atenção que aquela reportagem poética, um texto altamente complexo, não tem recebido.

Palavras-chave: regionalismo, sertanejo; tradição, Guimarães Rosa, pé-duro, chapéu-de-couro.

Abstract

Published posthumously, the collected writings entitled *Ave, Palavra*, by Guimarães Rosa, have received little attention

from the critics, especially when one considers the contributions they may bring to studies about the author's work. Among the most interesting texts which the volume comprises, the poetic report "Pé duro, chapéu-de-couro" stands out, wherein Rosa carries out, in a personal way, the genesis of the Brazilian herdsman and identifies roots which, at first glance, would seem improbable. By doing so, Rosa connects his work to the Brazilian regionalist literary tradition, detaching himself from the voices of criticism. This essay aims at providing part of the deserved attention that Rosa's highly complex text has not been receiving.

Keywords: regionalismo, sertanejo, tradition, Guimarães Rosa, pé-duro, chapéu-de-couro.

"O vaqueiro nômade fixo, bestiário generoso, singelo herói, atleta ascético. O vaqueiro prudente e ousado, fatalista dinâmico, corajoso tranquilo. O bandeirante permanente. Um servo solitário, que se obedece."

Guimarães Rosa, *Ave, palavra*, 2001a, p. 186.

Ave, palavra. Faça-se a palavra para aqueles que não a têm. Faça-se a palavra para todas as diminutas e inexistentes criaturas. Que a palavra as faça, construa a poesia do mundo ou o mundo pela poesia. Parece ser esse o mote sobre o qual se assentam cinquenta e seis textos variados, parte deles inédita até então, quando em 1970 vem à luz o livro póstumo de Guimarães Rosa, cujo título inicia este trabalho. A potência criadora do verbo, seu "ave" sublime, irrompe em contos, crônicas, poemas e reportagens poéticas. Tal poder da palavra põe em pé de igualdade a alemã, dinamarquesa e belga Márion Madsen, personagem da história que abre o volume, e os "Jardins e riachinhos" constantes do texto de encerramento. Entre os dois extremos, a palavra desvela e vela mundos improváveis em aquários e zoológicos, cria e protege as "coisas de poesia" (Rosa, 2001a, pp. 82, 121, 148, 234, 295), transita do "lago do Itamaraty" (Rosa, 2001a, p. 248) ao "boi no presépio" (Rosa, 2001a, p. 250).

Desvelando ao mesmo tempo em que vela – no seu duplo sentido de proteger e esconder – a história foge de si mesma, torna-se "estória", como queria o autor (Rosa, 2001b, p. 29). Com efeito, a "verdade verdadeira" da escrita surge, naquele ave criador da palavra, pelo inusitado da sua explosão, pelo insólito da sua aplicação, pelo inesperado do engano. Palavra que subverte o mundo, implode, reconstrói e renova, desorienta ao

fornecer a orientação por meio de possíveis enganos e possíveis verdades. É assim que a fêmea de orango *tango*, por exemplo, dança por outras linhas, faz-se compreender como “a orangovalsa” (Rosa, 2001a, p. 160). Eis que essa verdade sublime jamais poderia estar na realidade, mas tão-somente na palavra.

Cumprir recordar, nestas primeiras linhas, a “Nota da primeira edição”, de Paulo Rónai, na qual o estudioso menciona uma lista intitulada “Tabuleta”, onde Guimarães Rosa destacara o título *Ave, Palavra* dentre outros treze possíveis para o volume. Informação que parece irrelevante, porém não o é: a pluralidade das outras opções evidencia de antemão o caráter fragmentário da obra no que tange tanto ao seu conteúdo quanto à sua forma. Mais importante ainda, demonstra o peso que pode ter o título para a apreensão que fazem da obra os leitores, sobretudo no caso de um autor de renome como Rosa.

Conforme a “Tabuleta”, o escritor havia cogitado alternativas como “Azulejos amarelos”, “Conversas com tempo”, “Sortidos e retalhos”, “Reportagens”, “Desconexões”, “Via e viagens”, “Contravazios”, “Moxinifada”, “Almanaque”, “Poemas do esporádico”, “Exercícios de saudade”, “Meias-estórias” e “Oficina aberta” (Rosa, 2001a, p. 15). A despeito de algumas opções insólitas, no geral essas apresentam muito menos grandiloquência do que a variação escolhida. Enquanto *Ave, Palavra* traz consigo certo tom de revelação, certo peso atemporal como o da criação pelo verbo, as demais opções dariam ao volume aparência de simples coleção de escritos esparsos, ofuscando as pequenas epifanias poéticas observadas em parte dos textos. De fato, a alternativa selecionada pelo próprio autor contribui para a consolidação e manutenção das posições já legitimadas a seu respeito, as quais não raro o sustentam de maneira mitificada, como artífice da palavra descolado da realidade.

Tal consideração é pertinente para a análise de um dos textos constantes de *Ave, Palavra*. Trata-se de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, peculiar narrativa que escapa às classificações estanques e apresenta contornos de uma reportagem poética bastante fragmentária. Nela, a suposta veracidade da reportagem é solapada pela invenção do conto e pela rapidez da crônica. Mostrando-se colado à realidade, Guimarães Rosa traça um percurso para o vaqueiro sertanejo ao longo do tempo. Se, por um lado, o funde à atemporalidade do mito, por outro situa claramente seu trajeto na história da cultura e da literatura. Tudo isso sem deixar de lado aquele “ave, palavra” que lhe é tão caro, sem omitir o verbo como instância criadora, tanto para suas personagens, quanto para os reais vaqueiros do sertão.

A narrativa também se destaca por sua estrutura e pelas diversas referências intertextuais. No que tange à forma, o leitor sente-se desconcertado ao deparar-se com uma divisão em nada convencional. Segmentado em sete partes desiguais, demarcadas por algarismos romanos, o texto se desmembra, ainda, em trechos menores, ora intitulados de

modo descritivo (como “Apresentação dos homens”, “O aboio”, “O elenco dos vaqueiros”, “Saídos das distâncias”, “Extraídos de solidões” etc.), ora somente demarcados por três sinais gráficos como ♦ ♦ ♦. Tal fragmentação estrutural, sinalizada também pela assimetria entre as divisões apresentadas, evidencia-se no conteúdo do texto, que ganha inflexões à medida que os exercícios reflexivos do escritor se delineiam com mais precisão.

À estrutura fragmentária, acrescentam-se uma prolixa sintaxe e escolha lexical, assim como abundantes menções a intelectuais e obras. Originalmente publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro), em 1952, portanto antes da produção mais expressiva do autor, “Pé-duro, chapéu-de-couro” denota complexidade ao estabelecer diálogos com outros textos. Entre tais referências intertextuais, encontram-se a epígrafe de Luis de Góngora y Argote (religioso, poeta e dramaturgo castelhano do Barroco), o historiador grego Xenofonte, o jesuíta português Fernão Cardim, o historiador holandês Johan Huizinga, postos ao lado de Tomás Antônio Gonzaga, José de Alencar, Euclides da Cunha, o vaqueiro Manuelzão, além de remissões à *Ilíada* (cf. Costa, 2001, p. 83) e ao romance *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos. Vê-se portanto a erudição já apresentada pelo autor, bem como sua capacidade de fundir no corpo do texto um conjunto significativo de marcas das leituras que estarão presentes em sua obra futura.

Em “Pé duro, chapéu de couro”, o escritor parte de um fato real para traçar a gênese poética do vaqueiro, idealizado e complexo a um só tempo. Para tanto, deixa de lado qualquer precisão relativa à inauguração do Grande Hotel Caldas de Cipó – estância hidromineral no agreste baiano –, realizada na véspera e no dia de São João de 1952 com a presença de autoridades do governo federal, incluindo Getúlio Vargas, diversos ministros e diplomatas, além de cerca de seiscentos vaqueiros, mobilizados por Assis Chateaubriand (Lyra, 2006, p. 144). O evento, que é o mote inicial do texto, ganha espaço no primeiro parágrafo e logo cede lugar a uma retrospectiva que busca explicitar as raízes daquele “povo do boi” (Rosa, 2001a, p. 170), remontando aos primórdios bíblicos. Enquanto a informação cara à reportagem é relegada a segundo plano, o início do texto deixa-se marcar pelo estilo literário:

Reunindo redondo mais de meio milhar de vaqueiros, na cidade baiana de Cipó, no São João deste ano, para desfile, guarda-de-honra, jogos de vaquejada e homenagem recíproca entre o Chefe da Nação e os simples cavaleiros do Sertão Ulterior, o que Assis Chateaubriand moveu – além de colocar sob tantos olhos os homens de um ofício grave e arcaico, precisado de amparo, e de desferir admodo um *comando* de poesia – foi algo de coração e garra,

intento amplo, temero, indiminuível: a inauguração dinâmica de um símbolo. (Rosa, 2001a, p. 169, grifo original).

Segundo Guimarães Rosa, o encontro consistiu em “homenagem recíproca entre o Chefe da Nação e os simples cavaleiros do Sertão Ulterior”. Ainda que o “simples” atenuo o peso da afirmação, os sertanejos surgem não como vaqueiros do semiárido, mas como cavaleiros advindos de um sertão situado além, um tanto indefinível e grandioso. A escolha do termo “cavaleiros” é estudada, dado que o autor remonta a toda uma tradição histórico-literária presente no imaginário ocidental a respeito de disputas, bravura e honra. Tampouco é irrelevante situá-los no Sertão Ulterior, com maiúsculas, em contraposição ao Chefe da Nação, uma vez que tal designação lhes empresta um tom arcaico e grave, que parece sobrepor-se a certa normalidade da presidência – ponto ressaltado pelo fato de a homenagem ser “recíproca”, igualando a ambos.

De todo modo, se Assis Chateaubriand procede à inauguração dinâmica de um símbolo, este não é novo. Ao menos para Rosa, “antigo veio o tema: o de estrênuos pegureiros, que lutavam com anjos, levantavam suas tendas e vadeavam os desertos – Caldeia a Canaã um rastro de rebanhos, e o itinerário do espírito.” (2001a, p. 169). Tão antiga a temática, que se torna a-histórica, remonta ao tempo em que os pastores lutavam com nada mais, nada menos que anjos. Funde os tempos bíblicos de Abraão com aqueles da luta mítica entre homens e criaturas de outra ordem. Porém, tais pastores não são em absoluto simples humanos: a expressão “estrênuos pegureiros” é escolha capital para irmaná-los à grandiosidade do tema. Definidos por um adjetivo único, praticamente insubstituível, os pegureiros de Rosa são a um só tempo: 1) valentes, destemidos e corajosos; 2) zelosos, diligentes e cuidadosos; 3) persistentes, ferrenhos e tenazes. (cf. definição de “estrênuo” em Houaiss & Villar, 2009, p. 841).

Em poucas linhas, traça-se uma origem surpreendente, que dá a medida da importância que tem o homem do campo para o autor. De Caldeia a Canaã, traça-se um rastro de rebanhos e inicia-se o itinerário do espírito desse “povo do boi”, que após levantar suas tendas e vadear por desertos, espalha-se para despontar, segundo o percurso desenhado em “Pé duro, chapéu de couro”, no século XVIII brasileiro, quando reaparecerá na obra de Tomás Antônio Gonzaga. Por recurso a um hiato temporal, Guimarães Rosa deixa o terreno do mito, menciona os domínios do folclore e passa a situar o vaqueiro já no campo da literatura, lançando mão dos três versos iniciais de *Marília de Dirceu*. Neles, pontua o aparecimento daquele *epos*, isto é, do tom epopeico que lhe parece ser a característica marcante do mundo sertanejo, conforme deixará claro mais adiante. Ora, não é com outro termo, senão com este de raiz grega que procede à introdução do vaqueiro na literatura, como se afirmasse que o que aqui chegou não foi simplesmente um tema romanceável, mas a raiz épica de um povo:

Sem embargo, o *epos*, e por bem que cedo, aqui em ciclo e gestas se fizesse no folclore, emergiu só mais tarde na literatura.

De começo, nossa volumosa lida pastoril, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do árcade:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro...
(Rosa, 2001a, p. 170, grifo original).

Já presente no folclore, esse *epos* vaqueiro apenas toma corpo e se desenvolve ao alcançar o âmbito literário. Seu tom grandioso parece não se acertar com qualquer medida, sobretudo com as formas menos inflexíveis do folclore. Porém, tampouco no Arcadismo, em que Guimarães Rosa situa o aparecimento do vaqueiro em nossas letras, aquele acerto se consuma. Mesmo que não seja por falha dos poetas, mas por conta das demandas do estilo de época, certo é que pouco agrada ao *epos* vaqueiro a figuração árcade do homem do interior.

Atentando-se não só para os três versos de Gonzaga, como também para o restante do poema, segundo sugerem as reticências da passagem acima transcrita, compreende-se a reflexão rosiana quando sentencia que, naquele momento, a presença “subalterna e bronca” do pastor em nossas letras “desacertava das medidas clássicas”. Com efeito, na abertura de sua obra, Gonzaga delimita a posição do pastor da lírica: é aquele que traz, por um lado, certo bucolismo idílico; por outro, tem em si o ideal aristocrata de vida, dado que não é “algum vaqueiro, que viva de guardar alheio gado”, tem “próprio casal”, “mais as finas lãs” e os vizinhos respeitam o poder do seu cajado (Gonzaga, 1966, p. 3).

O vaqueiro rosiano notadamente não é esse, como jamais poderia ser em vista do distanciamento temporal que separa Gonzaga e Rosa. Contudo, a personagem árcade ainda parece desacertar das medidas de seu próprio tempo, se não pela fatura estética, pelo seu modo de ser, na perspectiva de Guimarães Rosa. Para o autor, o homem do “Sertão Ulterior” parece travar uma relação diferenciada com as posses, valorizando sobretudo o que lhe é próximo, como seus apetrechos de trabalho e os animais. Nesse sentido, têm pouca importância as finas lãs e a casa, ao contrário do gado, que sendo ou não alheio, é sempre motivo de atenção¹.

¹ Recorda-se aqui passagem da novela “Minha gente”, em *Sagarana*, quando Santana, José Malvino e o narrador encontram um vaqueiro que segue o rastro de um boi desgarrado, depois de ter pregado uma peça nos dois desconhecidos que o ajudavam. Malvino, que anteriormente havia

De qualquer forma, isso foi “de começo” (Rosa, 2001a, p. 170), para usar uma expressão rosiana. Fora do âmbito literário, desenvolveram-se processos socioculturais que contribuíram para a consolidação de determinadas tradições caras a Guimarães Rosa. O autor está ciente de tais processos, como atesta seu comentário encomiástico sobre a obra de Gilberto Freyre:

Gilberto Freyre, homem de espírito e ciência. Sistematizador, descobridor, grande crítico; e artista. Sabe ver, achar, pensar, inventar e pôr a reviver, remexer, experimentar, interpretar, alumiar, animar, influir, irradiar, criar. Mestre. Mas seu estilo – macio e falador, à vontade e imediato, exato e espaçoso, limpo e coloidal, personalíssimo e público, embebido de tudo e tão eficazmente embebedor, – já, por si, daria para obrigar a nossa admiração. (*In*: Freyre, 1984, p. XLII)².

Não surpreende, portanto, sua reflexão posterior àquela sobre o Arcadismo, quando dá mostras do que leu ao explicitar que “o boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo” (Rosa, 2001a, p. 170). Ao visitar estudos como os de Freyre, o escritor não só transforma em literatura esse conhecimento adquirido, como, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, deixa bastante claros seus procedimentos. Tanto que vai além:

No Centro, no Sul, ao Norte, a Oeste, por mão de trechos do interior fechado e aberto, e na beira das fronteiras, na paz e na guerra, se aviava o gado, com sua preia, sua cria, sua riqueza, seu negócio – léu de bando, contrabando, abactores e abigeatos – e as peripécias de um trato animado e primitivo, obrigador de gente apta e *fundador de longa tradição rusticana*. (Rosa, 2001a, p. 170, grifo nosso).

Imbuído de uma visão diacrônica, Guimarães Rosa desenha aos poucos uma “gênese do vaqueiro sertanejo” situada não apenas na literatura brasileira, mas também na história do país e no tempo a-histórico dos mitos de origem ocidentais. Neste ponto,

prestado atenção nos rastros sem nada dizer, explica-lhe exatamente por onde o animal passou e onde entrou no mato. Quando encontram os dois homens que vinham atrás, apesar de enfezados, estão ainda dispostos a ajudar o outro a recuperar um boi que não lhes pertence, a despeito da brincadeira de que haviam sido vítimas. (Rosa, 2001c, pp. 218-220).

² Na edição consultada (Freyre, G. (1984). *Casa grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. (23ª ed.). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora), este testemunho de Guimarães Rosa aparece, entre outros, reproduzido logo nas páginas iniciais, como ante texto.

interessa notar como a fundação “de longa tradição rusticana” teria ocorrido durante o processo de formação da sociedade brasileira, sobretudo no que se refere ao período de captura do gado xucro protagonizado principalmente pelos bandeirantes. Nessa linha de raciocínio, seriam fundados arraiais país adentro, conforme “o boi e o povo do boi” riscassem os caminhos da nova nação, entremeio às peripécias desse trato primitivo que obrigava aptidão.

Ainda assim, para Guimarães Rosa, são “mais obtidos, porém, e contados como *vaqueiros propriamente*, os do rugoso sertão que junta o Norte de Minas, porção da Bahia, de Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás” (Rosa, 2001a, pp. 170-171, grifo nosso). Há, então, um “vaqueiro *stricto sensu*”, claramente definido na concepção do autor, oriundo de todas as miscigenações tornadas possíveis pela dinâmica observada na formação do Brasil. É esta personagem marcadamente nacional que, segundo Guimarães Rosa, José de Alencar toma para si e ficcionaliza de maneira mais condizente com o fundo épico mencionado ao início deste trabalho:

Assim a apanhou Alencar – a figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mais indesejado da sugestão sã de epopeia, porquanto sua presença – esportiva, equestre, viril, virtualmente marcial – influi esse tom maior romanceável (...): sentido de refletir, no herói que a supera, a violência da natureza circundante. (2001a, p. 171).

Porém, deve-se atentar para o fato de que a percepção rosiana sobre o Romantismo não é de todo inocente ou determinista, mas fundada na apreensão de pressupostos culturais, como bem mostram suas reflexões acerca do papel dos desbravadores do Brasil durante o período formativo. Após considerar os caminhos trilhados por aqueles homens, o escritor une as conquistas do passado àquela espécie de ligação sentimental com as regiões ficcionalizadas. Talvez justamente por isso, surjam, em alguns momentos, laivos de idealização bastante fortes, que tendem mesmo para o ufanismo, muito embora acabem diluídos na competente síntese artística que cria caracteres e cenas em nada maniqueístas.

Na mesma linha, cabe notar que Guimarães Rosa discorre sobre vaqueiros bastante distintos entre si sem efetuar diferenciações precisas. Transita por termos como pastor, pegureiro, vaqueiro, vaqueiro sertanejo, boieiro, boieiro sertanejo e povo do boi, distinguindo-os apenas pela localidade, ao dizer que são “vaqueiros propriamente, os do rugoso sertão” (2001a, p. 170). Mas tal estratégia faz com o que o autor vá, aos poucos,

fundindo-os todos, traçando sua evolução histórico-literária, para culminar naquele que será o cerne das personagens rosianas.

Para chegar a esse ponto, Guimarães Rosa alude à obra de Euclides da Cunha, cuja força expressiva tanto lhe chama a atenção: “foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai.” (2001a, pp. 171-172). Desse modo, se no início o vaqueiro desacertou das medidas árcades devido a sua rudeza subalterna e, em seguida, ganhou grandiosidade épica ao superar a violência da natureza circundante, é em Euclides que a síntese artística irá alcançar seu mais bem acabado resultado.

Sob a ótica rosiana, “em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender” (2001a, p. 172). Com isso, por meio de uma proposital lacuna, percebe-se a preponderância do texto euclidiano sobre o alencariano. Guimarães Rosa não tece críticas à obra do segundo; pelo contrário, ressalta sua importância pela postura afirmativa em relação ao sertanejo, mas as ponderações acerca da obra de Euclides evidenciam certo silêncio sobre outras características da prosa de Alencar. Lançando mão dessa estratégia, Rosa coloca *Os sertões* em patamar mais elevado, impossibilitando que se saiba até que ponto a produção alencariana lhe agradava. Certo é, no entanto, que sua avaliação do retrato da guerra de Canudos demonstra tanto sua consciência sociológica da mestiçagem quanto o apuro do seu crivo estético.

Vinculando-se explicitamente à tradição representada pelos autores acima mencionados, Rosa prossegue sopesando as mudanças sofridas pelo tema e, para tanto, não hesita em propor, sobre Euclides, que “as páginas, essas, rodaram voz, *ensinando-nos* o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.” (2001a, p. 172, grifo nosso). Tais páginas, portanto, teriam feito história, uma história na qual Guimarães Rosa propositalmente se insere, ao sentenciar, na primeira pessoa do plural, seu caráter de ensinamento. Compreende-se que daquele ponto em diante não mais seria possível escrever como no Romantismo sobre o sertanejo, uma vez que a complexidade alcançada em *Os sertões* é de todo diferente – não necessariamente melhor ou pior – da anterior. Como ensina Santiago Nunes Ribeiro ao referir-se às contendas entre românticos e árcades, “a poesia brasileira da época anterior à Independência foi o que devia ser. (...) Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas ao seu tempo” (Ribeiro, 1974, p. 39).

Em trechos posteriores de “Pé duro, chapéu de couro”, Rosa postula o fim de um ciclo: “Daí, porém, se encerrava o círculo. De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos” (Rosa,

2001a, p. 172). Percebe-se, então, que a galeria de sertanejos formada posteriormente nas letras brasileiras não se enquadra no modelo de vaqueiro idealizado por Guimarães Rosa. Tal vaqueiro nada tem a ver com um Fabiano, de *Vidas secas*, ou um Chico Bento, de *O quinze*, os quais, protagonistas do neorealismo de cunho social, estão em luta com uma natureza extremamente rude e desprovidos das mais básicas estruturas da coletividade. O homem do sertão rosiano, por sua vez, supera a natureza selvagem com seu tom epopeico, ainda que sucumba frente à “civilização”, como é o caso em Euclides.

Desta forma, Guimarães Rosa vê a tradição em suspenso, como se aguardasse novo representante após os feitos de Euclides da Cunha, dado que “densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou” (2001a, p. 172). Embora Canudos tenha caído, o sertanejo não deixou de existir. Sua densidade dramática esperaria por novo ficcionista capaz de captar essa espécie de essência pela qual a estirpe sertaneja parece ter-se diferenciado. Tal representante surge justamente na pessoa de Guimarães Rosa, que, fica evidente, conduz o raciocínio para se autoproclamar o próximo na linha de sucessão. Antes de ficcionalizar, à sua maneira, os acontecimentos da inauguração em Cipó, o autor finaliza aquela que podemos considerar a primeira parte do texto com uma profissão de fé político-literária relativa ao significado da mobilização encabeçada por Assis Chateaubriand.

Segundo Rosa, “Assis Chateaubriand procura os vaqueiros, desembrenha-os, mobiliza-os no águio alevanto de uma adunada, (...) e faz com que representem ante nós sua realidade própria, decorosamente” (2001a, pp. 172-173). A esse comentário, adiciona uma nota de rodapé explicativa. Nela, demonstra consciência acerca do tom laudatório que professa, mas o justifica defendendo que estamos por demais “sonsos e céticos”, e por medo da opinião alheia perdemos a capacidade de “admirar e louvar, ou mesmo o módico dever de reconhecer”, o que lhe permite a ousadia: “se exagero, jus para o exagero” (2001a, p. 173).

O autor conclui considerando o vaqueiro sertanejo como espécie de símbolo nacional e sugerindo a necessidade de “prestigiar-lhes a fórmula etológica, o desenho biográfico, o capital magnífico de suas vivências – definindo em plano ideal a exemplar categoria humana do vaqueiro, em fim de fundá-la no corpo de nossos valores culturais” (2001a, p. 173). Finaliza, então, sua retrospectiva criadora alinhando-se a uma tradição. Assim o faz após diferenciar os inúmeros modos pelos quais o tema teria sido tomado ao longo do tempo e após apontar criativamente suas origens míticas. Com isso, sinaliza sua adesão à proposta programática esboçada naquela conjuntura, desejando ser o representante da fusão do homem rústico aos valores culturais ocidentais.

Cabe notar, entretanto, ao menos duas implicações desse pensamento. Primeiramente, Guimarães Rosa dá mostras de remontar a Alencar, local propício para a inspiração no que tange à grandiosidade com que merecem ser tratadas as personagens, e a

Euclides da Cunha, de onde provém não só a complexidade de caracteres como também a influência quanto ao manejo da palavra rebuscada. Em seguida, a aguda consciência acerca da regionalidade da temática, vista por meio da representação de costumes, crenças e valores, ganha importância. No caso rosiano, tal regionalidade assoma em pé de igualdade com um repertório de outras referências que, bem exploradas, enriquecem sua expressividade, como fica demonstrado desde o início em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, quando o autor remete as origens do “povo do boi” a um tempo a-histórico.

Considerando-se que a referida “reportagem poética”, na falta de outra definição, é de 1952, percebe-se como essas reflexões orientarão a visão de mundo rosiana projetada nas obras posteriores. O tom epopeico da vida sertaneja surgirá marcado, a um só tempo, pelas particularidades locais, pela historicidade de certos temas e pela pretensa a-historicidade de elementos míticos. Aglutinando-os todos, Guimarães Rosa fará suas personagens girarem em torno de problemas altamente regionalizados, ao mesmo tempo em que as conduz a reflexões que adquirem sentido num largo espectro imaginário por conta da não hierarquização de temas, valores e referências. Em sua obra, uma intertextualidade com a *Ilíada* inocentemente professada por um grupo de vaqueiros³ receberá o mesmo peso que a beleza do aboio que fala “ao bovino como interjeição direta” (2001a, p. 174).

Importa observar que a linha de raciocínio ora adotada distancia-se de afirmações como as constantes do livro sobre Guimarães Rosa da série Literatura Comentada, de Beth Brait. Segundo esta,

Tudo seria absolutamente pertinente para que se pudesse entender o momento histórico que abrigou esse grande escritor. Mas *nada*, nem mesmo os movimentos literários, ajudariam a entender a obra desse criador de linguagens. No caso do autor de *Grande sertão: veredas*, fica um pouco difícil, senão impossível, estabelecer relações claras e imediatas entre textos, época e tendências. (...) Só um lance de extrema ousadia permitiria afirmar que num momento histórico de intensa industrialização e urbanização o escritor teria saído em busca da expressividade insuspeitada da linguagem regionalista. (Brait, 1982, p. 98, grifo nosso).

Da mesma forma, o manual de literatura para Ensino Médio, de Helena Bonito Pereira, não segue outra direção ao buscar excluir uma ascendência a qual Guimarães Rosa fazia questão de se filiar. No manual, temos que:

³ Conforme episódio observado ao final do trecho intitulado “O elenco dos vaqueiros” (2001a, p. 174), no texto aqui analisado.

Retratando personagens de um ambiente rural, que vivem em vilarejos e fazendas do norte de Minas, num tempo indefinido e distante da ‘civilização’, Guimarães Rosa não chega a ser exatamente um escritor regional. Isso porque as situações vividas por essas personagens se passam num mundo irreal, encantado, cheio de símbolos, pondo em relevo situações que, aparentemente regionais, são universais. (...) Embora inspirada na fala regional, a linguagem criada por Guimarães Rosa para dar expressão a esse mundo não corresponde à fala do sertanejo, nem à de um narrador culto. (Pereira, 2000, p. 425).

Ambos os excertos acima transcritos ilustram um pensamento que é ainda hoje largamente difundido, denotando certa necessidade de desvincular o escritor mineiro de uma tradição vista como maldita e de má qualidade por nossa crítica literária. Em geral, nas histórias da literatura de renome, sempre que se faz imprescindível a aproximação entre o termo “regionalismo” e um dos grandes nomes de nossa prosa, tal procedimento é desprovido de reflexões aprofundadas e vem comumente acompanhado de um “mas”. Como se fosse impossível carregar o epíteto de “regional” e ainda assim ter qualidade, o onipresente “mas” age como uma ressalva, embora no caso de um Machado de Assis não haja qualquer ressalva ao fato de suas narrativas serem eminentemente urbanas.

Ainda que Guimarães Rosa se vincule claramente ao nosso regionalismo literário, o fato parece não ter chamado a atenção dos críticos, nem ter sido usado para renovar nossa visão acerca de uma corrente literária altamente desprestigiada por uma crítica de matriz modernista. Ao invés de partir de tais considerações para reabilitar a corrente e propor olhares renovados sobre ela, reexaminando autores que são sonogados antes mesmo de serem lidos, segue-se em grande medida sufocando outras perspectivas por meio de um proibitivo “mas”. Levando-se em conta que os exemplos dados provêm de duas obras introdutórias aos estudos literários, o problema se agrava, dado que é da formação de novos leitores que se trata.

Tal problemática vincula-se àquilo que T. S. Eliot muito bem explora em seu clássico ensaio “Tradição e o talento individual”, em que aponta que temos uma tendência a insistir, quando gostamos de um autor, nas características que o distingam dos demais, como se buscássemos encontrar aí algo de único, individual, uma essência só sua que o separe por completo dos demais artistas. Tentamos encontrar e isolar algo para que possamos apreciá-lo em sua unicidade. No entanto, aponta Eliot, “se nos aproximarmos do poeta sem esse preconceito deveremos descobrir que não apenas as melhores, mas as partes mais particulares do seu trabalho talvez sejam aquelas em que os poetas mortos,

seus ancestrais, assinalam sua imortalidade mais vigorosamente” (Eliot, 1950, p. 48, tradução livre).

Sob perspectiva similar, Jorge Luis Borges, no famoso texto “Kafka y sus precursores”, lucidamente aponta que “en el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges, 2005, p. 134, grifos originais). Não obstante, nem todos os precursores parecem agradar à crítica literária. No caso aqui observado – o qual, repetimos, estende-se para diversos estudos, até mesmo de pesquisadores renomados, como Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Antonio Candido, os quais abordamos em outro trabalho⁴ –, não é lícita a remissão ao regionalismo literário brasileiro, uma vez que a imagem imposta aos textos a ela vinculados raramente é positiva.

Caso tentássemos aliar as perspectivas de Borges e Eliot, deixando de lado as rivalidades que acompanham a noção de precursor, bem como a necessidade de encontrar uma essência artística peculiar a cada escritor, talvez pudéssemos perceber com mais percuciência como o telurismo, por exemplo, na obra de Guimarães Rosa está muito ligado àquele de Euclides e Alencar, sem que isso traga prejuízos à qualidade do texto. Pelo contrário, seguindo o que afirma Eliot, as passagens em que esses autores assinalam mais fortemente a sua presença revelam excelente acabamento artístico.

Para ficarmos apenas em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, destacamos uma passagem do trecho intitulado “Os de couro”:

Do mesmo jeito estes vieram da caatinga tórrida, hórrida, que é pedra e cacto e agressivo garrancho, e o retombado escorrer do espinhal, o desgrem de um espinheiro só, tranço de cabelos da terra morta ou reptar de monstro hirsuto, feito em pique, farpa, flecha, unha e faca.

E são de couro.

Surgiram da ‘idade do couro’.

Os ‘encourados’.

Homo coriaceus: uma variedade humana.

(2001a, p. 177, grifo original).

⁴ Ver “Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo”, disponível na Revista *Antares*, n^o4 – Jul/Dez 2010. Disponível em <em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/569/427>>.

Ora, é evidente a presença de Euclides da Cunha no tom da elocução, na força agressiva da escolha lexical, nas ideias de “idade do couro” e “os encourados”, assim como na designação científica atribuída à variedade humana por meio do apelo à língua latina. Com esse fundo histórico-literário demarcado, Guimarães Rosa se reporta ao grande narrador de Canudos sem abdicar de suas próprias características ou das qualidades positivas que elas lhe conferem. Enquanto expressões como “retombado escorrer do espinhal”, “desgrém de um espinheiro só” e “tranço de cabelos” trazem a marca rosiana, outras como a “caatinga tórrida, hórrida”, o “monstro hirsuto” e aquelas apontadas acima trazem consigo um matiz euclidiano. Da fusão das referências com a novidade, surge a força que se pode observar no trecho.

Segundo Guimarães Rosa, os homens reunidos em Cipó naquele São João de 1952 formavam um grupo de seiscentos “cavaleiros toscos, rijos de velha simpleza e arrumados de garbo, célebres semostrados no enorme fouvo nativo de seus trajes: cor de chão ou de terra ou de poeira, ou de caatinga seca de meio-do-ano; cor de suassurana [*sic*]; digamos: cor de leão” (2001a, p. 173). Novamente, enquanto a primeira parte aponta a marca rosiana no inusitado do léxico, na segunda a relação de proximidade com a terra remete a Euclides. Tanto aqui como em *Os sertões*, os vaqueiros são da cor do chão, e se nesta reportagem eles são também “cor de leão”, em Canudos a sua ferocidade leonina é posta à prova constantemente durante a terceira parte da obra.

Porém, não é apenas com a terra que o sertanejo rosiano se vincula. Afinal “de um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais – como num epigrama” (2001a, p. 177). Além da visita ao telurismo euclidiano, marcado pela simbiose entre solo e homem, verifica-se certa contiguidade em relação ao telurismo alencariano, caracterizado pela síntese entre homem e animal. Não é à toa que o autor afirmará, na passagem intitulada “O aboio”: “Escutei-os quando saltavam à uma o cantochão do aboio, obsessivo – bô e rebô – um *taurophthongo*; vibrado, ondeado, lenga-longo bubúlcito, entremeando-se de repentinos chamados de garganta, que falam ao bovino como interjeição direta (...)” (2001a, p. 174, grifo original).

Em Alencar, dois momentos precisos marcam essa mesma postura que aproxima homem e animal, sugerindo certa comunicação por empatia entre ambos, a qual é fruto não de delírios estilísticos de escritor, mas da proximidade em que convivem seres humanos, cavalos e bois nos rincões representados. É o que se verifica tanto em *O sertanejo* como em *O gaúcho*, cujas passagens seguem respectivamente transcritas:

O cavalo cardão, que ele montava, parecia compreendê-lo e auxiliá-lo na empresa; não era preciso que a rédea lhe indicasse o caminho. O inteligente animal sabia quando se devia meter mais pelo mato, e quando podia sem receio aproximar-se do comboio.

Andava por entre as árvores com destreza admirável, sem quebrar os galhos nem ramalhar o arvoredo. (Alencar, 2007, p. 17).

E:

Só em um caso o Canho castigava o ginete brioso: era quando o bruto se revoltava. (...) Fora desse caso do desafio, o rebenque e as chilenas eram trastes de luxo e galanteria. Somente usava deles em circunstâncias extraordinárias, quando era obrigado a montar em algum cavalo reiúno e podão, desses que só trabalham como o escravo embrutecido à força de castigo.

Tinha o gaúcho inventado uma linguagem de monossílabos e gestos, por meio da qual se fazia entender perfeitamente dos animais. Um hup gutural pungia mais seu cavalo do que a roseta das chilenas; não carecia de rédeas para estacar o ginete à disparada: bastava-lhe um psiu. (Alencar, 1955, pp. 70-71).

Se Guimarães Rosa demonstra consciência desse processo já em 1952, natural que venhamos a observar, em 1956, procedimento bastante similar em *Corpo de baile*, restando clara a continuidade no pensamento do autor e sua aproximação à maneira de ficcionalizar alencariana, ainda que provido de inovações estéticas oriundas do Modernismo. Em “Dão-Lalalão”, a relação travada por Soropita com sua montaria difere pouco daquela que protagonizaram, quase um século antes, Arnaldo e Manuel Canho:

Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. Desde um dia, sua mulher notara isso, com o seu belo modo abaianado (...) Soropita tomara o reparo como um gabo; e se fazia feliz. Nem dado a sentir o frio do metal da espora, mas entendendo que o toque da bota do cavaleiro lhe segredasse um sussurro, o cavalo ampliava o passo, sem escorrinhar cócega, sem encolher músculo, ocupando a estrada com sua andadura bem balanceada, muito macia. (Rosa, 2001d, pp. 27-28).

Guimarães Rosa, contudo, aponta para outro lado ao fundir no conjunto de sua obra um manancial de referências até então inédito na Literatura Brasileira. Se por um lado aponta para o regionalismo aqui evidenciado, por outro lado, sem desprestigiar-lo, também aponta para elementos emoldurados por um imaginário muito maior, a ponto de serem índices da cultura ocidental. É assim que procede, por exemplo, ao formular para a

vara de topar sertaneja – artefato essencialmente regional – uma origem que parece lançar fundações numa historicidade fora da História. Assim, ao mesmo tempo em que inicia um percurso que se pretende histórico, logo esvai essa possibilidade por conta da entrada no terreno do mito:

Mas sua façanha é a ‘topada’, e sua arma, cuja verdadeira, a vara-de-topar – simplíssimo parente do *ficheiroun* camarguenho, do tridente provençal em haste de castanheiro, do aguilhão semilunar dos de Creta, da Creta egeia, taurina e taurólatra, domadores dos bois primigênicos, gigantes, esmochados, às manadas. (Rosa, 2001a, p. 185, grifo original).

Antes que se possa pensar em uma origem provençal ou grega, logo surge a ressalva: “da Creta egeia”, civilização quase mil anos anterior àquela da Grécia Antiga. O autor vai além ao postular o caráter taurino e taurólatra daquele povo, o que irmanaria o louvar sertanejo ao boi àquela mesma e primitiva “taurolatria”. Sua façanha primordialmente regional ganha, então, o toque mítico da ilha do Minotauro, onde se domavam não os bois “primogênicos”, mas os “primigênicos”, que parecem portar, além de tudo, essa consciência pensante – que desaguara, anos antes, em “Conversa de bois”, novela de *Sagarana*.

Na incrível síntese alcançada pelo autor por meio de pares de oposição, a grandiosidade épica do homem rosiano reside em tratar-se de “vaqueiro nômade fixo, bestiário generoso, singelo herói, atleta ascético. O vaqueiro prudente e ousado, fatalista dinâmico, corajoso tranquilo. O bandeirante permanente. Um servo solitário, que se obedece” (Rosa, 2001a, p. 186). Em seu âmago, um paradoxo vivo, como talvez o seja todo e qualquer ser humano. Possivelmente daí advenha a força que faz dele esse servo a quem se obedece, porque dessa densidade é impossível sair incólume, e muitos desses homens-personagens jamais deixam de habitar as lembranças do leitor que se aventura pelas páginas de seus sertões.

Verifica-se portanto que a grandeza do texto rosiano não se funda na alcunha “regional, mas universal”. Tampouco é forjada a partir de reivindicações de parentesco com o *Ulisses* de Joyce e distanciamentos em relação aos conterrâneos de Canudos. Seu feito maior, cuja consciência Guimarães Rosa demonstra claramente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, é justamente congregar um enorme conjunto de referências sem hierarquizá-las. Guimarães Rosa toma para si a responsabilidade de continuar a *palavra* do sertanejo nas letras brasileiras como um *ave!* maior, do qual fazem parte tanto o mais peculiar imaginário do interior de Minas Gerais e arredores, quanto aquele no qual se insere largo repertório cultural do Ocidente. A partir desse procedimento, o autor constrói

ao longo da vida um universo no qual o “pé-duro” do gado e o “chapéu-de-couro” do sertanejo podem simbolizar metonimicamente todas as experiências humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alencar, J. de (1955). *O Gaúcho*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Alencar, J. de (2007). *O Sertanejo*. São Paulo: Martin Claret.
- Borges, J. L. (2005). Kafka y sus precursores. In *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Brait, B. (1982). *Guimarães Rosa - Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação.
- Costa, A. L. M. (2001). Homero no Grande Sertão. *Kléos*, 5/6, pp. 79-124. [Consultado em 17/11/2011]. Disponível em: <<http://www.pragma.kit.net/kleos/K5/K5-AnaLuizaMartinsCosta.pdf>>.
- Eliot, T. S. (1950). Tradition and the individual talent. In *The Sacred Wood: essays on poetry and criticism*. (7ª ed.). Londres: Methuen & Co. Ltd.
- Freyre, G. (1984). *Casa grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. (23ª ed.). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Gonzaga, T. A. (1966). *Marília de Dirceu*. Introdução de Afonso Arinos de Melo Franco. Ilustrações de Guignard. São Paulo: Martins.
- Houaiss, A. & Villar, M. de S. (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Lyra, M. de L. V. (2006). Guimarães Rosa: uma reflexão sobre a questão da identidade nacional. *Revista de Letras*, 28, Vol. 1/2, pp. 144-148. [Consultado em 17/11/2011]. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art24.pdf>>.
- Pereira, H. B. (2000). *Literatura: toda a literatura portuguesa e brasileira*. São Paulo: FTD.
- Ribeiro, S. N. (1974). Da nacionalidade da literatura brasileira. In Afrânio Coutinho (Org.). *Caminhos do pensamento crítico – Vol. I.*, pp. 30-61. Rio de Janeiro: Americana.
- Rosa, J. G. (2001a). *Ave, palavra*. (5ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2001b). *Tutaméia: terceiras estórias*. (8ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2001c). *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2001d). *Noites no sertão* (Corpo de Baile). (9ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Recebido: 28 de abril de 2014.

Aceite: 8 de setembro de 2014.