

Riobaldo e os Sádicos do Cachambi, figuras de alteridade

Prof. Ms. Roberto Círio Nogueira¹ (CESAMA/ FEM)

Resumo:

Análise comparativa com enfoque no caráter etnográfico de Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, e de A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro, de Rubem Fonseca. Considera-se que, no romance rosiano, o interlocutor silente de Riobaldo é um senhor que pontua, corrige e adéqua a fala do personagem ao gosto do leitor letrado, persistindo na relação de alteridade aí existente a mediação feita pelo intelectual citadino, o qual ainda fala pelo Outro. Quanto ao conto de Rubem Fonseca, o caráter etnográfico da literatura não resvala nessa prática tradutória, pois o narrador reproduz, por exemplo, uma pichação dos Sádicos do Cachambi no Teatro Municipal, preservando a desobediência dos marginais à norma padrão da língua, transmitindo, sem mediações, um enunciado que viola a cultura dominante. Sob esse viés, pretende-se demonstrar como a figuração de alteridade de autoria fonsequiana realiza-se mais diretamente do que a de Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Rubem Fonseca, literatura brasileira, etnografia, alteridade.

Introdução

Tio, você entendeu o que a gente quer dizer, não entendeu?, então foda-se [...]

Rubem Fonseca

Guimarães Rosa e Rubem Fonseca são autores de obras tão distintas em termos estético-temáticos que este se permitiu pontificar que nada tem a ver com aquele (FONSECA, 1995, p. 468), numa época na qual o primeiro já se encontrava plenamente consagrado no cânone da literatura brasileira. Fonseca inicia, com tal ruptura, uma nova tradição, em cujo cerne localiza-se uma forma de representar mais diretamente a(s) alteridade(s) da cultura dominante, eximindo seus narradores da função mediadora exercida pelo escrevente de Riobaldo, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*: aquele senhor que anota silente o relato memorialista de Riobaldo traduz a fala deste sertanejo ao gosto do leitor citadino de cultura eurocêntrica – conforme recomenda o próprio narrador, o qual, por sua vez, não se enquadra inequivocamente a uma figura de alteridade tanto pela sua cultura letrada quanto pela sua ascensão ao poder latifundiário que o podem situar no centro econômico-cultural do país. Já em *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, o narrador fonsequiano relata uma tentativa frustrada do protagonista do conto em corrigir a escrita dos marginais que picham o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os quais lhe respondem com o enunciado em destaque na epígrafe desse texto. A hipótese de leitura ora apresentada assenta-se, portanto, numa percepção segundo a qual Rubem Fonseca compõe uma figuração de alteridade mimeticamente menos metafórica do que a composta por Guimarães Rosa – um fabulista por natureza, re-inventor de sagas e lendas (cf. LORENZ, in: ROSA, 1994, p.33-4).

1 Riobaldo, o Outro (?)

Logo no início de uma entrevista concedida a Günter Lorenz, Guimarães Rosa assim comenta uma observação feita pelo seu interlocutor: “Chamou-me ‘homem do sertão’. Nada tenho em contrário, pois **sou um sertanejo**, e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros, porque significa que você os entendeu.” (Ibidem, grifo nosso). Ao assumir tal identidade com tamanha convicção, o médico, diplomata e poliglota cria uma *persona* de si mesmo vestindo a carapuça do sertanejo (no sentido teatral da expressão), com a qual disfarça seu papel de intelectual numa *mise-en-scène* em que “às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo.” (LORENZ, in: ROSA, 1994, p.35). Há, nesta rarefação da fronteira entre realidade e ficção, uma identidade que transita entre texto e autor, bem adequada ao ideal rosiano segundo o qual “o escritor deve ser o que ele escreve” (Ibidem, p. 48). Sendo assim, o interlocutor silencioso de Riobaldo pode ser considerado um duplo ficcional deste escritor mineiro, conforme suas próprias palavras permitem afirmar:

quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. Quando volto para junto deles, **sinto-me vaqueiro novamente**, se é que alguém pode deixar de sê-lo. (Ibidem, p.44, grifo nosso).

Sua ida ao encontro de um saber diverso ao da cultura letrada configura um comportamento semelhante ao do etnógrafo “que, imerso na convivência com o grupo observado, acumula conhecimentos capazes de lhe permitir uma percepção mais aguda em relação ao estilo de vida daquele grupo social”, afirma Anderson da Silva (2006, p.45). Como é sabido, Rosa detém uma consistente autoridade experiencial para representar os camponeses mineiros devido à sua considerável imersão nas raízes culturais daqueles vaqueiros. Raízes com as quais cultiva uma sólida relação de pertencimento como se constata neste depoimento autobiográfico: “nasci em Cordisburgo [...] em Minas Gerais: **sou mineiro**. E isto sim é o importante, pois **quando escrevo sempre me sinto transportado para esse mundo**. Cordisburgo.” (LORENZ, In: ROSA, 1994, p.30, grifos nossos). Mundo que implica um ambiente sócio-cultural marcado predominantemente pela vida rural. Logo, chama a atenção o fato de não se tratar dum observador tão distanciado do seu objeto quanto um antropólogo europeu que estuda índios xavantes na floresta amazônica, por exemplo. Mas mesmo assim, “não é possível ignorar a subjetividade inerente ao observador e ao processo de escrita desenvolvido por ele” (SILVA, 2006, p.45). O que aponta para a semelhança entre o trabalho do etnógrafo e o do tradutor, já que ambos se deparam, ao fim e ao cabo, com a “impossibilidade de manutenção da integridade do objeto traduzido” (Ibidem, p.43) na língua em que o inscrevem.

Sob essa perspectiva, a presente leitura do romance rosiano pretende complementar a análise feita por Silviano Santiago (1982) em *Vale quanto pesa: a ficção brasileira modernista*. O universo ficcional em questão, repleto de histórias oriundas da cultura sertaneja de transmissão oral, foi entendido pelo crítico como um movimento inaugural na literatura brasileira por ter apeado do poder de enunciação o narrador burguês cosmopolita, dando voz ao sertanejo, ao invés de falar em seu nome.

Com isso, passa o intelectual, cidadão e dono da cultura ocidental, a ser apenas ouvinte e escrevente, habitando o espaço textual – não com o seu enorme e inflado **eu** – mas com o seu silêncio. O intelectual é o escrivão de “idéias instruídas”, que só pode **pontuar** o texto de Riobaldo, como diz a psicanálise e o próprio narrador: “Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto” (Ibidem, grifos do autor).

Grande sertão: veredas é certamente isso. Também. Pelo menos esse é o aspecto mais imediatamente inteligível do discurso proferido por Riobaldo, um sujeito “sofismado de ladino” (ROSA, 2006, p. 11) como era chamado desde a infância. Tal qualidade permite entender a história deste personagem como um astucioso sofisma que pode levar muitos leitores a uma interpretação falaciosa do enredo no qual Riobaldo não se demonstra um herói no sentido clássico da palavra, ao contrá-

rio do que quer dar a entender. O mais importante para esse trabalho, no entanto, é notar como esse discurso é pontuado, corrigido, adequado, enfim, ao gosto do leitor burguês pela subjetividade daquele senhor intelectual.

Cabe aqui uma digressão a título de esclarecimento da hipótese em demonstração. Os apontamentos de Edimilson de Almeida Pereira (2003) acerca dos ritos do congado no interior de Minas Gerais apresentam-se úteis a esta leitura da prosa rosiana. Examinando as manifestações culturais mantenedoras da tradição religiosa banto-católica no interior do Estado, Pereira observa nesta prática religiosa marginalizada a existência duma elaboração estética na composição e execução de narrativas doutrinárias e de **cantopoemas** – categoria cunhada pelo pesquisador para designar a simbiose da palavra, da música e da dança realizada em tais rituais. Encontra-se nisto “a configuração de uma ordem literária tecida à margem do cânone literário brasileiro” dentro de uma abordagem que distende “as fronteiras teóricas na expectativa de entendermos como literatura as textualidades urdidas com técnicas e percepções de mundo diferentes daquelas empregadas pela literatura do cânone ocidental” (Ibidem, p.9). Mas se é necessário o alargamento das circunscrições conceituais acadêmicas para se perceber como literárias as criações dos religiosos banto-católicos, é porque sua textualidade permanece ainda rejeitada pelos “cânones do Classicismo, dos estilos de época e dos movimentos de vanguarda e pós-vanguarda” (Ibidem, p.10). Ora, é esse mesmíssimo cânone o consagrador da obra de Guimarães Rosa. Daí a pergunta: se a história de Manuelzão, por exemplo, fosse contada por ele próprio ao invés de traduzida por este escritor cosmopolita em *Corpo de baile*, tal narrativa teria sido inscrita no rol da Literatura ocidental ou rejeitada como os cantopoemas do congado mineiro?

Essa digressão meramente hipotética visa reforçar a legitimidade da interpretação segundo a qual o senhor que pontua o texto de Riobaldo desempenha a “atividade do etnógrafo [...] à semelhança daquela de um tradutor, que se estabelece no terreno fronteiro das linguagens” (SILVA, 2006, p.43). Nesse sentido, a composição de suas estórias é encarada como resultante de um processamento de elementos culturais antagônicos, o que deu origem a uma linguagem literária híbrida, descentrada, considerada recentemente por Marli Fantini (2004) como uma produção que não **apenas** colheu pura e integralmente o discurso do sertanejo à margem da cultura ocidental dominante. Conforme a autora explica:

Marcado pela itinerância entre várias identidades lingüísticas e culturais, o lugar de onde Guimarães Rosa fala é a fronteira heterotópica onde se mesclam línguas estrangeiras entre si e se entrecruzam várias geografias, culturas e alteridades. Ainda que seu referencial básico seja a língua portuguesa e suas variantes brasileiras empregadas nos usos lingüísticos do sertão mineiro, ocorre, na “língua rosiana”, uma visível hibridação entre o português e outros idiomas. A hibridação idiomática, realizada sob o concurso dos processos de composição, derivação e aglutinação, constitui microprocessos de “conversação” entre línguas e reproduz recursivamente o procedimento geral de transculturação, no plano lexical e mesmo no sintático (Ibidem, p.61).

O comportamento de etnógrafo/tradutor que Guimarães Rosa materializa através da literatura é então visto como o de um transculturador, ou seja, aquele que “desafia a cultura estática – porque presa à tradição local – a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados sem, contudo, perder sua textura íntima”, como pondera Fantini (2004, p.77) em diálogo com Angel Rama. De acordo com este ponto de vista, mesmo que a função do interlocutor de Riobaldo seja “servir de veículo para que esta manifestação não-privilegiada se faça ouvir longe do local de enunciação”, como disse Santiago (1982), este escrevente não é alguém que “**apenas** escuta a produção poética popular” (Ibidem, grifo nosso). Mesmo porque, devido à formação do narrador-protagonista dessa estória, sua prosa já não é mais composta por elementos de extração puramente popular. Sob esse viés, a leitura de Silviano Santiago parece algo paradoxal, pois ele mesmo reconhece que o estilo

rosiano de “deixar falar o **outro** comporta ainda uma visão elitista da literatura, visão da classe dominante”, tendo-lhe escapado talvez a observação de que o desenvolvimento de sua argumentação converge para o sentido etimológico do verbo traduzir, do latim *traducere*, cujo significado original é “conduzir além, transferir” (FERREIRA, 1999). Logo, quem transporta a fala de outrem para um lugar diferente de enunciação é, exatamente, um tradutor do outro, não seu mero escriba. Onde é possível considerar algo demasiado o uso do advérbio destacado nesta afirmação sobre *Grande sertão: veredas*: “o intelectual **apenas** serve para colher o discurso do indivíduo não-citadino, do ser não-incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira, do caboclo enfim” (SANTIAGO, 1982, grifo nosso).

Tal hipótese pode inclusive ser apoiada na re-avaliação de Willi Bolle (2000) a respeito desta questão. O crítico retoma o conceito de “jagunço-letrado”, cunhado por Walnice Nogueira Galvão (1972), que concebe Riobaldo como “uma figura dialética que realiza um trabalho de mediação entre o universo da cultura letrada e o mundo da cultura sertaneja, predominantemente iletrada” (BOLLE, 2000, p.224). É o que se observa nitidamente no excerto abaixo:

Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currallinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde do começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, **aprecio um bom livro**, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, **ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos** – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo (ROSA, 2006, p. 11, grifo nosso).

A citação evidencia como a cultura ocidental hegemônica não se encontra tão silenciada assim neste discurso, pois seu próprio sujeito demonstra conhecê-la razoavelmente bem. O que torna questionável a preterição do saber erudito pelo popular – ou do dominante pelo alternativo – na narrativa do *Grande sertão*. Pode-se considerar um tanto inexato, portanto, conferir ao interlocutor de Riobaldo o papel de registrador do “discurso [...] do ser não incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira” (SANTIAGO, 1982). Tal qualificação desconsidera o hibridismo cancliniiano da formação intelectual de Riobaldo, cuja abrangência inclui não só certas disciplinas do nível fundamental de ensino, mas também hagiografias – narrativas sobre vidas de santos classificadas por Antônio Saraiva e Oscar Lopes (2001) como gênero pertencente à tradição literária portuguesa medieval – e quiçá a leitura de alguma peça do Padre José de Anchieta destinada à catequização dos povos nativos da então colônia, pelo que se pode deduzir do gosto de textos da autoria de certo “missionário esperto engambelando os índios” (ROSA, 2006, p. 11).

De acordo com este entendimento, a identidade transcultural de Riobaldo assemelha-se à do *pachuco*, figura estudada por Silviano Santiago (2006) em seu último livro, intitulado *As raízes e o labirinto da América Latina*. Este seu ensaio oferece elementos bastante pertinentes à leitura da obra rosiana conforme a desenvolvida por ora. Examinando a crise de identidade dos latino-americanos residentes nos Estados Unidos, o estudioso observa a constituição de uma nova identidade, nem plenamente estadunidense, nem tampouco destituída da “textura íntima” referida por Fantini (2004, p.77). Para designar tais migrantes, Silviano toma emprestado de Octavio Paz o termo *pachuco* e explica tratar-se de um:

produto da exterioridade ambígua que vivencia por ter perdido os referenciais dados pela história e a geografia natais (o camponês deserdado que emigra) e por não

acatar os novos referenciais em que deve se encaixar (o *american way of live*). Sobrevive entre um e o outro referencial. (SANTIAGO, 2006, p.47).

Também se incluem neste entre-lugar aqueles que, apesar de permanecerem no mesmo território, foram submetidos ao deslocamento cultural “do processo de americanização do globo no plano econômico” (SANTIAGO, 2006, p.47) que impulsionou a urbanização e industrialização do Brasil, sobretudo a partir dos anos 60 do século passado.

As conseqüências desse processo já se faziam sentir, mesmo de modo incipiente, em *Grande sertão: veredas*, como se comprova com o comentário sobre “um [menino] duns dez anos, chamado **Valtêi – nome moderno, é o que o povo daqui agora apreciava**, o senhor sabe” (ROSA, 2006, p. 10, grifo nosso). A origem estrangeira deste nome próprio, *Walter*, indicia a negociação entre as raízes sertanejas, distantes da cultura eurocêntrica, e a modernidade relativamente cosmopolita – porque subordinada, em sua fase tardia, à hegemonia bélica e econômico-cultural dos Estados Unidos. Tal negociação implica um movimento tradutório (no sentido etimológico da palavra) no qual diversos elementos oriundos da cultura letrada dominante são conduzidos e incorporados aos usos e costumes dos sertanejos. Este fenômeno, certamente, não poderia escapar à observação de Riobaldo, sujeito que já em tenra idade era chamado **ladino**, isto é, “intelectualmente fino”, do tipo que fala bem a língua vernácula (como atesta o dicionário Aurélio). Em suas palavras: “Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada” (ROSA, 2006, p. 20). Isto reflete a incorporação do **eu** pelo **outro**, entendidos conceitual e respectivamente como entidade representativa da cultura eurocêntrica e sua relativa alteridade, no caso, a sertaneja. O procedimento de transculturação operado por Riobaldo supera dialeticamente a relação hierárquica que subordina cultural e sócio-economicamente este **outro** em relação àquele **eu**. De tal procedimento resulta, enfim, uma nova identidade, uma identidade híbrida.

2 O Outro em discurso direto

Num contexto diverso, referente ao anacronismo de uma produção literária comprometida com a invenção da brasilidade, Rubem Fonseca afirma – através de seu *alter ego*, o escritor-protagonista do conto *Intestino grosso* – que “nada [tem] a ver com Guimarães Rosa” porque está “escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade” (FONSECA, 1995, p. 468). Deslocando tal ruptura para o assunto deste trabalho, pode-se dizer que é justamente a heterogeneidade intrínseca ao espaço urbano, onde “tudo que é sólido se desfaz no ar” (MARX & ENGELS, *apud* SANTOS, 2000, p.23), o que permite ao **outro** falar mais diretamente na prosa fonsequiana do que na de seu antecessor. A crescente intransitividade das relações sociais nas grandes cidades contemporâneas tende a anular qualquer tentativa de mediação entre **o eu** e **suas alteridades**. É o que se observa num episódio do conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, na qual a figuração do tradutor é agressivamente descartada por dois sujeitos desajustados em relação à cultura dominante. Ao contrário do que acontece com Riobaldo e seu escrevente, estes marginais (tanto na qualidade de excluídos quanto na de delinquentes) transmitem sua mensagem à elite sócio-econômica violando um de seus símbolos mais emblemáticos, dispensando a pontuação paternalista do etnógrafo de pensamento eurocêntrico:

O Teatro Municipal anuncia uma récita de ópera para o dia seguinte, a ópera tem entrado e saído de moda desde o início do século. Dois jovens escrevem com spray nas paredes do teatro, que acabou de ser pintado e exhibe poucas obras de grafiteiro, **NÓS OS SÁDICOS DO CACHAMBI TIRAMOS O CABASSO DO MUNICIPAL GRAFITEROS UNIDOS JAMAIS SERÃO VENSIDOS**; sob a frase, o logotipo-assinatura dos Sádicos, um pênis, que no princípio causa estranheza aos estudiosos da grafitologia mas que já se sabe ser de porco com uma glândula humana. “Hei”, diz Augusto para um dos jovens, “cabaço é com cê-cedilha, vencidos não é com s, e falta um i no grafiteiros.” O jovem responde, “Tio, você entendeu o que a gente

quer dizer, não entendeu?, então foda-se com suas regrinhas de merda.” (FONSECA, 1995, p. 600).

Nesta narrativa literária incluída no cânone literário brasileiro pós-vanguardista, a fala do **outro** emerge diretamente, opondo-se à possibilidade de mediação, ao contrário do que se opera com o discurso de Riobaldo corrigido pelo intelectual cidadão durante seu processo de escrita. Estes jovens pichadores, muito além de transgredirem a norma padrão da língua portuguesa, ainda cravam a sua marca de diferenciação sócio-cultural num edifício-símbolo da civilização ocidental. O **outro** agora dispensa tradutores para mandar o seu recado.

Algo semelhante Michel Maffesoli (2004, p.32) observa em relação à gíria, traço marcante da linguagem de jovens (como os acima citados):

empenhado[s] em exprimir um mundo diferente daquele que a ordem estabelecida pretende impor. A poética da gíria, como a de qualquer língua secreta, remete a uma espécie de **sabedoria demoníaca** [grifo do autor], que enfatiza a inteireza do ser, ainda que em seus aspectos menos atraentes. Afinal, os humores, em suas diversas secreções, também são necessários ao equilíbrio corporal, garantindo seu bom funcionamento. Não seria possível dizer o mesmo a respeito do corpo social?

Sob a luz de um pensamento descentrado como esse, a passividade do Teatro Municipal diante da penetração imposta por corpos estranhos ao seu organismo cultural pode ser compreendida como uma forma não idealizada, mas possível de integração entre o **eu** e o **outro**, o centro e a periferia, o dominante e o subalterno. Tal percepção não disfarça, em momento algum, o conflito existente nesta relação de alteridade. Mas tenta, por outro lado, subverter a potencial intransitividade que lhe é inerente a uma solução dialética mais construtiva e razoavelmente viável para a superação da herança colonial brasileira (a qual é responsabilizada, inclusive, pela extensão do etnocídio indígena desde 1500 até hoje, a exemplo do caso Raposa Serra do Sol, coberto recentemente pela mídia, inclusive por RIBEIRO, 2008). O relativismo deste ponto de vista observa o narrador fonsequiano submetido a um “eclipse total” da figura do tradutor enquanto o **outro** fala com Augusto, mais um dos duplos ficcionais de Rubem Fonseca. Há nisto uma ocultação maior do que a ocorrida com aquele “senhor, com toda leitura e suma doutoração”, instruído em “altas idéias” (ROSA, 2006, p. 11), que, no fundo, auxilia Riobaldo a ajustar sua fala sertaneja ao cânone literário brasileiro de formação eurocêntrica. A faceta etnográfica da obra fonsequiana parece, então, isenta do projeto transculturador que marca a prosa de Guimarães Rosa, pois naquela o **outro** fala de modo mais direto, dispensando e até afrontando um mediador tal como o personagem Augusto – escritor do livro *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, homônimo ao conto de seu criador; eis aí o conjunto de intersecção que permite considerar mais este personagem como um *alter ego* ficcional de Rubem Fonseca, tal como ocorre em *Intestino grosso*, cujo título é homônimo ao livro escrito pelo protagonista do conto.

Diante desta impossibilidade de transculturação, reitera-se a tese segundo a qual Rubem Fonseca não tem nada a ver com Guimarães Rosa, pois este se demonstra absolutamente consciente e comprometido com uma estratégia tradutória de criação literária, assumida nesta enunciação: “no fundo, **enquanto vou escrevendo, eu traduzo**, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos num idioma próprio, meu.” (LORENZ, In: ROSA, 1994, p.35, grifo nosso). Levando-se em conta que “a tradução é uma leitura da tradição” (CAMPOS, 1981, p.188), a prosa rosiana pode ser considerada então como o resultado de uma interpretação da cultura popular do sertão mineiro, colhida pelo intelectual cosmopolita e trans-criada pelo escritor/transculturador. Não fosse assim, caso apresentasse a produção poética cabocla em seu estado puro (vale dizer bruto?) ao público especializado (ou elitista) das faculdades de Letras e academias literárias, qual seria a situação de tal escrita perante o cânone literário? Similar à dos cantopoemas e narrativas de preceito do congado mineiro ou à da pichação dos Sádicos do Cachambi no Teatro Municipal?

Conclusão

Sem a pretensão de encerrar nos limites desse trabalho uma questão tão complexa, a conclusão a qual se pode chegar, por ora, é a de que ambos os autores estudados conseguiram figurar determinadas alteridades de um modo fértil de interpretações. No caso de Guimarães Rosa, o outro é o sertanejo, cujas comunidades que habitam o interior semi-árido do país foram historicamente excluídas do projeto civilizatório restrito à margem litorânea do território brasileiro. Como demonstram *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e sua reescrita em chave crítica (cf. BOLLE, 2000, p.168) que é *Grande sertão: veredas*, as tentativas de imposição do modelo civilizador europeu aos sertanejos configuram um exemplo nítido de etnocídio que poderia acrescentar-se no rol abaixo, elaborado por Michel Maffesoli (2004, p.33):

É interessante observar que de São Paulo a Santo Agostinho, dos filósofos do Iluminismo às diversas teorizações hegeliano-marxistas, o universalismo judaico-cristão próprio da tradição ocidental tem-se empenhado furiosamente em teorizar, em tentar pôr em prática o bem. Da “Cidade de Deus” à sociedade perfeita, vamos encontrar a mesma tensão: mobilizar as energias individuais e sociais para concretizar um remate, uma parúsia que eliminasse a parte obscura do humano. Não menos interessante é observar que da Inquisição aos diferentes *gulags*, passando por todos os etnocídios e colonialismos recentes, semelhante utopia não se realizou sem danos. [...] Com demasiada frequência a colonização, o imperialismo, o comunismo e os diversos monoteísmos de ambições expansionistas são analisados em seus excessos – o racismo colonialista, o stalinismo, a Inquisição, a destruição das culturas originais, a imposição das religiões ocidentais pelos missionários. No entanto, esses “desvios” constituem a consumação lógica e inelutável de uma visão universalista do mundo. A partir do momento em que o Ocidente representa “a civilização”, é legítimo que ela seja imposta em detrimento das culturas nativas; se o comunismo representa um Estado melhor, pode e deve ser instaurado por meio da violência. E isto inclui os integristas atuais, que de certa forma respondem, exacerbando sua diferença, à tentação sempre hegemônica da democracia.

Por outro lado, tangente às estruturas de poder do sistema coronelista instaurado no sertão, ao longo do enredo de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo evolui de um pobre menino bastardo para a posição de latifundiário, passando pela condição de chefe de bando jagunço. Nesse contexto, tal passagem pode ser entendida como um movimento pelo qual ele deixa de ser o Outro diante dos donos do poder na região em que habita. Conforme Bolle (2004, p.116-7):

em Guimarães Rosa, a localização do sistema jagunço numa região limítrofe com os centros do poder, incluindo o território do Distrito Federal, confere ao texto o caráter de um retrato alegórico do Brasil. O que significa essa encenação de bandos organizando o crime e exercendo o poder no planalto central? O sistema jagunço, enquanto instituição situada ao mesmo tempo na esfera da Lei e do Crime, deixa de ser um fenômeno regional e datado, para tornar-se uma **representação do funcionamento atual das estruturas do país** [grifo nosso].

Além disso, há o fato da incorporação da cultura letrada européia ou eurodescendente pelo personagem-narrador que perde a pureza de sua alteridade cultural fundindo-a na cultura ocidental. Desse processo de transculturação resulta uma cultura híbrida, na qual o Outro e o Eu imiscuem-se, tornando rarefeitas as fronteiras que antes os separavam.

Esses dois elementos da prosa rosiana compõem o conjunto de seu projeto literário em cujas bases encontra-se a intenção de elaborar alegoricamente uma imagem hegemônica da identidade

nacional, a qual fosse capaz de abrigar sob si a vasta heterogeneidade inerente à noção dialética de brasilidade.

Algo que não integra o projeto literário fonsequiano, o qual, ao retratar o Brasil urbano contemporâneo, depara-se com o desenraizamento de antigas tradições culturais brasileiras, que se desfazem no ar devido ao impulso da modernidade tardiamente implantada no país. Neste cenário, as relações sociais de alteridade tornam-se cada vez mais intransitivas, cujas vias de manifestação apresentam ora uma retomada da violência colonial, executada pela classe dominante sobre a imensa massa de excluídos, como é o caso do conto *O outro*; ora uma forma de reação desses marginalizados àquela violência primeva, os quais penetram pela força os ambientes da classe dominante, tal como no conto *Feliz ano novo*.

Diante desta apocalíptica situação na qual a sociedade brasileira submergiu em meados do século passado, a opção estética encontrada por Rubem Fonseca para melhor representá-la foi a sua “linguagem de superfície” (LIMA, 1981, p.152), que consiste na ampliação do lugar comum, do clichê, do recurso à antiliteratura para criar paradoxalmente o texto literário. É aí que o *Outro*, a partir de sua condição de excluído das benesses do capitalismo e de sua extração cultural iletrada, tem a possibilidade de falar diretamente aos leitores burgueses de cultura globalizada; dispensando, tal como os Sádicos do Cachambi, não só a aprendizagem ladina do vernáculo como também o trabalho de um tradutor “com toda leitura e suma doutoração” instruído em “altas idéias” (ROSA, 2006, p.11), ao qual Riobaldo submete seu texto.

Referências Bibliográficas

- [1] FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. Org. Boris Schnaiderman. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- [2] LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Guimarães Rosa: ficção completa**. 2 vols. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994, vol. I, p.27-61.
- [3] SILVA, Anderson da. **Vozes etnográficas: ler(se) e escrever-(se) (n)o outro**. Tese de Doutorado em Letras apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.
- [4] SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa: a ficção brasileira modernista. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.25-40. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/vale.html>>. Acesso em: 02 mai. 2007.
- [5] ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Acompanhado do catálogo e DVD da Exposição *Grande sertão: veredas*, dirigida por Bia Lessa.
- [6] PEREIRA, Edimilson de Almeida. Poesia no meio da rua, no meio do mar: notas sobre ritualidade e estética na cultura afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Terezinha V. Zimbrão da (org.). **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p.9-32.
- [7] FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: Ateliê, SENAC São Paulo, 2004.
- [8] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio eletrônico – século XXI**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. *Software* Versão 3.0.
- [9] BOLLE, Willi. grandesertão.br ou: a invenção do Brasil. In: MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza (org.). **Descobertas do Brasil**. Brasília: Ed. UnB. 2000, p.165-240.
- [10] SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 4ª ed. Porto: Porto Editora, s/d.

- [11] SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- [12] SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- [13] MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**: resumo da subversão pós-moderna. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.
- [14] RIBEIRO, Jeferson. **Arrozeiro da reserva indígena Raposa Serra do Sol teme por novos conflitos**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL581461-5598,00.html>>. Acesso em: 6 jun. 2008.
- [15] CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.179-209.
- [16] BOLLE, Wille. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- [17] LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In: _____. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1981, p.144-158.

¹ **Roberto Círio NOGUEIRA, Prof. Ms.**

Colégio Integrado de São Lourenço (CESAMA)
Centro Superior de Ensino e Pesquisa de Machado (CESEP)
nogueirabeto@hotmail.com