

## Capítulo 1: Literatura e política: (im)possibilidades brasileiras

*A política da literatura não é a política de seus escritores. Ela não está relacionada ao seu engajamento pessoal, às questões políticas e às lutas de seu tempo. Nem aos modos de representação de eventos políticos, da estrutura e das lutas sociais em seus livros. O sintagma “política da literatura” significa que a ela “exerce” uma política enquanto literatura (...) <sup>1</sup>*

*Jacques Rancière*

### 1.1. Jacques Rancière e a política da literatura

As duas histórias estudadas neste trabalho, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti”, trazem como personagens centrais – Nhô Augusto, Lala e Miguel – indivíduos que foram “deslocados” de seu lugar original e a quem se pede, de diferentes maneiras, que encontrem sua destinação em novos espaços sociais. Essa redefinição de lugares e destinações é feita dentro de um jogo complexo de vozes e por meio de uma linguagem marcadamente nova na literatura brasileira. É essa redefinição de espaços e novidade narrativa que imprime às obras um caráter político, uma vez que

[...] retira as situações sociais e as personagens de sua realidade material de todo dia e as coloca como elas realmente são, um tecido fantasmagórico de signos poéticos, que são também sintomas históricos<sup>2</sup> (RANCIÈRE, 2004, p. 19).

Jacques Rancière, na sua discussão sobre a relação entre a estética e a política, cunha duas expressões significativas para se compreender o que pode ser considerado como uma política da literatura: a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) e a letra muda (RANCIÈRE, 2004). Por “partilha do sensível” compreende-se o entrelaçamento de vozes que compõem a realidade e sob qual regime elas são compartilhadas socialmente. Para o autor, a literatura pode exercer um regime democrático de partilha do sensível, uma vez que ela questiona as hierarquias pré-definidas socialmente. Isso está intimamente relacionado à “letra muda”. A palavra literária, inicialmente, não tem voz, mas carrega uma potencialidade de alcance não encontrada em outros discursos: ela pode alcançar *qualquer* pessoa de *qualquer* forma, permitindo uma identificação e um reposicionamento dos lugares sociais pré-estabelecidos.

#### A política possível do texto literário

[...] (é) uma partilha do sensível, do visível e do dizível, que permite (ou não permite) que um dado específico apareça; que permite ou não que sujeitos específicos nomeiem ou falem sobre esses dados. É um entrelaçamento entre modos de ser, de fazer e de dizer. A política da literatura significa, portanto, que a literatura como literatura está envolvida nesta partilha do

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de “The politics of literature” são livres, por isso deixo em nota os trechos originais:

“The politics of literature is not the politics of its writers. It does not deal with their personal commitment to the social and political issues and struggles of their times. Nor does it deal with the modes of representation of political events or the social structure and the social struggles in their books. (RANCIÈRE, 2004, p. 10)

<sup>2</sup> “It takes social situations and characters away from their everyday, earth-bound reality and display them for what they truly are, a phantasmagoric fabric of poetic signs, which are historical symptoms as well. For their nature as poetic signs is the same as their nature as historical results and political symptoms.” (RANCIÈRE, 2004, p. 19)

visível e do dizível, nesse entrelaçamento de ser, fazer e dizer que molda um mundo comum controverso<sup>3</sup>. (RANCIÈRE, 2004, p. 10)

O filósofo, em seu artigo “The politics of literature”, estuda como esse processo se dá na narrativa dos chamados “realistas franceses”, principalmente Flaubert. Neles, fica claro um jogo de questionamento da instituição literária, uma vez que quebram com a hierarquia aristotélica dos lugares de fala. Em Flaubert, todo e qualquer personagem é mostrado independentemente da autorização social de seus discursos. Para Rancière, essa partilha do sensível por meio de uma “letra muda” fala mais do que qualquer tipo de política deliberadamente escrita. Ele acredita que esses autores têm como princípio mostrar “as atividades do mundo chamadas prosaicas como um enorme poema – um tecido enorme de signos e traços, de signos obscuros que tinham de ser mostrados, desdobrados e decifrados”<sup>4</sup> (RANCIÈRE, 2004, p. 18). Essa reconstituição do regime de falas é, também, análoga ao que o autor define como democracia. Para ele, democracia não é um regime político e nem um grupo de pessoas a ser governado, mas a própria falta de um regime político, na medida em que transforma o direito de posse de um grupo em um espaço de todos (RANCIÈRE, 2011). Quando tomamos esse conceito e o aplicamos no espaço da arte, e, por extensão, da literatura, pode-se afirmar que os textos literários podem ser mais ou menos democráticos na medida em que permitem ou não que certas vozes apareçam na tessitura do discurso.

A partir dessas definições, parece possível fazer algumas afirmações sobre a política da literatura nas obras de Guimarães Rosa. Talvez o que fique mais evidente nas leituras que se faz do autor seja exatamente a mescla de referências “populares” e “eruditas” cuja hierarquia é rearranjada no discurso, tanto que uma construção vinda da erudição linguística do autor pode passar por uma criação do português regional e o uso de uma expressão arcaica do português por um neologismo inventivo. Carelli (2003), ao estudar a linguagem de *Grande sertão: veredas* em comparação aos romances de Luandino Vieira, afirma que a “língua do sertão” (CARELLI, 2003, p. 232) construída por Rosa no romance provém muito mais do seu vasto conhecimento do português e de outras línguas do que necessariamente da apropriação de uma linguagem sertaneja.

A partilha do sensível aqui, como em Flaubert, de maneiras distintas, pode ser lida como democrática. Abarcam-se, nessa perspectiva da política do texto literário, dois importantes pontos para a compreensão dos textos aqui estudados: a estrutura narrativa e o tratamento estético do homem rural brasileiro. Esse caráter político da literatura parece, portanto, ideal para a análise da literatura de Guimarães Rosa. Entretanto, essa leitura implica uma contradição imposta exatamente por tratar de um contexto nacional muito diverso daquele francês do século XIX: como equacionar a força modificadora da palavra democrática da literatura com um espaço social em que o texto literário é luxo de poucos? Poderiam os homens subalternizados de nossa sociedade falar por meio de textos como o de Rosa?

---

<sup>3</sup> “It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing and ways of speaking. The politics of literature thus means that literature as literature is involved in this partition of the visible and the sayable, in this intertwining of being, doing and saying that frames a polemical common world.”

<sup>4</sup> “the so-called world of prosaic activities as a huge poem—a huge fabric of signs and traces, of obscure signs that had to be displayed, unfolded and deciphered.”

## 1.2.Literatura: a instituição e a responsabilidade

Em entrevista intitulada “Esta estranha instituição chamada literatura”<sup>5</sup>, Jacques Derrida, ao falar sobre o que ele considera seu ingênuo interesse pelo texto literário na adolescência, faz a seguinte afirmação:

[...] a literatura parecia para mim, de forma um tanto confusa, ser a instituição que pode dizer tudo, de qualquer maneira. O espaço da literatura não é somente aquele de uma ficção instituída, mas também de uma instituição ficcional que se permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, unir, por tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar ao formalizar, mas dizer tudo é também fugir das proibições. Libertar-se de todos os campos onde a lei possa se impor. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou superar a lei. Ela permite, portanto que se possa pensar a essência da lei na experiência deste “tudo dizer”. É uma instituição que tende a ultrapassar a ideia de instituição. (DERRIDA, 1992, p. 36)

A afirmação acima sugere que a literatura é, ao mesmo tempo, uma instituição – aquele espaço de fala reconhecido socialmente pela ficcionalidade e pela poesia – e uma possibilidade de questionamento da instituição, já que a ela é permitido qualquer discurso, mesmo um contra a própria instituição (ela é uma “instituição anti-institucional”<sup>6</sup> (DERRIDA, 1992, p. 58). Ou seja, para Derrida, à literatura – na voz de seus escritores e críticos – cabem duas possibilidades distintas: a primeira, de afirmar que “isto é só literatura, não é realidade”; a segunda, de dizer contra a norma, contra a instituição dessas mesmas formas de poder. A primeira afirmação nega que o texto literário tenha qualquer influência ou interferência no real, ou seja, nega uma responsabilidade atrelada ao discurso, à voz. A segunda pressupõe que o texto literário está sempre intimamente ligado a certas ideologias e pontos de vista socialmente pertinentes. Conceber a literatura a partir dessa segunda premissa é compreendê-la como uma instituição que traz ao corpo da vida social vozes e interlocuções livres, nas quais podem aparecer diferentes tipos de locutores e as mais diversas possibilidades de ação, e que ela, portanto, impõe certa responsabilidade ética a autores e leitores, uma vez que, sendo política, está invariavelmente atrelada a uma “ética de grupo”:

Poder-se-á também dizer, por outras palavras, que, à diferença entre moral e Política, ou entre *ética da convicção* e *ética da responsabilidade*, corresponde também a diferença entre ética individual e ética de grupo. A proposição de que o que é obrigatório em moral não se pode dizer que o seja em Política, poderá ser traduzida por esta outra fórmula: o que é obrigatório para o indivíduo não se pode dizer que o seja para o grupo de que o indivíduo faz parte. (BOBBIO, 1998, p. 961)

Apesar de parecer simples questão de se separarem, então, os textos em duas supostas “categorias”, a daqueles que repetem a instituição e a daqueles que a questionam, ou, trazendo novamente as reflexões de

---

<sup>5</sup> Tradução livre feita por mim da versão inglesa “That strange institution called literature”, publicada em “*Acts of literature*”. No original:

“(…) literature seemed to me, in a confused way, to be the institution which allows one to say everything, in every way. The space of literature is not only that of an instituted fiction but also a fictive institution which in principle allows one to say everything. To say everything is no doubt to gather, by translating, all figures into one another, to totalize by formalizing, but to say everything is also to break out of prohibitions. To affranchise oneself – in every field where law can lay down the law. The law of literature tends, in principle, to defy or lift the law. It therefore allows one to think the essence of the law in the experience of this “everything to say”. It is an institution which tends to overflow the institution.”

<sup>6</sup> Há diversas traduções para a expressão “institutionless institution”, aqui escolhi a feita pelo professor Marcos P. Natali em seu artigo “Questões de herança: Do amor à literatura (e ao escravo)” (NATALI, 2012, p. 10)

Rancière, aqueles que exercem uma partilha do sensível não hierarquizada e aqueles que a repetem, Derrida, na mesma entrevista, nega esta possibilidade ao afirmar que textos inseridos em uma lógica de repetição dos lugares de poder podem, ao expor essas relações normalmente latentes (ele usa o exemplo de textos “hiperbolicamente falocêntricos”), ter um efeito muito maior de questionamento deste pensamento do que textos abertamente questionadores (DERRIDA, 1992, p. 50). O paradoxo não seria resolvido, portanto, pela simples dicotomia. Além disso, a literatura de Guimarães Rosa, como comprovam estudos como os que Hansen (2000) e Carelli (2003) fazem de *Grande sertão: veredas*, não pode ser vista a partir de perspectivas dualistas, já que a narrativa anula as dualidades na construção paradoxal de seus discursos, narradores e personagens:

Os textos de Guimarães Rosa – e principalmente *GS:V* – são “revolucionários”/“reacionários” porque neles a enunciação se faz como designação alegorizante de um outro cultural, sem voz e sem imagem, fazendo recurso constante ao paradoxo e a seus efeitos paródicos de humor e ironia, a uma dissolução da forma e supervalorização da imagem, ao mito como teatralização de sínteses do tempo e a uma intensa afirmação do futuro. (HANSEN, 2000, p. 31)

O livro e, talvez, os contos aqui estudados “escapa(m) dos dois lados da crítica, a da esquerda, por falta de realismo, e a da direita, por excesso de virtuosismo e fuga à gramática” (CARELLI, 2003, p. 13). A relação dos textos de Rosa com as dicotomias campo x cidade, escolarizado x não escolarizado, revolucionário x reacionário se mostra, portanto, muito complexa. É interessante observar como esse tipo de tratamento – que preza pelo contraditório, pela não resolução dos temas – aparece em um momento histórico em que parecia ser preciso tomar lados: o da literatura moderna, ou o da repetição de modelos ultrapassados; a vontade de reação comunista, ou o cego progressismo modernizador e – talvez o mais interessante dos opostos – o tratamento do regional, ou o tratamento do “universal” (termo que, em muitos casos, remete à experiência urbana da classe média leitora). Nesse sentido, Rosa escolheu o caminho mais difícil: unir os aparentes opostos na sua construção literária, principalmente no que diz respeito às diferentes culturas formadoras do Brasil. Muito do que impele pesquisadores ao trabalho com os textos do autor tem relação direta com essa inovação que se reflete muito claramente no tratamento do mundo rural, esquecido pelas instituições, mas definitivo na criação de diferentes aspectos das culturas brasileiras. Para nós, leitores e pesquisadores, crentes na afirmação de que

[...] (u)ma teoria da cultura brasileira, ou é um espelho do sistema, uma duplicação das suas desigualdades e da sua irracionalidade de base, ou é um discurso que entra em tensão com esse mesmo sistema depois de tê-lo atravessado estruturalmente com os olhos postos na sua transformação [...] (BOSI, 2010, p. 341),

os textos de Rosa parecem negar essa dicotomia de, ou contrapor, ou espelhar a sociedade desigual e irracional, já que apontam para caminhos paradoxais, que tentam, na verdade, retratar a condição do homem diante do embate social. Parecem propor, sempre e intensamente, a questão: como lidar com a minha própria necessidade e desejo diante de uma realidade desigual? É essa, como aponta Bolle (2004), a questão central de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, mas também é ponto importante nas suas narrativas anteriores, as quais já apontam para uma estrutura formal que impõe esse paradoxo central: ao mesmo tempo em que as vozes subalternizadas

aparecem no discurso narrativo da maior parte da literatura do autor, elas também – por estarem dentro de uma estrutura criativa e artística criada e apreciada pelas culturas opressoras – são subjugadas a uma narrativa à qual não teriam acesso (SPIVAK, 2010).

### **1.3. As vozes literárias do Brasil e o paradoxo primordial**

Antes de tentar propor uma discussão sobre a fala do subalternizado na literatura de Guimarães Rosa, faz-se necessário um panorama histórico da tradição literária brasileira, da nossa “instituição anti-institucional” (DERRIDA, 1992) para esclarecer como a contradição apresentada anteriormente sempre esteve presente no contexto nacional. Nascida daquilo que foi primeiramente trazido como artigo de luxo pelos jesuítas e colonos portugueses, a literatura brasileira se desenvolve, em sua maior parte, nas camadas mais privilegiadas de nossa sociedade. O texto literário no Brasil sempre falou de um lugar e de uma experiência no mundo que pouco refletia as perspectivas dos povos nativos do Brasil e mesmo a daqueles subalternizados portugueses vivendo nas novas terras. Apesar disso, como sempre acontece nas formações nacionais das colônias, a consolidação de uma elite mais ou menos letrada e o violento processo de fusão dessa elite às culturas indígenas e africanas permitiram que algumas manifestações dessa arte acontecessem aqui e lá e fossem, aos poucos, formando o imaginário daquilo que se chamaria literatura brasileira.

Antonio Candido (2000) propõe que a crítica nacional observa nos textos literários, desde o princípio, um desejo de representar uma terra e um homem claramente distintos dos portugueses. São inúmeros os exemplos dessa vontade, desde os primeiros relatos da terra, passando por Durão e Basílio da Gama que, sob diferentes perspectivas, tentaram lidar com a complexidade do encontro violento entre os povos até a consolidação da literatura brasileira como um sistema (CANDIDO, 2000) durante meados do século XIX, com aqueles que costumamos chamar românticos. Se for verdade que esses primeiros escritores pretendiam diferenciar-se do português, do colonizador, é interessante observar o paradoxo que parece ser essa tentativa de diferenciação. Tomemos, por exemplo, o indianismo de Alencar como lido por Alfredo Bosi (2010) em *Dialética da colonização*. Em seu texto, Bosi descortina o processo de representação do indígena no romance *O guarani*, mostrando como esse “outro” era, por meio daquilo que ele chama “mito sacrificial”, ou a violenta aceitação do nome ocidental que lhe dão (ou impõem?), retirado de sua integridade cultural e transformado em uma mistura estranha da utopia do bom selvagem e do “bom cristão” português. Ora, se aquilo que diferenciava o recente país era a presença de uma cultura diversa daquela europeia – como pareciam querer acreditar os românticos –, por que construir esse outro com tal violência como Alencar, e outros antes e depois dele, o faz? Apesar de anacrônica, a pergunta parece pertinente para pensarmos qual seria, então, a “diferença” nacional apresentada por estes textos como um espelho baço da realidade. Poderíamos considerar que a nossa possibilidade de diferenciação fosse essa mesma violência da colonização reconhecida pela leitura do texto de Alencar e explicitada por Bosi? Candido (1989), em seu ensaio “Literatura de dois gumes”, parece propor questionamento parecido quando afirma que,

[...] levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador. (CANDIDO, 1989, p. 165)

O Romantismo e seus escritores não são, contudo, os únicos representantes dessa particular tradição. O fim do século XIX vê aflorar no Brasil uma literatura muito rica que tenta, de diferentes maneiras, lidar com os desiguais encontros sociais e culturais: desde Machado de Assis, com sua voraz crítica à perspectiva da burguesia carioca, até Lima Barreto, que, de dentro da margem, tece uma obra cheia de culpa e crítica ao lugar que era reservado para aqueles de sua cor e sua classe. Esses escritores, contudo, ainda estavam tematicamente limitados a uma parcela muito pequena das diversas culturas do Brasil, já que tratavam essencialmente do homem urbano, das novas e crescentes cidades.

E é junto a um crescimento das cidades que cresce o tratamento do regional – que, no Brasil, significou, principalmente, um tratamento do homem rural. Em “Literatura, espelho da América?”, Candido (1999) faz um panorama interessante do regionalismo do Brasil desde os românticos até os modernos, e afirma que “(n)a literatura brasileira, ‘regionalismo’ designa sobretudo a narrativa cujo tema é a vida nas zonas afastadas, com usos e modos de falar próprios, em grande parte de cunho arcaico” (CANDIDO, 1999, p. 110). Ligia Chiappini (1995) propõe que exista uma relação direta entre o crescimento do urbano na realidade e do tratamento do rural pela literatura:

Na verdade, a história do regionalismo mostra que ele sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e a urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano. No Brasil não foi diferente. (CHIAPPINI, 1995, p. 115)

Surgem, assim, nesse princípio de século XX, muitas vozes que tentarão tratar das culturas rurais. O principal intelectual desse período, e que abre caminho para se pensar as regiões periféricas do Brasil, é Euclides da Cunha, com o romance-relato *Os sertões*. O livro não é a primeira obra a retratar o sertanejo, mas é ele que vai, utilizando-se de uma mesma tradição literária de raízes realistas, abarcar um grupo até então, de certa forma, desconhecido<sup>7</sup> para os homens urbanos já que, como relato, intencionava

esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra. (CUNHA, 1984)

A essa intenção veio unir-se um grande fôlego narrativo e uma situação real – a guerra de Canudos –, que foi talvez dos palcos mais ricos para se conhecer mais profundamente (tanto metafórica quanto literalmente) o

---

<sup>7</sup> Embora o tema “regionalismo” tenha estado presente desde o século XIX como um desdobramento do uso da figura do indígena na criação do brasileiro, é preciso notar que, até Euclides da Cunha, e, depois, com Guimarães Rosa, a literatura regional ou romantizava o homem rural, ou o limitava à miséria e à falta (BOSI, 2006). O mais interessante de *Os sertões* é que esse indivíduo aparecerá, na construção ideologicamente dúbia do autor, tanto como o “homem forte”, quanto como um pobre “jagunço”.

Brasil: muitos homens e mulheres pobres seguindo um chefe político de uma religiosidade antiga e profunda, subjugados até a morte pela força e pelo poder da ordem governamental institucionalizada. Esse quadro – que, em certa medida, até hoje se repete, com novos protagonistas – era um reflexo vivo de uma sociedade desigual. A visão que Euclides tem do sertão – e, conseqüentemente, do homem desse espaço cultural, contudo, é uma visão, como sugere Bolle (2004), de cima: “ele parte da estação de trem de Queimadas até “os lugares evitados pelos homens” (BOLLE, 2004, p. 56). O autor e seu narrador ainda estão presos à “cartografia oficial” (BOLLE, 2004, p. 56) e não conseguem sair do seus lugares de homem urbano escolarizado, do litoral, mantendo a dicotomia entre o litorâneo urbanizado (figura reconfigurada do colonizador português que tanto aparecia nos primeiros românticos) e o sertanejo atrasado. Euclides, apesar de questionar os processos que levavam à desigualdade, não conseguia ver o homem na sua plenitude cultural, já que o limitou a ser ou o “jagunço decrépito”, ou o “sertanejo forte”.

A vontade de criação de uma arte “verdadeiramente nacional”, tão presente nos nossos primeiros romancistas, refloresce<sup>8</sup> com os escritores que produzem literatura a partir do segundo decênio do século XX. Define-se, neste período, que é preciso se afastar do tradicionalismo literário, e abraçar as origens diversas da cultura brasileira, reconhecendo e tentando expor a violência da colonização. Como exemplo, poderíamos usar o efusivo “Manifesto antropófago”, em que Oswald diz: “só me interessa pelo que não é meu” (ANDRADE, 1970, p. 13). O “outro”, supostamente constituinte da nossa diferença, novamente aparece aqui como aquele que pode nos oferecer (teríamos aqui novamente a ideia do sacrifício?) a possibilidade de construirmos a tão almejada literatura nacional. Sem dúvida, há uma interessante mudança de perspectiva quando comparamos esse olhar ao romântico: influenciados pelas ideias libertárias das vanguardas europeias, os modernos inauguram um momento em que as histórias passam a poder ser protagonizadas por aqueles “locutores não autorizados” (RANCIÈRE, 2005, p. 25) que até então apareciam como mera possibilidade de salvação da cultura de seus opressores.

A partir da publicação do “Manifesto regionalista”, de Gilberto Freyre, em 1926, a construção do “outro” como protagonista fica mais evidente, já que “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais” (BOSI, 2006, p. 389). Essa “visão crítica das relações sociais” poderia ser aqui exemplificada por *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Por meio do uso do discurso indireto livre, o narrador da história “oferece a perspectiva” para os protagonistas pobres do sertão<sup>9</sup>.

É nesse contexto que surge a literatura de Guimarães Rosa, que, desde suas primeiras publicações, mereceu a atenção da crítica por uma linguagem e uma estrutura narrativa muito diferentes daquilo que se fazia como literatura “regional” no Brasil de meados do século XX. Moreira (2012) chama o estilo de Rosa, ao compará-lo com Rulfo e Faulkner, de “modernismo localista”, já que consegue abarcar em si propostas que pareciam opostas para a maioria dos escritores da época: o moderno e o regional. Prova disso são os seus três primeiros livros. Em *Sagarana*, narram-se as sagas de heróis do meio rural a partir de elementos estéticos muito diversos,

---

<sup>8</sup> Há, hoje, uma perspectiva nascente que questiona a formação da literatura brasileira como um sistema no século XIX, com os primeiros românticos. Para os autores de “Formação da literatura e constituição do Estado Nacional” (SEGATTO e LEONEL, 2010), a literatura, assim como o Estado Nacional, não se definem, mas continuam seu processo de consolidação pelo século XX.

<sup>9</sup> É importante salientar que, entretanto, as diferenças sociais não eram única fonte temática da produção literária no Brasil nesse período.

que o autor parece colocar no mesmo patamar de referências: a fala popular como parte constitutiva da narrativa (como a história contada por Manquitola em “São Marcos”) e a mitologia grega (a figura de Saturnino Pingapinga, em “São Marcos”, pode ser relacionada a Chronos e Mangolô a Melêagro) (RONCARI, 2004). Em *Corpo de baile*, por sua vez, parece haver uma reconstrução do uso do discurso indireto livre em diversas das suas histórias (“Campo Geral”, “Dão-la-la-lão”, “O recado do morro” e “Buriti” como exemplos). Nelas, além de trazer para a narrativa o pensamento de suas personagens (como fazia, por exemplo, Graciliano, em *Vidas secas*), o narrador – a voz autorizada do discurso – parece emprestar de suas personagens maneiras de dizer que são mescladas ao discurso escolarizado. Em *Grande sertão: veredas*, além da conhecida inovação na construção do narrador, existe uma infinita mescla de vozes populares e eruditas constantemente estudadas pela academia.

Como já afirmado anteriormente, a literatura de Rosa se destacou por trazer para o corpo literário uma democracia literária sem precedentes: capiaus, prostitutas, velhos, vaqueiros, jagunços, crianças – todos pareciam ter um lugar de voz dentro dos contos e novelas e, mais tarde, do romance central do autor, por meio de uma mediação estética nova. O autor, ao reconstruir o homem rural na sua narrativa, “os recria não como seres ‘limitados’ – imagem fácil que os intelectuais têm do excluído –, mas como verdadeiros sábios, que não precisam que outros falem por eles, pelos ‘oprimidos’” (SPERBER, 2008). Essa novidade estética e temática vinha, entretanto, carregada de aparentes contradições, como já delineadas no início do capítulo, dentre elas as mais evidentes: o homem culto, diplomata, versado em várias línguas, fala do espaço rural brasileiro; a estetização da linguagem de representação do rural, embebida em referências da tradição literária ocidental; da boca dos homens analfabetos do sertão nasce uma linguagem emprestada do alemão e de outras línguas aparentemente distantes demais de Minas Gerais. Mesmo a crítica que procura considerar, em geral comparativamente, a literatura do autor quanto ao seu caráter “regional”, ou, melhor explicando, aquela que, em alguma medida, tenta colocar a literatura de Guimarães Rosa num patamar ao mesmo tempo “regional” e “universal”, também está cheia de paradoxos, talvez inevitáveis quando se trata de discutir o papel de reconstrução do mundo rural num país com tantas desigualdades. Antonio Candido está entre os primeiros a estabelecer essa crítica na sua conhecida resenha sobre *Grande sertão: veredas*, intitulada “Transcendência do Regional”. Ele afirma:

Refinamento técnico e força criadora fundem-se então numa unidade onde percebemos, emocionados, desses raros momentos em que a nossa realidade peculiar brasileira se transforma em substância universal, perdendo a sua expressão aquilo que, por exemplo, tinha de voluntariamente ingênuo na rapsódia dionisíaca de Macunaíma, para adquirir uma soberana maturidade das obras que fazem sentir o homem peregrino. (CANDIDO, 1999, p. 36)

Essa afirmação resume, em um só parágrafo, aquele paradoxo inicial – que é também base para considerarmos a política das obras aqui estudadas. Candido, em “Literatura e a formação do homem”, ao falar sobre uma tendência da época (1972) de se negar a literatura regionalista, conclui que ela seja “boa se a tomarmos como um ‘basta!’ à tirania do pitoresco”. Para ele, o caráter regional

[..] existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forcem o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura



urbana. O que acontece é que ele se vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa, a cujo propósito seria cabível falar num super-regionalismo. (CANDIDO, 1999, p. 86)

A importância dessa primeira crítica de Candido à obra de Rosa é inegável, pois abre caminho para que se possa considerar o trabalho de linguagem do escritor não apenas como uma inventividade linguística de um autor versado e culto, mas como uma nova leitura da realidade brasileira que era, até então, ou renegada, ou tão pitoresca que se metamorfoseava em outra, um “outro” exótico que podíamos observar à distância, que não era parte do “nós”. O conceito de superregionalismo, presente na afirmação acima, abre caminho para outros estudos, como o de Ángel Rama, que, embora mais abrangente, afirmava algo muito parecido sobre a literatura de Rosa e de outros escritores latino-americanos que se utilizavam de dados do mundo rural de seus países na composição de uma linguagem literária renovadora.

Em seu conhecido livro *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama (2008) cunhará o conceito de transculturação cultural, algo muito parecido com o que Candido inicialmente chama de superregionalismo. Rama utiliza o termo para classificar a “adaptação” da modernidade europeia à realidade latino-americana e uma possibilidade de criação literária original deste continente. O romance latino-americano deveria unir a literatura europeia trazida com a colonização às vozes das culturas subalternizadas. Alguns autores seriam, para Rama, o exemplo desse novo romance: Arguedas, Garcia Marques, Juan Rulfo e também Guimarães Rosa. Segundo o autor, além de ser uma ferramenta de construção do romance latino-americano, esse mesmo jogo dialético poderia ser utilizado como “chave para um projeto libertador para o continente latino-americano” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 95).

Esse processo dar-se-ia, portanto, em três aspectos. Primeiramente, no da língua: em Guimarães Rosa, é visível a construção de uma linguagem que incorpora tanto as referências das culturas rurais do sertão mineiro quanto as da literatura clássica, das línguas e culturas conhecidas pelo autor. A segunda das ferramentas de transculturação seria a estruturação narrativa: para Rama (2008), o modo tradicional de narrar dos colonizadores era, na obra desses escritores, modificado por maneiras de contar próprias das culturas subalternizadas. Em *Grande sertão: veredas*, entre outros elementos estruturais importantes, como o tempo e o espaço, o narrador Riobaldo é o exemplo mais evidente dessa modificação, já que é uma mescla de narradores populares do sertão e do narrador protagonista tradicional do romance. O terceiro aspecto é o da cosmovisão: os livros de Rosa introduzem, à visão tradicional do pensamento ocidental, novas maneiras de se olhar a realidade vindas das culturas subalternizadas do Brasil.

Fica claro que essas perspectivas, tanto a de Candido quanto a de Rama, permitiram que se olhasse com mais cuidado para os “homens de papel” (CANDIDO, 2007) das obras do autor e que a crítica literária, historicamente elitizada, pudesse aproximar-se deles. Entretanto, essa possibilidade de leitura não foge da contradição sempre presente na história da nossa literatura e da nossa crítica. A afirmação de que, para se “sentir o homem perene”, seria preciso transformar a “nossa realidade peculiar brasileira (...) em substância

universal” parece querer garantir uma distância, parece afirmar que toda “boa literatura” precisa, necessariamente, ser “universal”, o “homem perene” só se alcança por meio do “homem universal”. Parece razoável considerar que a universalidade já é, por si, excludente de outras maneiras de percepção do mundo que não se enquadrem neste conceito, estabelecido, aliás, pela filosofia europeia<sup>10</sup>. Peguemos como exemplo a narrativa “Meu tio, o iauaretê”: nesse conto, o protagonista, um ex-caçador de onças, parte índio, parte branco (CAMPOS, 1991), ao contar sobre si para um forasteiro que calhou de passar pela sua casinha no meio da mata, transforma-se em onça. O homem-onça é a única voz de fala durante todo o conto e utiliza-se de uma linguagem transformada, um português modificado, “como se aquele não fosse o nosso” (MARQUES, 2014), carregado de expressões tupis e, eventualmente, de dados de línguas africanas (CAMPOS, 1991), além, é claro, das onomatopeias e interjeições que sugerem os sons da onça. Fica evidente, nessa narrativa, que a força de voz não mora na universalização da fala, mas na pessoalização do discurso, na transformação da língua portuguesa em uma – se seguirmos a lógica do menor como sendo o menos visível – “diminuição” da língua, ou, talvez criando um neologismo atrevido, uma intencional “menorização” do português.

O estudo estrutural também não escapa a essa dicotomia. Rama (2008) evidencia a força da estrutura da narrativa, da mescla das vozes de personagens reconstruídas a partir da vida rural brasileira. Uma das ferramentas dessa mescla é o discurso indireto livre. O uso desta técnica narrativa parece garantir a voz ao outro, mas, ao mesmo tempo, parece trazer à tona uma intrínseca antinomia, tão bem percebida por Graciliano<sup>11</sup>: como poderíamos analisar a figura sempre presente do narrador escolarizado a mediar a compreensão do leitor desses protagonistas? Ou, mesmo nos textos narrados pela “voz não autorizada”, como equacionar a figura do autor, voz sempre (ou quase sempre nesse período) socialmente autorizada na realidade? Ainda levando ao extremo o questionamento: como lidar com o fato de que a própria literatura é meio trazido por aqueles primeiros opressores (como explicitado pelas leituras de *Dialética da colonização* (BOSI, 2010)), e que os “outros” faziam parte da grande maioria analfabeta da população, que, portanto, não seria público-leitor dessas histórias que tentavam colocá-los como protagonistas?

Segundo dados da Organização dos Estados Ibero-Americanos, em 1940, eram analfabetos 56,2% dos brasileiros. A literatura, nesse quadro, aparece como uma promessa distante no que diz respeito a criar-se como uma possibilidade de libertação da América Latina por incluir na sua criação estética a voz do “outro”. Como a

---

<sup>10</sup> O universalismo na literatura é a ideia de que o texto literário seria fonte de representação capacitada a alcançar todos os homens porque trariam em si a capacidade de unir as diferentes culturas a partir daquilo que seria comum ao humano. Esse ponto de vista tem sido bastante questionado, uma vez que pode também ser compreendido como um braço da colonização, já que o supostamente “universal” poderia facilmente abarcar valores das culturais ocidentais dominantes. Uma reflexão interessante sobre o assunto é a que o professor Charles Larson faz em seu artigo publicado em 1973 intitulado “Heroic Ethnocentrism: The Idea of Universality in Literature”. Nele, o autor irá discutir conceitos de universalidade propostos pela literatura a partir da sua experiência como professor em escolas secundárias na Nigéria. A ideia do amor romântico, do herói individual são questionadas por ele, uma vez que entravam em choque direto com aquilo que seus alunos viviam e que aparecia como central na literatura contemporânea da África no período.

Outro estudo que discute o assunto a partir de uma perspectiva diferente é o livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Shohat e Stam (2006). Por meio da análise de diversas obras que incluem filmes, programas de TV e comerciais, os autores tentam compreender de que misturas se compõem as narrativas desses textos por meio de um questionamento da visão eurocêntrica da análise da imagem, negando uma visão “universal”. Para eles, o universalismo foi uma arma do colonialismo europeu para impor-se, numa “tentativa de submeter o mundo a um regime único e “universal” de verdade e poder”. (SHOHAT & STAM, 2006, p.41)

<sup>11</sup> É interessante observar como Graciliano trata essa questão nos seus romances. Em *São Bernardo* e *Angústia*, escolhe narrar a partir da perspectiva de primeira pessoa, mas em *Vidas secas*, talvez para enfatizar a distância entre ele e os homens de quem tratava, utiliza uma terceira pessoa partida, que aos poucos cede sua perspectiva aos pensamentos das personagens por meio do discurso indireto livre.

literatura poderia, dessa forma, retomar a sua força democrática (RANCIÈRE, 2004), já que não chegaria àqueles que aparentemente faziam parte do coro de vozes que a compunham? Talvez fique claro, aqui, o paradoxo já explicitado por Rama (2008) no princípio de sua obra central:

Nacidas de uma violenta y drástica imposición colonizadora que – ciega – dosoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa “otredad” que descubrían em América; nacidas de la rica, varianda, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispânica em el ápice de su expansión universal, nacidas de lãs espléndidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, lãs letras lationamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconliaron com su pasado ibérico. (RAMA, 2008, p. 15)

#### 1.4. O falar do “subalternizado”<sup>12</sup>: ontem e hoje

A tradição da fala de um “outro” na literatura brasileira talvez possa ser percebida a partir das reflexões feitas por Gayatri Spivak (2010), em seu conhecido ensaio “Pode o Subalterno Falar?”, em que ela delineará questionamentos sobre a possibilidade da fala do subalternizado no discurso intelectual do Ocidente. A autora faz a sua análise a partir de uma discussão sobre a proibição da imolação das viúvas na pira de seus falecidos maridos na Índia pelos colonizadores ingleses e levanta uma questão controversa sobre qual seria o maior sacrifício: o da viúva ou o de sua possibilidade de ser representada como mulher indiana, sem a mediação limitadora da lei. Ela deixa claro, em todos os momentos, que não defendia a volta da prática do *sati*. Entretanto, aponta o problema de que, ao proibirem-no, também coibiram a formação das mulheres indianas como indivíduos que reconhecem sua força de fala dentro de um grupo e limitaram-nas a um discurso ocidental, esvaziando a palavra *sati* do seu sentido original.

Para chegar a essa problematização da representação do povo, ela fará uma releitura dos discursos de Foucault e de Deleuze sobre o papel do intelectual e sobre o poder. Ela afirmará que a fala desses filósofos, por não considerar a força predominante da ideologia e por generalizar a experiência da luta – e, para ela, necessariamente deixar de fora uma porção muito grande dos subalternizados – não garante para eles um espaço de voz. Ela tentará desconstruir esse discurso por meio de uma releitura de Marx, de uma redefinição da compreensão de representação em sua obra para explicar porque um discurso que tenta privilegiar sempre um “Outro” (ou Outro do Ocidente, como ela o nomeia (SPIVAK, 2010, p. 54)) fora de si mesmo – como o faz, para ela, o discurso de Foucault – pode, por vezes, reforçar, em alguma medida, um sistema de exclusão. Ela chega, finalmente, ao exemplo indiano das mulheres e do *sati* para perguntar se o discurso histórico e filosófico do Ocidente poderia representar (*darstellung*) a fala dos subalternizados.

---

<sup>12</sup> Prefiro traduzir o termo “subaltern” por subalternizado, em vez de subalterno. Inicialmente, o fiz não de maneira intencional, mas tive acesso somente ao texto em inglês e traduzi a palavra por esse neologismo. Quando questionada pelo professor Willi Bolle sobre a escolha em um trabalho de conclusão de curso, dei-me conta de que a utilizava no texto sempre que não me referia ao título do artigo. Hoje, utilizo-a deliberadamente, por acreditar que ela pressupõe um verbo anterior, o “subalternizar”. Por isso, parece-me mais exata, uma vez que nenhuma cultura nasce sem voz: cria-se um espaço de silêncio, na medida em que essas culturas não se inserem no meio de produção e não produzem riquezas que, dentro de uma lógica capitalista de poderes, também tem subtraída sua voz e seu lugar de fala. Não podem dizer e, mesmo quando dizem, pouco são ouvidas. Para Spivak (2010, p. 12), o termo faz referência “(à)s camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12)

Por fora (mas não exatamente por completo) do circuito da divisão internacional do trabalho, há pessoas cuja consciência não podemos compreender se nos isolarmos em nossa benevolência ao construir um Outro homogêneo se referindo apenas ao nosso próprio lugar no espaço do Mesmo ou do Eu (*Self*). Aqui se encontram fazendeiros de subsistência, os trabalhadores camponeses não organizados, os tribais e as comunidades de desempregados nas ruas ou no campo. Confrontá-los não é representá-los (*vertreten*), mas aprender a representar (*darstellen*) a nós mesmos. (SPIVAK, 2010, p. 70)

A discussão sobre a tradição da fala do outro na literatura brasileira e a crítica que enxerga na mescla de vozes uma solução para os problemas de representação do subalternizado da América Latina também podem ser criticadas nos termos utilizados por Spivak. Pode parecer uma inferência um tanto distante, uma vez que o artigo não trata, em nenhum momento, do texto literário. Essa possibilidade se confirma, entretanto, se considerarmos que a literatura – e, por extensão, também a crítica literária – são maneiras da representação (*darstellen*) de que fala a autora. Inegável é, também, que, no Brasil, essa tradição de representação do Outro das culturas subalternizadas teve grande força e foi ponto de partida da literatura de Guimarães Rosa.

É interessante notar como esta questão aparece sempre nos diálogos de Rosa, tanto em entrevistas, quanto em carta aos seus tradutores. Rosa, ao ser questionado sobre a política de seus textos, negava ser responsabilizado por uma “função crítica” de sua literatura. Apesar disso, seus contos, principalmente os de *Corpo de baile*, parecem discutir muito claramente o dilema central enfrentado pelos escritores brasileiros, desde os românticos, de conciliar a tradição ocidental da literatura e as culturas nacionais. Seria possível negar no texto a violência da nossa formação?

Arrigucci Jr (1994), em seu estudo sobre *Grande sertão: veredas*, aponta um aspecto que se mostra como dos mais pertinentes para o tratamento desta questão: a variada e mutante perspectiva narrativa do romance:

Mas no todo muito entrançado – como se diz o próprio discurso do Narrador –, não são apenas essas grandes formas narrativas que se tornam perceptíveis. Quando se pensa na obra como um todo, acabada a primeira leitura, verifica-se que na fala ininterrupta do narrador se recortam diversos outros tipos de narrativa. (ARRIGUCCI, 1994, p. 12)

Há para o autor, em *Grande sertão: veredas*, um entrelaçamento de vozes narrativas, já que, ao mesmo tempo em que se percebe uma construção estrutural tal como a das narrativas simples (JOLLES, 1976), também se pode perceber claramente uma voz épica, da tradição narrativa ocidental. Essa mescla criaria um novo tipo de narração regionalista, uma vez que “dá vazão à voz épica do sertão, garantindo-lhe, em princípio, a autenticidade do registro” (ARRIGUCCI, 1994, p. 13). Esse entrelaçamento, que é essencial para a compreensão do romance, também parece central para os livros anteriores. Se em *Grande sertão: veredas* a relação do narrador com seu interlocutor, construída a partir do reconhecimento de uma voz épica que parte das culturas rurais, é o que permite a ligação do mundo citadino com o mundo do sertão, em *Sagarana* e *Corpo de baile* essa ligação acontece de forma similar: no primeiro, os narradores em terceira ou primeira pessoas (como observadores ou oniscientes) da tradição romanesca são mesclados constantemente com uma estrutura de gênero e de vozes que se parecem com os das formas simples de Jolles (1976); no segundo, a mescla das vozes

de personagens que ocupam papéis sociais subalternizados, por meio de um discurso indireto livre reconstruído, parece atingir efeito similar ao apontado por Arrigucci no estudo de *Grande sertão: veredas*.

Nos decênios de 40 e 50 do século XX, quem eram os subalternizados brasileiros, senão, entre outros, aqueles homens que aparecem tão bem nas histórias de Rosa, e também em “Buriti” e em “A hora e a vez de Augusto Matraga”? Um homem empobrecido que precisa fugir do seu destino; um casal de pretos vivendo completamente à margem da vila e de qualquer poder político e legal; mulheres que procuram compreender seus desejos físicos e seu espaço social; um homem que escuta os sons da noite. Esses e outros personagens povoam o corpo dançante da literatura do autor de maneira proeminente. Além das personagens, há sempre presente a questão da língua, muitas vezes emprestada desses homens e mulheres separados do centro político e econômico do país. Há uma relação evidente entre as histórias aqui estudadas e as culturas subalternizadas do país. Como equacionar, portanto, essa questão? Seria possível que a literatura de Guimarães Rosa servisse como um espaço de fala dessas culturas subalternizadas?

Em entrevista a Günter Lorenz (1991), ao ser questionado sobre a acusação que sua obra sofria por não ser “engajada”, como queriam muitos dos intelectuais da época, Rosa negava ser responsabilizado por não tratar daquilo que ele nomeou como “política do dia-a-dia” nos seus textos. Apesar disso, seus contos, principalmente os de *Corpo de baile*, parecem discutir muito claramente o dilema central enfrentado pelos escritores brasileiros, desde os românticos, de conciliar a tradição ocidental da literatura e as culturas nacionais. Seria possível negar no texto a violência da nossa formação?

Diante desse quadro, é possível retomar a referência de Derrida (1992): a literatura é o espaço em que se pode dizer tudo de qualquer forma; pode-se, inclusive, dizer contra a própria literatura, contra certas instituições tradicionais de fala. Derrida ainda afirma que talvez seja uma das responsabilidades do escritor exigir certa irresponsabilidade no seu escrever.

Parece, como aponta Spivak, que a literatura, como instituição formada a partir de modelos repressores e violentos, nunca pode representar de maneira justa o outro, o subalternizado. Apesar disso, parece ser também verdade que existe uma violência talvez maior na exclusão, ou no apagamento, da voz desse outro na literatura brasileira, mesmo que esta apareça como voz filtrada, em Rosa e em seus contemporâneos modernos, se considerarmos que é também desse “Outro” que pretende se formar a nossa tradição literária. Parece ficar pertinente trazer aqui a reflexão de Walter Benjamin (1987) sobre a leitura que os materialistas históricos fazem dos bens culturais:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 1987, p. 22)

A pergunta que emerge rapidamente dessa reflexão é: o que fazer com a constatação da violência da tomada de voz do “outro” pelo discurso Ocidental? Tanto a especulação de Spivak sobre a impossibilidade da fala do subalternizado quanto a constatação de Benjamin sobre os bens culturais como “monumentos da barbárie” podem ser desanimadoras para a leitura dos textos de Rosa como estruturas democráticas. Entretanto, pode-se tentar, como o anjo de Benjamin diante do passado, ser impelido ao futuro e tentar “apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja em um momento de perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 123).

O “momento de perigo” do agora é um ponto importante para o conhecimento institucionalizado do Ocidente, como apontado pela própria Gayatri Spivak em uma fala na Universidade da Califórnia, em 2011. Nela, ela afirma que existe hoje um reconhecimento maior das contribuições das culturas subalternizadas para o desenvolvimento das ciências e das humanidades; entretanto, ela aponta um problema (ainda uma impossibilidade de fala e de interlocução) nessa troca. A academia, para Spivak, tenta adaptar para conceitos da lógica ocidental aquilo que é contribuição dos subalternizados; repete-se, nesse quadro, o silenciamento. É possível, contudo, observar esse diálogo como uma possibilidade. A própria autora propõe saídas para isso: a primeira delas seria a consideração, por parte da produção acadêmica de conhecimento, da existência de uma lógica – exigência das ciências – na produção do conhecimento das culturas subalternizadas. Pode-se também pensar que um diálogo verdadeiro, em que se altere a relação hierárquica – como faz Rosa em sua literatura – possa também contribuir para que exista, nos meios autorizados de produção, um espaço de fala para todos.

O campo das ciências não é o único em que parece haver um movimento de fala não institucionalizada, ou, como diria Rancière (2004), não autorizada socialmente. Há diversas manifestações que partem dos diferentes grupos subalternizados de agora que se utilizam dos novos modos de comunicação e de produção de conhecimento para se expressar. Dentre esses movimentos, o “Projeto Miguilins” é um exemplo. Esse projeto envolve meninos e meninas em idade escolar da cidade natal de Guimarães Rosa, Cordisburgo, na leitura e na encenação de sua obra. Parece uma possibilidade de que, finalmente, os homens de papel, tão bem inspirados nos homens rurais do sertão de Minas Gerais, tenham acesso à “letra muda” de seu texto e, assim, completem a possibilidade democrática de sua fala.

Há, também, uma crítica nova que, depois de pensar o paradoxo aqui discutido, acredita na possibilidade de fala não necessariamente dentro da tradição de apropriação da fala do Outro da literatura brasileira. Para Marques (2013), a literatura de Guimarães Rosa seria aquela que é política porque é capaz de criar possibilidades de futuro nas figuras de suas personagens e no conjunto delas. A literatura de Rosa seria uma criação de um “povo por vir”, de um povo futuro:

[...] tanto Rosa quanto Kogut inventam a si e a seu povo, remetendo-nos também a um povo por vir, um povo que falta. Isso fica bastante claro tanto em “Campo Geral” quanto em *Mutum*, que nos chocam com a exposição da coexistência de etapas sociais tão diferentes, mostrando a história privada de Miguilim-Thiago em um país marcado por impossibilidades, pelo intolerável das diferenças: “Se o povo é o que falta, é porque ele existe em estado de minorias. E nas minorias, o privado torna-se político” (MACHADO, 2010, p. 290). A invenção de um povo por vir tem a ver, portanto, com a expressão de forças potenciais, com a capacidade de transformar essa força em positividade, e de multiplicá-la (MARQUES, 2013, p. 43).

O presente parece oferecer, portanto, novas possibilidades de leitura da obra de Rosa. Uma que tente não ignorar as contradições presentes nela e na crítica que se faz dela, mas que procure compreender o texto do autor a partir dessa contradição. Afinal, o paradoxo e as ambiguidades são encontrados fartamente em sua literatura. Para citar um exemplo, em “São Marcos”, o protagonista João, embora tenha grande preocupação estética – a descrição pormenorizada da vida na mata, a poesia – também é a história de um homem acometido por um feitiço no sertão do Brasil. O mesmo paradoxo aparece na “disputa poética” que João estabelece no bambuzal com o poeta anônimo que se corresponde com ele por meio de versos escritos nos bambus. João está preso a uma preocupação de transcendência da palavra pelo som e pela beleza da erudição, por isso escreve o “rol de reis leoninos”, a resposta do rival poético é o divertido “Língua de turco rabatacho dos infernos” (ROSA, 2006, p. 275)

Além disso, vale lembrar que paradoxos se constroem do ilogismo, que é elogiado pelo autor:

A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas por cérebro. (...) A lógica (...) é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica. (ROSA, 1991, p. 93)

Referia-se Rosa, aqui, àquela mesma lógica da ciência criticada por Spivak?

As leituras feitas nos próximos dois capítulos são uma apreciação estrutural das vozes narrativas de que se compõem os “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Buriti” e de como essas vozes constroem as personagens e o seu destino. Esses aspectos parecem ser os mais pertinentes a se pesquisar, porque, assim como os estudos da linguagem de Guimarães Rosa, consideram escolhas estéticas que permitem, ou não, que apareçam no discurso vozes diversas das culturas representadas ali. É como afirma Arrigucci (*apud* CARELLI *et al*, 2014, p. 86):

[...] a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção [também das narrativas não ficcionais] e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra.

Pretende-se, a partir dessa leitura, propor uma discussão sobre como as escolhas feitas pelo autor para a constituição de suas histórias podem ser consideradas a partir das reflexões propostas aqui sobre a “letra muda” capaz de exercer uma democracia literária, ao permitir uma “partilha do sensível” mais igualitária, dentro de um contexto ambíguo de produção.