

Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar...

Cleusa Rios P. Passos*

Resumo

Depositária de uma cultura peculiar, em que a linguagem transgressiva (mescla de traços arcaicos e modernos) reconstrói e preserva uma parte do Brasil, a rural, a produção de Guimarães Rosa estabelece uma constante tensão entre a permanência e a mudança, a lembrança e o esquecimento. Considerando, entre os suportes teóricos, aspectos psicanalíticos, o intento é revisitar episódios que capturam e transfiguram, literariamente, faces do jaguncismo (vigoroso ou 'decadente') em "A hora e vez de Augusto Matraga" (*Sagarana*), **Grande sertão: veredas** e **Primeiras estórias**, graças a processos mnêmicos cuja presença se insinua tanto no texto, quanto fora dele, ou seja, as anotações que antecedem a obra e sua recepção posterior, tal como atestam as releituras de Antunes Filho (teatro) e de Pedro Bial (cinema).

Palavras-chave: **Grande sertão: veredas**; **Primeiras estórias**; Lembrança; Reelaboração; Comparativismo.

quem é visto é lembrado.
(*Sagarana*, 1967, p. 8)

Retirado do conto "Esses Lopes" (ROSA, 1969, p. 45), o tema deste simpósio, "Os outros obram a história da gente", adquire amplitude de tons e sentidos ao ser recontextualizado ao longo da obra rosiana. Aqui, ele será tratado a partir de um recorte específico: o da cadeia de lembranças que permeia as produções de Guimarães, desde aspectos de sua gênese até os da composição e seus efeitos de recepção final. Em algumas narrativas, os traços mnêmicos desempenham papel peculiar, tornando-se mediadores explícitos do ato de contar e suporte verbal dos elementos de sobrevivência de uma cultura, a sertaneja.

* Universidade de São Paulo.

Abstract

This article analyses how the story of a 'Haunted love' fades away in a dissipating enunciation that retards and obfuscates the factual by means of a complex net of imprecisions. The characters' actions then become inaccurate, and the game of names as movement of signs, perceived at a glance, prevails: from Ricarda Rolandina to Rudimira; from Reisaugusto to Revigildo; from Padre Roque to Padre Peralto. The name Cristelêison, on its turn, belongs to a character whose begging works as the 'empty house', to use Deleuze's words, promoting the characters' circulation. The reader is left only (and that is all!) the search for what takes place at the corners of the enunciated, whose de-construction allows anchorage only in a meaning 'ex-centred in transparency'. The article finally considers how love is absorbed by the abyss of the 'never', whose metaphor is the faulty piece of "Retábulo de São Nunca".

Key words: "Retábulo de São Nunca"; **These short-stories**; Ex-centred in transparency; The abyss of the 'never'.

Referências

- FRIES, Philippe. **La théorie fictive de Maurice Blanchot**. Paris: L'Harmattan, 1999.
ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Guimarães Rosa: ver, lembrar, reinventar...

Cleusa Rios P. Passos*

Resumo

Depositária de uma cultura peculiar, em que a linguagem transgressiva (mescla de traços arcaicos e modernos) reconstrói e preserva uma parte do Brasil, a rural, a produção de Guimarães Rosa estabelece uma constante tensão entre a permanência e a mudança, a lembrança e o esquecimento. Considerando, entre os suportes teóricos, aspectos psicanalíticos, o intento é revisitar episódios que capturam e transfiguram, literariamente, faces do jaguncismo (vigoroso ou 'decadente') em "A hora e vez de Augusto Matraga" (Sagarana), **Grande sertão: veredas** e **Primeiras estórias**, graças a processos mnêmicos cuja presença se insinua tanto no texto, quanto fora dele, ou seja, as anotações que antecedem a obra e sua recepção posterior, tal como atestam as releituras de Antunes Filho (teatro) e de Pedro Bial (cinema).

Palavras-chave: **Grande sertão: veredas**; **Primeiras estórias**; Lembrança; Reelaboração; Comparativismo.

quem é visto é lembrado.
(Sagarana, 1967, p. 8)

Retirado do conto "Esses Lopes" (ROSA, 1969, p. 45), o tema deste simpósio, "Os outros obram a história da gente", adquire amplitude de tons e sentidos ao ser recontextualizado ao longo da obra rosiana. Aqui, ele será tratado a partir de um recorte específico: o da cadeia de lembranças que permeia as produções de Guimarães, desde aspectos de sua gênese até os da composição e seus efeitos de recepção final. Em algumas narrativas, os traços mnêmicos desempenham papel peculiar, tornando-se mediadores explícitos do ato de contar e suporte verbal dos elementos de sobrevivência de uma cultura, a sertaneja.

* Universidade de São Paulo.

Além disso, o tempo “resgatado” adquire, no caso, outra dimensão, pois não só se vincula ao passado, mas também aponta para o futuro como representação verbal do que ocorre no presente discursivo, constituindo-se um processo descontínuo no qual os tempos interagem e o sujeito, de modo paradoxal, aflora e se esvai. Quanto à lembrança, vinculada ao esquecimento, será percebida como trabalho de reconstrução, já que do “vivido” sobram restos, traços, lacunas, a ganharem reelaboração por meio da linguagem (FREUD, 1948, p. 414-416).

Desde a gênese, as narrativas de Rosa assinalam a presença aguda de um escritor-viajante que busca, em andanças pelo sertão, material para reconstituir esteticamente a experiência vivenciada, algo já sublinhado por boa parte da crítica. O intento de resguardar tais marcas o faz tomar notas em cadernetas, espécie de inscrições de lembranças, olhares e escutas a serem reconstruídos graças a uma linguagem poética que evoca o mundo sertanejo, transfigurando-o. Em geral, o próprio escritor se submete ao curso das mudanças, mimetizado por personagens letrados que, semelhantes a ele, registram o “vivido”.

Em outros termos, importa capturar as formas pelas quais se representam os dados mnêmicos, sem ignorar sua força num conjunto ficcional inesperado para o receptor, disposto a empreender rota similar à do escritor/personagem. Há aí um instigante jogo de inversões: a impressão das leituras textuais aguça, no leitor, o desejo de ver os espaços narrados, na tentativa de revisitar o universo gerador das histórias lidas.

Embora tal curiosidade se manifeste em relação à obra de vários artistas, no texto rosiano há determinada conjunção de elementos propiciadores de um fascínio insistente, despertado pela elaboração literária, mas que parece ir além dela... À sedução da fantasia aliam-se os mistérios do sertão, os causos dos habitantes, seus costumes, lendas e crenças – a um tempo, próximos e distantes do leitor. O impossível desejo de tocar a “realidade” descrita impregna seu Imaginário, levando-o a refazer percursos com o intento de reencontrar pistas do espaço representado e, paralelamente, perdê-las nos desvãos da palavra.

A ambigüidade entre “a fidelidade ao observado” e a “fantasia”, marca de nosso regionalismo (CANDIDO, 1969, p. 116), atinge pico ímpar em Guimarães. Surpreende o número de interessados em participar desse jogo sinuoso que, ao procurar tal “fidelidade” e, portanto, a ruptura com o pacto literário, acaba por revigorá-lo, reconhecendo a força da ilusão e a ela retornando. Enredado em sensações de encantos e decepções, o leitor testemunha não o “vivido” (como o autor), mas a experiência pessoal permeada pelo “já visto” e recontado. Aliás, a procura comporta algo especular. Seguir as pegadas ficcionais sugere tanto o espelhamento no texto lido, quanto o desejo de um lugar: o do olhar do criador.

Nessa confluência, pode integrar-se, ainda, a busca de certo segredo, contido

em restos indecifráveis, peculiares a todo trabalho literário e relacionados ao processo criativo, que guarda sempre uma “história íntima”, ganhando destaque, aqui, o Imaginário e o inconfessável desejo de trocar de posição com o autor ou, pelo menos, participar de seu espaço inventivo. Paradoxalmente, impõem-se ao desejo as mesmas barreiras que o sustentam: representação e palavra transfigurada. Logo, o encontro com o “real”, construído pela ficção e contagiado por outras culturas, comporta o conhecido e o inusitado, no passado e no presente. A interação de tempos pode evocar uma ordem diversa: a da lembrança e, em seu processo, a impossibilidade de separar o fato ocorrido no passado, tornado imagem, e sua reconstituição no presente.

O que a ficção preservaria do real? E o traço mnêmico? Até que ponto manteria a “fidelidade” ao passado? Impossível determinar. Instaura-se, assim, o enigma da rememoração pessoal e sua convergência com o texto literário, espaço propício aos desejos de ver e tocar a matéria recriada. A aproximação de campos diferentes se justifica, ainda, porque em ambos se percebem fragmentos de uma “verdade” no interior da ficção; analogicamente, a construção psíquica de um evento anterior para o indivíduo, bem como a construção estética parecem obter os efeitos de “uma lembrança reencontrada”.

À guisa de exemplo, veja-se a viagem da equipe liderada por Pedro Bial, diretor de **Outras estórias**. Antes de iniciar as filmagens, o grupo focaliza cenas que se estendem do chão sertanejo a entrevistas com seus moradores, alguns mais íntimos de Guimarães e detentores de recordações sobre sua passagem na região (caso do vaqueiro Zito), outros, como Manuelzão, bases constitutivas de personagens inesquecíveis. Próximo ao recurso das cadernetas, o cineasta se vale da câmara e, mimetizando seu objeto, seleciona momentos importantes para sustentar o tom e a perspectiva de seu filme, realizando o documentário (manuscrito?) **Os nomes de Rosa**, igualmente espécie de lembranças a serem recobradas e condensadas, seja na produção final, seja na preservação de marcas de sua gênese ou no jogo temporal em que o espectador escolhe sua trilha.

Assistir aos filmes obedecendo à ordem lógica de sua fatura é secundário; presente, passado e futuro se mesclam e interagem, remetendo sempre a um discurso caracterizado por suas misturas. A palavra de Rosa se faz fonte e invenção elaborada a partir de legados de terceiros... Cabe lembrar que, em 1952, o autor percorre trechos do sertão, ao lado de vaqueiros, guiado por Zito. Na época, a revista **O Cruzeiro** enviara dois jornalistas para registrar cenas da viagem. Desde, então, esses vaqueiros são procurados como “testemunhas” da matéria que ancora muito do Imaginário de **Grande sertão e Corpo de baile**. Vale sublinhar a afirmação de Zito em uma de suas últimas entrevistas:

Aquele livro (o romance) foi uma viagem que ele (Rosa) fez pra Fortaleza, numa saída de boiada. Foi na saída. E aquele Riobaldo foi alguém que contou pra ele e o resto ele inventou. Vou te contar uma coisa, você põe uma coisa que você acha que dá certo naquela estória, então inventa o resto. É assim que o Rosa fez. O que o Rosa escreveu foi dito por nós. Ele não sabia daquilo/.../ Aí quando ele morreu, vieram outras pessoas pra confirmar onde o Rosa passou. Mas ele inventou o resto. (*Cult*, fev. 2001, p. 55)

Algo confuso, o relato pontua o que jamais se saberá: os limites entre o visto, o testemunho transcrito e a ficção; aliás, parece ilusória a tentativa de desmisturá-los. A fala do guia reproduz uma verdade incontestável: Rosa escreve não só o que foi narrado por ele (e outros sertanejos), mas também o que escutara na saída de boiadas de espaços variados e o que inventou... E, ainda, como determinar os dizeres de outrora, mediados pelas lembranças de Zito, amante de poesia confesso, reconhecido pelo autor – em um dos prefácios de *Tutaméia* (ROSA, 1969, p. 161-162) – “como dado poeta”, “guiante” que mantinha um “caderno” com “escolhidos nomes de vacas”? Como dissociá-lo de certa especularidade com o ficcionista, se pensarmos que o vaqueiro revela, em seu depoimento, justamente a forma de o doutor resguardar o que interessava a ambos: a anotação em cadernetas?

Uma cadeia de lembranças está, portanto, na raiz de um trabalho criativo que se apropria dos espaços e do contar das pequenas comunidades, incorporando-o a um elo mais amplo, o de temas antigos – donzela guerreira, *carpe diem*, bode expiatório, parábolas bíblicas etc. – sempre filtrados pela erudição, pela linguagem apurada e por vivências pessoais diversificadas. Tal conjunto engendra textos, cujas “virtualidades” de escrita engenhosa incitam o leitor a subverter a ordem da representação, voltando ao que acredita “real” para, em seguida, perceber sua parcialidade e o logro de sua apreensão. Resta-lhe retornar às estórias, estabelecendo (ou não) novo elo na cadeia. E nas estórias, “deslembrar” (termo ao gosto de Rosa) e relembrar não são apenas matéria e tema, mas também elo de sobrevivência do patrimônio histórico-cultural e literário do sertão. Logo, a lembrança ganha no universo rosiano e em seus desdobramentos um papel expressivo a merecer olhares mais específicos. “/.../ O que eu guardo no giro da memória/.../ Algum significado isso tem? (ROSA, 1970, p. 95).

Nesse ponto, impossível ignorar *Grande sertão: veredas*, sugestivo romance de rearranjo do passado pela “fala” do narrador/personagem a um letrado que, atento à “escuta”, anota. Riobaldo tenta recuperar fatos antigos, em particular, “o que não sabe se sabe” (ROSA, 1970, p. 175), confessando seu desconhecimento em face das situações vividas com o jagunço Diadorim, até o instante revelador do corpo feminino do parceiro.

Aparentemente, associações descontínuas direcionam o contar, meio de esca-

par às sensações de cegueira e desamparo. Todavia, há uma disposição interna precisa que obriga o leitor a acompanhar os fatos à maneira do narrador, sempre à procura de sentidos para o que não apreendera. Em momentos distintos (ou confluentes, às vezes?), narrador e leitor reorganizam a trama, mas sua refatura obedece ao desejo e à perspectiva de Riobaldo que ora oculta, ora deixa rastros interpretativos sobre cenas antigas, mimetizando confusas experiências, sem descuidar da preparação do desfecho, paradoxalmente insinuado e postergado com o intuito de respeitar a lógica das recordações.

Atento aos movimentos de outrora e insistindo no contar, única maneira de operar o pretérito e preencher (?) a lacuna deixada por Diadorim, ele evita o desaparecimento da história pessoal, que se vincula à coletiva, responsável pela evocação de aspectos do comportamento jagunço. A passagem das regras de costumes à “lei nova” gera controvérsias no bando e a morte de seu chefe máximo. As mudanças sociais e políticas mostram-se também mediadas por recordações, que vão compondo, em diferentes níveis e modalidades, um dos recursos fundamentais da criação de Rosa.

Desde **Sagarana** (1946), insistem as duas vertentes de reconstituição mnêmica – a pessoal e a coletiva. Interessa-nos, entretanto, a segunda, e “A hora e vez de Augusto Matraga” constitui um de seus exemplos-chave, pois, em linhas gerais, recobra a rememoração da comunidade jagunça e suas normas próprias. O chefe Joãozinho Bem-Bem conduz seus subordinados, defendendo pactos arcaicos de justiça e vingança, até o duelo final entre ele e Matraga que ocorre justamente porque quer destruir a família do assassino de um de seus capangas.

Logo, honrar a lei jagunça é uma das metas tanto do romance quanto dos contos de Guimarães. Em **Grande sertão** (1956), Riobaldo se refere à coragem de Bem-Bem, dentro de um quadro laudatório de chefes ousados; sua voz se faz eco da narrativa de **Sagarana**, retomando não apenas a idéia da fama que, oralmente, vai se espalhando no sertão, mas ainda a sugestão da “comédia humana” rosiana a ser lembrada pelo leitor. Por sua vez, a causa da divisão do bando de Joca Ramiro pode revelar-se ampliação da cena de Matraga: Hermógenes, chefe em segunda instância, rompe a unidade do grupo porque, contrário à instauração de um tribunal, sustenta a velha norma jagunça: o assassinato dos inimigos sem julgamento.

Mais tarde, em **Primeiras estórias** (1967), “Famigerado” e “Os irmãos Dago-bé” recuperam o tema, já alterado por circunstâncias históricas. Persiste a violência, entretanto o bando se apequena, dando lugar a um líder isolado, que se faz acompanhar por poucos seguidores ou parentes e apresenta qualificações imprecisas: “jagunço”, “brabo sertanejo”, “facínora” etc. O desaparecimento do jagunismo já fora anunciado pelas recordações de Riobaldo: “Tempos foram, os cos-

tumes demudaram. Quase que, de legítimo leal /.../ nem não sobra mais nada. Os bandos bons de valentões repartiram seu fim, muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola” (ROSA, 1970, p. 23).

Nos contos, os resultados da mudança se visualizam: em “Famigerado”, o valentão é insultado por um “moço do Governo”, mas evita embates antes de entender o termo, repetido como se fosse um enigma a desvendar a um médico escritor: “fasmigerado... faz-me-gerado... falmis-geraldo... famílias-gerado...? Se o moço do governo penetra e abala o mundo sertanejo, o valentão tenta apreender a nova ordem, revelada no discurso, a partir da palavra de uma autoridade letrada. O desconhecimento do outro, o “não saber” – motivo de seis léguas de viagem – torna-se arma eficaz contra ele, levando-o a revelar a face oculta até então, a do homem inseguro que reconhece o valor das “grandezas machas de uma pessoa instruída”.

Perdido diante do urbano, seja pela fala do moço de fora seja pela do médico, só lhe resta o questionamento da palavra a representar, igualmente, seu precário meio sociocultural: “— Pois... e o que é que é (famigerado), em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”. Aqui, o saber implica a necessidade de o valentão preservar sua existência (daí, a demanda “faz-me-gerado”, em outros termos, reintegre-me ao “novo”?) e, para tanto, cabe ao interlocutor fornecer as “armas do verbo” – pouco manejadas pelo “perigosíssimo” sertanejo.

O trabalho mnemônico se constrói indiretamente, isto é, ele depende do leitor para aflorar. Já não se pode mais recobrar o jaguncismo de Riobaldo, mas é possível apreender o que resta de sua história, espécie de inscrição de lembranças despertadas pela personagem de “Famigerado”. Situação análoga se configura em “Os irmãos Dagobé”. Abalados com a morte do irmão-chefe nas mãos de um pacífico “lagalhê”, os três mais jovens recebem os moradores do vilarejo que se tornam contadores do evento, recomposto cena a cena.

Começam a narrar no velório, marcado pelo espanto e expectativa de vingança dos restantes; o compasso de espera domina até o desenlace, momento do anteclimax, uma vez que os irmãos admitem a maldade do mais velho, liberam o assassino que comparecera ao enterro e anunciam a partida para a cidade grande. Diferente do anterior, o conto prepara o advento de normas públicas (“ali nem havia autoridade”/.../) e religiosas (“no lugar não havia padre”), provocadoras de um deslocamento igualmente diverso: o das personagens que parecem pressentir a superação das regras arbitrárias da família e saem de cena, sem que se insinuem suas funções sociais futuras e, dentro delas, algum traço do universo deixado.

Logo, voltam a interagir as vias de lembranças mencionadas, ora por meio da mudança sugestiva da “nova” lei, ora pelo jogo narrativo dos contadores que se substituem no ato de informar e de criar o suspense necessário ao desfecho.

Embaralham-se, portanto, as lembranças específicas (as da comunidade) e as mais vastas (as da tradição apoiada na oralidade). Essa confluência ocorre intensamente no conjunto da produção rosiana, estabelecendo – já se disse – diferentes configurações. “Vida devia de ser como na sala do teatro cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho” (ROSA, 1970, p. 187).

Recorro, então, a Bial e a seu filme, aqui exemplo de receptor (teatral, conforme alguns...) para destacar a maneira pela qual o diretor recobra “Os irmãos Dagobé”, episódio que absorve “Famigerado”, fundindo dois homens do sertão como a evocar, de relance, as recorrentes “misturas” de Rosa. Se prevalece, na tela, o nome de Damastor (o irmão líder dos Dagobé), cabe notar que sua etimologia é a mesma de Damázio (a figura feroz de “Famigerado”),¹ assinalando correlações relevantes entre suas denominações e características pessoais (domadores/vencedores): temidos, impiedosos, oriundos do mesmo ambiente rústico e prontos a “desfechar com algo, de repente, por um por um és não és” (ROSA, 1977, p. 9) e, ainda, se o “nome” pode ser uma das formas de reter o objeto no tempo, na tentativa de preservar o sujeito para além da morte, a fusão das personagens, em Bial, parece sugerir a marca histórica da continuidade.

Condensados, os dois textos de **Primeiras estórias** emprestam citações de **Grande sertão: veredas** no que concerne à dualidade do Imaginário sertanejo em relação ao divino. O valentão – figura-síntese dos resquícios do jaguncismo – repete ao lagalhé uma frase de Riobaldo: “Deus mesmo, se vier pro sertão, que venha armado!”, recebendo como réplica outra passagem pertencente ao contexto romanesco: “Deus é paciência!”, ou seja, o universo jagunço dialoga entre si na escrita de Rosa. Por sua vez, em seu trabalho interpretativo, Bial incorpora e transfere falas das personagens, percebendo seu caráter intercambiável.

Mais que isso, no episódio fílmico, a condensação indicia a presença de uma história da comunidade jagunça, acrescentando-lhe passagens bíblicas de “Eclesiastes”,² concernentes às ações humanas e à força divina. A cena focaliza o “lagalhé”, sua preparação para o enterro e a placidez de quem sabe não dispor da própria sorte. De um lado, a retomada do texto bíblico amplia o diálogo entre o “sertão” e o mundo”, de outro a apropriação dos ditos de Riobaldo resgata traços

¹ Merece relevo a relação entre os nomes “Damázio”, variação “Dámasio” (grego “dámasos” de “dámazos”) e “Damastor/Adamastor”, do latim “Adamastore”, calcado também no grego “dámazo” (domar/o indomável) (NASCENTES, 1952).

² Vale a pena transcrever, literalmente, as passagens – que sofrem algumas alterações no filme de Bial – em função de seu contexto: “Todas as coisas têm seu tempo/.../ debaixo do céu: Hora para nascer e hora para morrer; hora para plantar e hora para arrancar o que se plantou; hora para ferir e hora para curar /.../”. “Vi outra coisa debaixo do sol: a injustiça ocupar o lugar do direito e a iniquidade tomar o lugar da justiça/.../ “Deus julgará o justo e o iníquo; porque está determinado o tempo para cada tarefa e sobre cada ação, no além” (Bíblia Sagrada, p. 788-789).

do jaguncismo vigoroso, contrapondo-se às cenas posteriores, pois que o valentão é eliminado por um qualquer, sinal dos novos tempos.

A lei do mais forte dá lugar à de “legítima defesa”, anunciando ali o advento do ato jurídico, e extensivo a todos, de o indivíduo resistir, com meios a seu alcance, à agressão desmesurada. E, ainda, na cena do famigerado, Bial reconstitui o duelo entre o medo e o poder da palavra, graças a um expressivo recurso imagético: se, no momento da pergunta, Damastor intimida o interlocutor, girando em torno dele, ao ar livre, na resposta a situação se inverte, cabendo ao primeiro rodear a casa do doutor na ânsia de vê-lo, ouvi-lo e compreender o sentido da “misteriosa” palavra.

À semelhança de vários contos há, em ambos, uma forte tensão entre o arcaico e o moderno como se cada um devesse ceder espaço ao outro. Em “Famigerado”, a voz predominante é a do letrado que, graças ao conhecimento, detém o poder, reforçando a mudança histórica já apontada em **Grande sertão: veredas**. Vivendo o auge do jaguncismo, acompanhando sua história e declínio, além de familiarizado com o sertão e a escrita, Riobaldo se sobrepõe ao doutor que o escuta, direcionando a conversa e mediando as “falas” de seu interlocutor. Contudo em “Os irmãos Dagobé”, a astúcia leva Rosa a conceder novamente voz ao sertanejo comum. Nem jagunço nem valentão nem letrado conduzem o verbo. Retorna-se à tradição oral, graças à coletividade, cujo contar evoca antigas culturas, reinstaurando o equilíbrio da tensão mencionada por modos distintos de narrar e lembrar.

Privilegiando as formas e funções da lembrança, importa levar em conta não apenas a manutenção de traços de um universo em decadência, bem como a insistência da tradição cultural, podendo-se, então, retomar outra malha dessa rede inventiva na encenação de “A hora e vez de Augusto Matraga” por Antunes Filho, realizada em 1986 e quase esquecida, não fossem relances da primeira cena, envolvida em luz de velas e marcada pelo ritmo lento de uma procissão, elementos desencadeadores de um encanto que leva alguns espectadores (dentre os quais me incluo) a tentar reencontrá-la. Felizmente, seu registro se manteve, embora precário, em uma fita com imagens trêmulas, ironicamente próximas à imprecisão de velhas lembranças, semelhantes às do espectador que a busca. A força da repetição (no caso a assistência), permite ao sujeito/espectador perceber, em Antunes, antecipações de recursos empregados por Bial e já presentes em Guimarães. “A lembrança demuda de valor – se transforma – se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (ROSA, 1970, p. 260).

A cena inicial da peça recobra a estratégia de Riobaldo, no ato de nomear os chefes jagunços, bem como características fundamentais que perpassam toda a obra rosiana, a saber, a religiosidade, a dualidade Bem-Mal, o jogo claro-escuro

das evocações barrocas etc. Adentra o palco uma procissão, cujos membros cumprem liricamente uma novena, dispersa, porém, por sons de guizos, risos diabólicos e uma personagem que toca tambor para anunciar a entrada do leiloeiro.

Em síntese, a encenação se sustenta graças ao tom circense, ao trágico apenado e ao demoníaco, sugerindo a idéia das representações populares, vinculadas ao teatro, portanto contemplando o trabalho de Antunes, sem esquecer as preocupações de Rosa, manifestas desde **Sagarana**. Nesse palco, o primeiro objeto a ser leiloado é um “precioso punhal, feito por encomenda pelo lendário Antonio Silvino” e legado, após sua morte, ao “valente Joãozinho Bem-Bem”.

Mesclam-se realidade factual, história (Antonio Silvino está entre os cangaceiros antecedentes de Lampião) e reelaboração ficcional, já que, na narrativa rosiana, o início do leilão é diverso; as peças a vender, a pedido do público, são duas “mulheres-atôa”, uma delas arrematada por Nhô Augusto. Além disso, a menção a Bem-Bem prepara, verbalmente, sua entrada em cena posterior e insinua, pela configuração demoníaca das veredas por onde circulam suas tropas, o próprio aparecimento de **Grande sertão**, publicado dez anos depois de “Matraga”.

Antunes Filho associa lembranças de suas leituras e as recria, desobedecendo à cronologia em função da lógica interna do universo rosiano, respeitando, inclusive, o dado da tradição cristã, sugerida pelo renascimento e batismo de Nhô Augusto, após seu espancamento quase fatal. Impotente e marcado a ferro pelo inimigo, resta-lhe a saída pelo salto em um barranco. Aí, o Imaginário do dramaturgo captura, com sagacidade, o Simbólico rosiano (LACAN, 1973, p. 43-51). A cena teatral recompõe os negros samaritanos que recolhem Matraga destruído em um carrinho de mão, cuja função desliza, tomando conformações diversas: ora é o veículo que carrega seu corpo, ora uma manjedoura, ora o burrinho que o levará a percorrer o sertão à procura de sua vez.

As analogias não param aí. A atuação de Joãozinho Bem-Bem não se faz só para determinar o destino da personagem central, mas igualmente para sublinhar traços da lei jagunça, insistentes no bando de Joca Ramiro. Atendendo a pedidos políticos em nome de amizades, Bem-Bem justifica a autorização da morte de uma adúltera pela fidelidade às regras de seu meio: “É a lei do sertão. É a minha lei”. Espaço e fala se intercambiam. A travessia de Matraga vai se delineando, por cenas vivas, nas quais se interpõem ditos populares, estórias, figuras pertencentes a diferentes narrativas rosianas, como a de “Vinte e um”, presença significativa em “O duelo” (**Sagarana**).

Outras lembranças de **Grande sertão** tecem esse Matraga teatral. Entre vários, cito dois exemplos expressivos. O papel de leitor do bando, não por acaso, cabe a um capanga chamado Tatarana, um dos apelidos de Riobaldo-professor e, na luta final entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem, retornam duas das mais inquie-

tantes questões de Riobaldo, a do “diabo na rua, solto” (ou sua inexistência) e a da vida como travessia. Persiste (ou se antecipa?) a dúvida entre Bem e Mal, embaralhando-se, na disputa, os dois conceitos conforme o ponto de vista da lei (costume ou religião) defendida por cada um.

Assim, o jogo estabelecido entre vida e arte, sertanejos, Rosa e leitores, volta ao início... recomendo a ciranda, sempre com alguma diferença, haja vista a recomposição dos textos em outros veículos de comunicação, nos quais ressurgem a relação entre a estória e a história, já discutida pelo autor no primeiro prefácio de **Tutaméia**. À guisa de exemplo, vale sublinhar alguns nomes representativos que ancoram, em uma cadeia mnêmica, as etapas da criação, não necessariamente seguidas em tal disposição: Zito/Manuelzão, Rosa, Antunes, Bial e equipes das primeira e segunda filmagens, espectadores/críticos e leitores. De formas diferentes, todos os envolvidos se deparam com o complexo desejo de organizar a própria história para, em seguida, reconhecer sua impotência diante da presença inegável do outro, seja ele pessoa, espaço, acasos, textos etc.

Enfim, repetir os caminhos de Rosa pode resultar na busca de realização do desejo de ver ou na de identificação, por via das lembranças, com o objeto lido. Tal desejo pode, ainda, levar alguns a tentar reelaborar as trilhas sertanejas (vistas ou lidas) artística ou criticamente... Nesse caso, envolver-se com a obra implica pagar uma espécie de preço ao desejo, qual seja, o de submeter-se à alternância das posições de sujeito e objeto de sua própria história, bem como o de *aceitar* que, no processo de conformação, a existência singular se torne incessantemente outra, pois a reinvenção vinculada a restos mnêmicos permite a continuidade de traços pessoais e, para além dela, a da tradição histórica, cultural e literária.

Abstract

Protector of a peculiar culture, in which the transgressive language (a mixture of archaic and modern traces) reconstructs and preserves a part of Brazil – the rural one – the production of Guimarães Rosa establishes a constant tension between permanence and change, remembrance and forgetfulness. Taking into consideration, among the theoretical supports, the psychoanalytic aspects, the main objective of this paper is to revisit episodes that literarily speaking capture and transfigure the faces of the organization composed by members of a fanatical revolutionary group (jaguncismo), being that, vigorous or decadent in “A hora e vez de Augusto Matraga” (Sagarana), **Grande sertão: veredas** and **Primeiras estórias**, thanks to the mnemonic processes whose presence is insinuated both in the text and out of it, that is, the notes that are inserted before the work and the afterward reception of it, as it is testified by the re-reading of Antunes Filho (theatre) e Pedro Bial (cinema).

Key words: **Grande sertão: veredas**; **Primeiras estórias**; Remembrance; Re-elaboration; Comparativism.

Referências

- Bíblia Sagrada.** Tradução dirigida por Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Edições Paulinas, [19--].
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 2. v. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969.
- CORREIA FILHO, João. Rememorações de seu Zito. **Cult.** Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, v. 43, fev. 2001, p. 50-55.
- FOUCAULT, Michel. L'écriture du soi. **Corps Écrit.** L'autoportrait. Paris, 5, fev. 1983, p. 3-23.
- DELEUZE, Giles. **Proust et les signes.** Paris: PUF, 1970.
- FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños (1900). In: **Obras completas.** v. II Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 233-512.
- FREUD, Sigmund. Recuerdo, repetición et elaboración (1914). In: **Obras completas.** v. I. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 345-350.
- FREUD, Sigmund. El “block maravilloso” (1924). In: **Obras completas.** v. II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 414-416.
- LACAN, Jacques. **Le séminaire livre XI.** Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1973.
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa** (tomo II). Rio de Janeiro, 1952.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias.** 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ROSA, Guimarães. **Sagarana.** 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- ROSA, Guimarães. **Tutaméia – Terceiras estórias.** 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.